



ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Antonella
Sturla Meilán

Tesis doctoral

Antígona: memorias y
resistencias. Las
representaciones del mito en
las teatralidades a ambos lados
del Atlántico.

Lugo, 2023



TESE DE DOUTORAMENTO

**ANTÍGONA: MEMORIAS Y
RESISTENCIAS. LAS
REPRESENTACIONES DEL MITO EN
LAS TEATRALIDADES A AMBOS
LADOS DEL ATLÁNTICO**

Antonella Sturla Meilán

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS CULTURAIS: MEMORIA, IDENTIDADE,

TERRITORIO E LINGUAXE



LUGO

2023

D./Dna. **Antonella Sturla Meilán**

Título da tese: **Antígona: memorias y resistencias. Las representaciones del mito en las teatralidades a ambos lados del Atlántico**

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
- 4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En **Buenos Aires, 28 de Marzo de 2023.**

Sinatura electrónica

D./Dna. **Ana Cabana Iglesia**

En condición de: **Titor/a e director/a**

Título da tese: **Antígona: memorias y resistencias. Las representaciones del mito en las teatralidades a ambos lados del Atlántico**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Antonella Sturla Meilán, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Lugo, 27 de Marzo de 2023

Sinatura electrónica

D./Dna. **María Xesús Nogueira Pereira**

En condición de: **Director/a**

Título da tese: **Antígona: memorias y resistencias. Las representaciones del mito en las teatralidades a ambos lados del Atlántico**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Antonella Sturla Meilán, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Lugo, 27 de Marzo de 2023

Sinatura electrónica

A Agostina.

Al amor de mis padres María Inés y Antonio.

A mis abuelos Lala, el Abu, la Nona Mary y el Nono Coco.

A mi familia.

Ellos son mi fundamentación teórica y mi metodología más preciada.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a todos los que han formado parte de esta investigación. Fundamentalmente a mis colegas con quienes he compartido este proceso de escritura.

A mis maestros, por ser un estímulo permanente para seguir avanzando, en especial, a Beatriz Trastoy.

A Carlos Fos, por su inagotable pasión en la labor de conservar nuestra historia teatral. Gracias por abrirme las puertas del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.

Agradezco también a Moira Fradinger, a Ramón Albino y a Rosa Luisa Márquez, por su amabilidad e interés en facilitarme materiales para la investigación.

A Carlos Ianni, por ser uno de los responsables de mi fascinación por el tema de Antígona.

Gracias al CELCIT, celebro sus utopías, sus sueños y su labor por el teatro latinoamericano. Agradezco especialmente a mis compañeras y a las distintas sedes que han colaborado con esta investigación.

A Francisco Hugo Bauzá, por sus inolvidables clases de literatura griega, por nuestras profundas conversaciones y por el tiempo compartido.

A mi maestra Alicia Entel, por ser una constante fuente de inspiración, mi profunda admiración y respeto inmenso por su trabajo.

A Santiago Koval por su mirada y cálido asesoramiento.

A Paul James por su dedicada lectura y ese intercambio productivo que ha sido un estímulo imprescindible durante la última década de mi trabajo.

A la Universidad de Santiago de Compostela, por sus gestiones y acompañamiento en el trabajo.

En especial, a Marcos Franco Vázquez por ser una guía constante, por su amistad y su incondicionalidad.

Por último, agradezco a mis directoras Ana Cabana Iglesia y María Xesús Nogueira Pereira por abrirme horizontes nuevos y tripular la nave de mi escritura con profundo respeto y compromiso.

RESUMO

O interese e a motivación do presente traballo está centrado en analizar un personaxe que segue sendo “uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (Steiner [1986] 2000:13). O mito de Antígona, que circulaba de maneira oral na sociedade ateniense, foi rexistrado por Sofocles no ano 440 a.C. e desde entón ata a actualidade atravesou a historia do pensamento occidental. A súa persistencia e vitalidade deron lugar a innumerables versión e reversións desde diversas artes, evidenciando a potencia dramática dos seus eixos temáticos: o amor e a guerra, a mocidade e a vellez, o privado e o público, a relixiosidade e a política, as masculinidades e as feminidades, a vida e a morte, as presenzas e as ausencias, entre moitos outros vectores de lectura.

Na linealidade histórica dos vencedores, Antígona representa unha disrupción inesperada e unha testemuña histórica das voces subalternas. A obra non só propón un choque de paradigmas, un debate de ideas entre lóxicas contrapostas, senón a denuncia dunha loita material que expón a guerra e a violencia como mecanismo de destrución do home polo home, trazando o límite entre o humano e o inhumano: “basta empuñar nuevamente la espada para tomarle gusto a la lucha, y la sangre, sea la propia o la ajena, siempre tiene el mismo olor, un olor que sube a la cabeza y embriaga” (Brecht [1948] 2006: 120).

A proposta consiste en analizar as producións teatrais en contextos políticos de réximes ditatoriais, poñendo en relación o panorama teatral sudamericano coas teatralidades españolas, e en especial, galegas, a partir dun espazo común existente entre dúas disciplinas humanísticas como son a literatura e a historia contemporánea. As diversas representacións de Antígona revelarían ese espazo de resistencia fronte aos monstros que foron vencidos, pero tamén darían conta dos fantasmas que se coan entre os intersticios do imaxinario social de quen sobreviviron á traxedia. O retorno ao pasado mítico e o poder metafórico da arte, quitarían o veo que escondía a crueldade deses tempos escuros, propondo unha alternativa en momentos en que a sociedade, subsumida no horror, non albiscaba alternativas, a propósito que “el pasado no es algo para vivir en él; es un pozo del que extraemos conclusiones para actuar” (Berger, 1974: 83).

Palabras chave: teatro, identidade, memoria, resistencia, poder

RESUMEN

El interés y la motivación del presente trabajo está centrado en analizar un personaje que sigue siendo “uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (Steiner [1986] 2000:13). El mito de Antígona, que circulaba de manera oral en la sociedad ateniense, fue registrado por Sófocles en el año 440 a.C. y desde entonces hasta la actualidad ha atravesado la historia del pensamiento occidental. Su persistencia y vitalidad han dado lugar a innumerables versiones y reversiones desde diversas artes, evidenciando la potencia dramática de sus ejes temáticos: el amor y la guerra, la juventud y la vejez, lo privado y lo público, la religiosidad y la política, las masculinidades y las feminidades, la vida y la muerte, las presencias y las ausencias, entre muchos otros vectores de lectura.

En la linealidad histórica de los vencedores, Antígona representa una disrupción inesperada y un testigo histórico de las voces subalternas. La obra no sólo propone un choque de paradigmas, un debate de ideas entre lógicas contrapuestas, sino la denuncia de una lucha material que expone la guerra y la violencia como mecanismo de destrucción del hombre por el hombre, trazando el límite entre lo humano y lo inhumano: “basta empuñar nuevamente la

espada para tomarle gusto a la lucha, y la sangre, sea la propia o la ajena, siempre tiene el mismo olor, un olor que sube a la cabeza y embriaga” (Brecht [1948] 2006: 120).

La propuesta consiste en analizar las producciones teatrales en contextos políticos de regímenes dictatoriales, poniendo en relación el panorama teatral sudamericano con las teatralidades españolas, y en especial, gallegas, a partir de un espacio común existente entre dos disciplinas humanísticas como son la literatura y la historia contemporánea. Las diversas representaciones de Antígona revelarían ese espacio de resistencia frente a los monstruos que han sido vencidos, pero también darían cuenta de los fantasmas que se cuelan entre los intersticios del imaginario social de quienes han sobrevivido a la tragedia. El retorno al pasado mítico y el poder metafórico del arte, quitarían el velo que escondía la crueldad de esos tiempos oscuros, proponiendo una alternativa en momentos en que la sociedad, subsumida en el horror, no vislumbraba alternativas, a sabiendas que “el pasado no es algo para vivir en él; es un pozo del que extraemos conclusiones para actuar” (Berger, 1974: 83).

Palabras clave: teatro, identidad, memoria, resistencia, poder

ABSTRACT

The interest and motivation of the current work is to analyse a character that keeps being “one of the lasting and canonical facts in the history of our philosophical, literary and political conscience” (Steiner [1986] 2000:13). The myth of Antigone, which was passed orally in the Athenian society, was registered by Sophocles in the year 440 BC and since then to these days it has crossed the history of the occidental thinking. Its persistence and vitality have given place to countless versions and reversions from diverse arts, proving the dramatic power of its thematic axis: love, war, youth and old age, the private and the public, religiosity and politics, the masculinities and the femininities, life and death, presences and absences, among many other reading vectors.

In the historical linearity of the victors, Antigone represents an unexpected disruption and a historical witness of the subaltern voices. The play proposes not only a paradigm clash, a debate of ideas between opposing logics, but the denunciation of a material fight that exposes war and violence as a mechanism of destruction of man by man, outlining the boundary between the human and the inhuman: “just hold again the sword to take a liking to the fight, and blood, own or others, always has the same smell, a smell that goes up to the head and intoxicates” (Brecht [1948] 2006: 120).

The proposal consists in analysing the theatrical productions in political contexts of dictatorial regimes, relating the South American theatrical scene with the Spanish theatricalities, and specially, Galician, from an existing common space between two humanistic disciplines such as Literature and Contemporary history. The diverse representations of Antigone would reveal that space of resistance against the monsters that have been defeated, but would also account for the ghosts that sneak between the interstices of the social imaginary of those who have survived the tragedy. The return to the mythical past and the metaphorical power of art, would unveil the cruelty of those dark times, proposing an alternative at times when society, subsumed in horror, didn’t glimpse alternatives, knowing that “the past is not something to live in; it is a hole from which we draw conclusions to act” (Berger, 1974: 83).

Keywords: theatre, identity, memory, resistance, power

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO 1. EL RETORNO DEL MOTIVO TRÁGICO: EL PODER, LA RESISTENCIA Y LA MEMORIA	21
1.1 Marco teórico. El teatro: ese lugar entre la historia y el mito	21
1.1.1 Teatrología y análisis dramático	22
1.1.2 Perspectiva de género: otras miradas sobre el poder.....	25
1.2 Metodología: diseño de la investigación.....	27
1.2.1 Objetivos, hipótesis y delimitación del objeto de estudio	28
1.2.2 Estrategias: un abordaje posible al texto dramático	33
1.2.3 Versiones en diálogo: tematología y literatura comparada	37
1.3 Estado del arte: filosofía, psicoanálisis y teatro	40
1.4 El teatro ¿un espacio de escenificación de la memoria?	43
CAPÍTULO 2. GENEALOGÍAS: DISTANCIAMIENTO, EMANCIPACIÓN Y REVOLUCIÓN ..	49
2.1 Una aproximación a las definiciones de mito y su vigencia	49
2.1.1 El rol de la tragedia en la construcción de la ciudadanía	50
2.1.2 Del mito al texto: <i>Antígona</i> de Sófocles.....	53
2.2 Escritos sobre Brecht.....	55
2.2.1 <i>Antígona(s)</i> : Sófocles y Brecht	58
2.2.2 En otras orillas: las influencias de la poética brechtiana en las teatralidades latinoamericanas y españolas	62
2.3 El teatro como praxis revolucionaria.....	65
CAPÍTULO 3. RELATOS DEL PODER	71
3.1 <i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968).....	71
3.1.1 La imaginaria república de las ambigüedades: crónicas del poder	74
3.2 <i>Creón, Creón...</i> de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975)	80
3.2.1 El poder y la desmemoria.....	83
3.3 <i>Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza</i> de Manuel Lourenzo (España, Galicia, 1981)	87
3.3.1 La fiesta y el carnaval: imágenes irrisorias del poder	90
3.4 <i>Antígona</i> y el poder: una mirada transversal.....	95

CAPÍTULO 4. REPRESENTACIONES DE LA RESISTENCIA.....	103
4.1 <i>Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles</i> de José María Pemán (España, 1945)	103
4.1.1 Una versión ¿muy libre?.....	107
4.2 <i>Antígona Furiosa</i> de Griselda Gambaro (Argentina, Buenos Aires, 1986).....	111
4.2.1 La furia: vacío, montaje y multiplicidad.....	114
4.3 <i>Antígona, a forza do sangue</i> de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989).....	117
4.3.1 Mujeres que soñaron revoluciones	119
4.4 La resistencia, la libertad y el amor	123
CAPÍTULO 5. EL TEATRO, EL CUERPO Y LAS MEMORIAS	129
5.1 <i>Antígona Vélez</i> de Leopoldo Marechal (Argentina, Buenos Aires, 1951).....	129
5.1.1 De resistencias en la pampa argentina: el cuerpo, la noche y la luna	132
5.2 <i>La tumba de Antígona</i> de María Zambrano (España, 1967).....	136
5.2.1 Entre tinieblas escuchando un ruido de poderes lejanos	139
5.3 <i>Antígona</i> de José Watanabe (Perú, 1999).....	142
5.3.1 Fino polvo sobre toda la piel	146
5.4 Teatro y testimonio: desestabilizar el olvido	150
CONCLUSIONES.....	157
BIBLIOGRAFÍA.....	165
ÍNDICE COMPLEMENTARIO	177
ANEXOS. Análisis de los textos dramáticos	179
<i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez.....	181
<i>Creón ... Creón</i> de Xosé Manuel Rodríguez Pampín	189
<i>Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza</i> de Manuel Lourenzo	195
<i>Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles</i> de José María Pemán	201
<i>Antígona furiosa</i> de Griselda Gambaro	206
<i>Antígona, a forza do sangue</i> de María Xosé Queizán	210
<i>Antígona Vélez</i> de Leopoldo Marechal.....	214
<i>La tumba de Antígona</i> de María Zambrano.....	219
<i>Antígona</i> de José Watanabe.....	225
CUADRO DE ANÁLISIS COMPARATIVO SEGÚN LOS EJES TEMÁTICOS	231

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El mito de Antígona, que circulaba de manera oral en la sociedad ateniense y fue registrado por Sófocles en el año 440 a.C., atraviesa la historia del pensamiento occidental desde entonces hasta la actualidad. Su persistencia y vitalidad han dado lugar a innumerables versiones y reversiones desde diversas artes, evidenciando la potencia dramática de sus ejes temáticos: el amor y la guerra, la juventud y la vejez, lo privado y lo público, la religiosidad y la política, las masculinidades y las feminidades, la vida y la muerte, las presencias y las ausencias, entre muchos otros vectores de lectura.

Desde el siglo V a.C. hasta el año 1999, en el que se estrena en Perú *Antígona* de José Watanabe, acontecieron cambios profundos en el devenir de la historia que marcaron hitos en el transcurso ininterrumpido del tiempo. Pero también, existieron dolorosos aspectos de la realidad, temas recurrentes, que no se modificaron: todavía hay guerras, hay violencia, hay tortura, hay ausentes, hay olvido y hay falta de memoria histórica, hay cuerpos no enterrados, hay hombres hambrientos de poder y mujeres que luchan por la igualdad. En la Grecia clásica mientras unos disputaban una guerra, otros se embriagaban en orgías báquicas hasta enloquecer y algunos decidían morir honradamente antes que padecer un presente injusto. En la actualidad, la guerra continúa, pero nos embriagamos sin dios, la ley es cada día más un problema en discusión que una solución y ni siquiera podemos establecer con claridad los límites entre lo justo y lo injusto.

Las historias de Latinoamérica y España comparten una herida común producto de la violencia sin límite de los años de guerras y dictaduras. En el caso de la española, la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura franquista (1939-1975); y en el caso de la latinoamericana, distintos regímenes dictatoriales como la última dictadura cívico militar argentina autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) o la dictadura militar chilena comandada por Augusto Pinochet (1973-1990). En esos contextos, se ha defendido que el teatro se situó frente al poder y tomó posición dentro del espectro de las prácticas simbólicas que resistieron a las consecuencias nefastas de esa experiencia histórica de destrucción y muerte. Las distintas versiones de Antígona evidenciaron que, como señala Byung-Chul Han (2016), la violencia es una constante en la historia y sus formas de aparición varían según los contextos sociales. Ante cada aparición de un texto que retomaba la figura de Antígona, cabe preguntarse por el tipo de experiencia histórica que la hizo posible, ya que “la tragedia no es un fenómeno de ciertas épocas que se pueda historizar. Es, a lo sumo una idea en el sentido de Walter Benjamin, que en diferentes épocas y con diferentes constelaciones articula la representación de una experiencia trágica” (Lehmann, 2017: 21).

El presente estudio surgió de un deseo profundo, acompañado de una continua investigación, en relación con la persistencia del mito de Antígona en las teatralidades latinoamericanas y españolas, y dentro de éstas, específicamente las gallegas. La propuesta metodológica fue diseñada con el objetivo de analizar dichas teatralidades y poder comprender si la actualización del mito en la ritualidad teatral, con su correspondiente recontextualización del tiempo primordial mitológico en un momento sociohistórico determinado, representó una

herramienta de denuncia a partir de la escritura de textos que construyeron metáforas críticas de la historia en cada territorio. Trataremos de probar si las diversas versiones de Antígona de América Latina y España representaron un espacio de resistencia frente a los abusos del poder, pero también si posibilitaron la reconstrucción de la memoria histórica de esas voces silenciadas que habitan los intersticios del imaginario social.

En el primer capítulo, planteamos el marco teórico, los objetivos, la hipótesis, la delimitación del objeto de estudio, el estado del arte y la metodología. El marco teórico aborda diversos ejes de análisis vinculados al contexto histórico de producción de cada una de las obras y su relación con el mito, algunos aspectos de la teatrología y una delimitación conceptual en función del análisis de texto dramático. Para complementar el estudio de las obras, proponemos establecer un diálogo entre las versiones a partir de los estudios de la literatura comparada y la tematología. Desde el punto de vista metodológico, presentamos un abordaje integral estructurado en dos instancias: la analítica, que estudia individualmente cada uno de los textos teatrales; y la dialógica, que establece una relación intercultural entre ellas. En esta última, trazamos tres ejes a partir de los cuales se realiza el análisis comparado: el poder, la resistencia y la memoria. Por último, proponemos reflexionar en torno a las obras desde la perspectiva de los estudios de género, considerando la importancia de deconstruir los discursos tradicionales y proponer una mirada que articule las dinámicas entre la cultura, el género y la sociedad.

La investigación analiza, en primer lugar, la figura de Antígona como mito matriz en la obra de Sófocles a fines de comprender el concepto de mito y su función a la largo de la historia. En segundo lugar, estudia la versión de Bertolt Brecht como hito por la influencia que ha tenido en las obras posteriores. En tercer lugar, propone investigar el contexto histórico en el cual surge cada una de las obras seleccionadas en el corpus y establecer un estudio basado en la literatura comparada de las distintas versiones señalando recurrencias y discontinuidades. Por último, pretende comprender la relación que se establece en el trinomio poder-resistencia-memorias en el ámbito latinoamericano, español y gallego.

El segundo capítulo plantea, inicialmente, un acercamiento a las definiciones de mito, un estudio acerca de la función de la tragedia griega en su contexto de producción y un análisis de *Antígona* de Sófocles (Grecia, 441 a.C.) como mito matriz y productor de los textos precedentes. En relación con dicha obra, presentamos a modo de cierre la versión *Antígona* de Bertolt Brecht (Alemania, 1948) como caso paradigmático y analizamos el impacto que tuvo su poética en las teatralidades españolas y latinoamericanas.

En los últimos capítulos, estudiamos las versiones teatrales a partir de tres vectores temáticos. En el tercer capítulo, trabajamos el tema del poder, la violencia y la obediencia en *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968), *Creón ... Creón* de X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975) y *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (España, Galicia, 1981). En el cuarto capítulo, el análisis está centrado en las representaciones de la resistencia para reflexionar en torno a los conceptos de acción e identidad en las obras *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* de José María Pemán (España, 1946), *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro (Argentina, Buenos Aires, 1986) y *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989). Por último, el quinto capítulo aborda el tema de la memoria en las obras *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina, Buenos Aires, 1951), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (España, 1967) y *Antígona* de José Watanabe (Perú, 1999), en el cual estudiamos el rol del teatro en la sociedad y su cualidad excepcional de actualizar un conjunto de hechos históricos del imaginario y transformarlos en acontecimiento escénico, en presente y en presencia.

La motivación personal del presente trabajo está centrada en analizar a un personaje que sigue siendo “uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia

filosófica, literaria y política” (Steiner [1986] 2000:13). Desde mi perspectiva como investigadora argentina y como profesional del campo teatral, he posicionado mi trabajo en un lugar fronterizo entre los estudios filológicos y los históricos, a fines de construir una mirada interdisciplinar que aborde el objeto de estudio desde los márgenes de ambas disciplinas. Ese lugar híbrido ha ampliado los límites tradicionales de la teatrología ya que ha viabilizado un análisis que pone en diálogo diversas ramas de estudio y disciplinas académicas, desarrollando nuevos enfoques innovadores que aborden las problemáticas desde una perspectiva integradora y no reduccionista. En la investigación he propuesto un diálogo intercultural que pone en relación el panorama teatral latinoamericano con las teatralidades españolas, y en especial, gallegas, a partir de un espacio común existente entre dos disciplinas humanísticas como son la literatura y la historia contemporánea. El enfoque interdisciplinar de la investigación fue posible en el marco de un programa de doctorado como *Estudios Culturales: Memoria, Identidad, Territorio y Lenguaje* que favorece este tipo de abordaje.

CAPÍTULO 1.
EL RETORNO DEL MOTIVO TRÁGICO: EL PODER, LA RESISTENCIA Y LA
MEMORIA

CAPÍTULO 1.

EL RETORNO DEL MOTIVO TRÁGICO: EL PODER, LA RESISTENCIA Y LA MEMORIA

1.1 MARCO TEÓRICO. EL TEATRO: ESE LUGAR ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO

El teatro tiene la cualidad de transformar un conjunto de hechos históricos, que se perpetúan en el imaginario de una sociedad, en un acontecimiento escénico en presencia, aquí y ahora. La actualización del pasado posibilita pensar la práctica teatral como una herramienta asociada a la conservación de la memoria, dado que todo texto dramático o espectáculo puede reconstruir un hecho y desestabilizar la unicidad de un relato oficial, proponiendo otras miradas posibles. El teatro es un mecanismo mediante el cual la sociedad puede cuestionarse a sí misma y de ese modo construir sus lazos de identidad y pertenencia, adquiriendo un carácter fuertemente revolucionario en contextos de excepción, como puede ser un régimen autoritario, una guerra civil o un gobierno dictatorial.

El primer eje de análisis está vinculado a analizar el contexto histórico de producción de cada uno de los textos dramáticos de esta investigación y su relación con el concepto de mito. En primer lugar, retomamos algunos conceptos de *Marxismo y Literatura* ([1977] 2015) de Raymond Williams vinculados a la *hegemonía* en tanto proceso material social y su concepto de *tradición selectiva*, para reflexionar en torno a cómo el poder articula aquello que debe perdurar y, a su vez, lo que será olvidado. Otro aporte sumamente enriquecedor para ampliar la investigación es su mirada acerca de las *estructuras del sentir*, que formula al final de su trabajo, vinculado al estudio de las dimensiones subjetivas. Para potenciar el discurso de Williams e historizar el concepto de *hegemonía*, tomamos en consideración el concepto de Antonio Gramsci en *Los intelectuales y la organización de la cultura* ([1924] 2004), en relación con la sociedad como un espacio de lucha por el sentido. En este entramado teórico se articula también la idea de *cultura popular* de Carlo Guinzburg ([1989] 1991) para reflexionar en torno a aquellos saberes sometidos que, parafraseando a De Certeau (1999), *parecieran existir por el gesto que la suprime*. El historiador italiano sostiene que la historia tradicional insiste en abordar las gestas de los reyes, mientras que su propuesta es justamente investigar aquellas voces que fueron acalladas, olvidadas e ignoradas y permanecen en la sombra de las grandes batallas. Retomando a Gramsci, propone el concepto de *culturas subalternas* o *cultura popular* para hacer referencia a aquellas historias que se cuelan por los intersticios del poder hegemónico para evidenciar la existencia de otras voces que irrumpen para desestabilizar los grandes relatos.

Para profundizar en el estudio del concepto de mito utilizamos el trabajo de Mircea Eliade en *Mito y Realidad* ([1973] 1992). Definir el mito de manera unívoca, universal, ahistórica y atemporal, significa no asumir las manifestaciones particulares del mismo, “¿acaso es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales?” (Eliade [1973] 1992: 6). Por lo tanto, proponemos construir un acercamiento a la definición de mito teniendo en cuenta esa riqueza y esa diversidad generando múltiples miradas. Para ello, el aporte de Mircea Eliade será fundamental para definir al pensamiento mítico como *la expresión de un modo de ser en el*

mundo. Si bien existen prácticas míticas que son resignificadas en el contexto actual, éstas no ocupan el lugar central que tuvieron en su origen. Las crisis que sacuden las “certezas” del mundo moderno, como explica el autor, quizás se deban a que estamos desprovistos de mitos en relación con otras sociedades. Sin embargo, el mito, lejos de desaparecer resiste. Otro autor relevante para la indagación ha sido Georges Gusdorf y su trabajo *Mito y metafísica* (1960), principalmente el concepto de intención restitutiva del mito, en tanto búsqueda incesante del ser humano por recuperar una integridad perdida. Además, tomaremos el aporte de Roland Barthes en *Mitologías* ([1957] 2016) en relación con las especificidades del saber mítico y al vínculo indisoluble que establece entre forma y sentido.

El trabajo de Walter Benjamin titulado *Conceptos de filosofía de la historia* ([1942] 2011) es de suma relevancia para encuadrar el marco teórico, especialmente, el capítulo “Sobre el concepto de historia” en el cual plantea una serie de definiciones retomadas para reflexionar en torno al modo en el que el teatro construye un discurso tomando una serie de elementos históricos del pasado para cuestionar el presente. La investigación propone vincular el estudio del contexto histórico en relación con el concepto de mito para establecer las relaciones del mito matriz de *Antígona* con los diferentes momentos históricos de cada una de las versiones y reflexionar en torno al rol que tienen las mitologías en las sociedades a lo largo del tiempo.

1.1.1 Teatrología y análisis dramático

El arte, como afirma Nicolás Bourriaud (2006), siempre ha sido relacional en diferentes grados, porque parte de la intersubjetividad, del estar-junto, del encuentro con el observador y la elaboración colectiva del sentido. Se erige como lugar de producción de un tipo de configuración social que genera “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (2006: 16), donde “la forma, representada en una imagen no es otra cosa que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio” (2006: 24).

En ese sentido, el teatro es un espacio privilegiado de socialización y de puesta en relación de los cuerpos, ya que el espectador se sumerge en la experiencia estética y en el acontecimiento material del “erotismo del proceso teatral” (Pavis, 2000: 33). Ya Grotowski señalaba, a partir de un concepto sustractivo de teatro, que “eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y <viva>” ([1968] 2008: 13). En esa diada fundante del hecho teatral, el concepto de materialidad es central ya que el vínculo entre cuerpo escénico y receptor se basa primeramente en lo sensorial que es posibilitado como efecto a partir de lo material.

La teatrología es un concepto que surge en un contexto histórico en el cual el teatro se independiza de su condición literaria a partir de la importancia que cobra la puesta en escena en los estudios teóricos y las reflexiones de los directores que surgen en torno a las estéticas teatrales y al vínculo del teatro con otras disciplinas artísticas. La teatrología refiere al estudio del teatro en todas sus manifestaciones e incluye “todas las investigaciones de la dramaturgia, de la escenografía, de la puesta en escena, de las técnicas del actor” (Pavis, 1994: 464). El análisis textual asociado al género teatral ha tenido diversas reflexiones teóricas a lo largo de la historia que dan cuenta de su complejidad. Las discusiones críticas en torno a la diada texto-espectáculo han dado lugar a visiones antagónicas que no siempre resultaron, por su polaridad, fecundas para el diálogo y la síntesis dialéctica.

Por un lado, existe una corriente de estudios teatrales que ha definido al teatro como un fenómeno que supera lo literario e involucra diversos sistemas de signos. Este posicionamiento niega la existencia del texto asociada a la definición de teatro hasta el punto de invisibilizarlo a partir de conceptos asociados a lo performático¹ o a la teatralidad intrínseca al hecho escénico. Las producciones teatrales contemporáneas, en muchos casos, rechazan el concepto de texto como producción autoral individual y promueven una producción de carácter colectivo que prescinde incluso de la existencia de un texto previo como punto de partida.

Cabe señalar que el texto dramático, desde esta perspectiva, posee una particularidad en sus unidades de acción y en el desarrollo espacio temporal de la fábula. Existen en su interior matrices de representatividad que ponen de manifiesto los núcleos de teatralidad del texto. En este sentido, Roland Barthes ([1964] 2003) se pregunta *¿Qué es la teatralidad?* y afirma que es el teatro sin texto, es decir, un espesor significativo y sensorial que se erige en la escena a partir de lo escrito, pero va más allá y se evidencia en la construcción perceptiva y sensual de los gestos, los tonos, las distancias, las luces, etc. Siguiendo el planteo de Josette Feral (1988), la teatralidad surge en la dinámica perceptiva de una relación espectador-obra y es “un processus, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un espacio otro (...) y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción” (1988: 3). Ambos aportes teóricos vinculan el concepto de texto a la teatralidad y resaltan su estatus de proceso, es decir, que el texto no es concebido como una estructura cerrada, sino como una relación dinámica.

Para reflexionar en torno a los cambios que atraviesan las producciones de los textos dramáticos y sus diversas lecturas, consideramos el aporte de Hans-Robert Jauss (1976: 166-211), en particular, retomamos su cuarta tesis, en la cual plantea que el texto es siempre una respuesta a las preguntas que le formula su época. Es decir, que los sentidos posibles que habitan en el texto son organizados en función de una lectura específica que selecciona algunos elementos significantes y omite otros, demostrando que “el cambio de la enunciación va unido a la renovación de la concretización del texto dramático, donde se establece una relación de intercambio entre texto dramático y contexto social” (Pavis, 1994: 78). En esta línea, Osvaldo Pellettieri sostiene que el receptor, frente al texto, lleva a cabo una actividad productiva, al organizar esa secuencia informacional, y realiza una serie de concretizaciones en dos etapas: la ficcionalización, cuando surge un mundo posible o imaginario, y la ideologización, ya que el referente imaginario “expresa una visión de mundo, una propuesta de mundo real” (1997: 35).

Por otro lado, existe una tendencia que afirma la autonomía del texto como objeto de estudio afirmando su emancipación respecto de su vínculo necesario con el hecho escénico. En este sentido, Juan Villegas en su *Nueva Interpretación del Texto Dramático* (1991) sostiene en relación con el texto dramático que, como cualquier obra literaria, “tiene existencia en sí, es solo lenguaje y no es indispensable su estudio por su posibilidad de ser espectáculo” (Villegas, 1991: 6). Otro reconocido teórico que adhiere a esta línea es Fernando De Toro en *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (2014), en el cual despliega un exhaustivo trabajo vinculado a delimitar algunos conceptos fundamentales y sistematizar los principales temas que plantea un análisis semiótico del teatro. El autor afirma que “el texto dramático constituye por sí solo un objeto de estudio” (2014: 82) y defiende su legitimidad, ya que, desde su visión, tanto

¹ Un estudio relevante del arte performático puede consultarse en D. Taylor, D. (2012), en el cual la autora aborda el concepto desde múltiples puntos de vista: la política, el teatro, el feminismo, los estudios de género, la resistencia, la identidad, el activismo social y la memoria. En su trabajo delimita el fenómeno de la performance en términos teóricos y ahonda en su compleja relación con los sistemas de poder. Otro trabajo para destacar es el de D. Taylor y M. Fuentes (2011), que presenta una compilación de ensayos de reconocidos teóricos que ponen el concepto de performance en el centro del debate.

el texto como la obra teatral poseen cualidades ontológicas diferentes, que pueden tener relaciones entre sí, pero que también pueden existir de forma independiente.

La definición de texto teatral ha sido para la teatrología un asunto complejo, no solo desde el punto de vista teórico como ha sido observado por las posturas presentadas anteriormente, sino, principalmente, por la praxis teatral y las producciones dramatúrgicas que cuestionan las categorías precedentes. Como señala Patrice Pavis, “la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena” (1994: 470). Cabe mencionar entonces que las relaciones entre el texto y el espectáculo poseen una condición de autonomía y el espectáculo no es el único destino posible del texto, ni tampoco el texto en la condición de posibilidad de existencia de un espectáculo teatral².

A continuación, proponemos retomar algunas definiciones y características generales del texto teatral. Desde el punto de vista de los estudios teóricos, existen dos miradas divergentes que reflexionan en torno a la conceptualización del texto. La primera plantea una concepción clásica del texto como una permanencia del discurso en la escritura, es decir, como el elemento fijo e inalterable del teatro como totalidad. La segunda tendencia, sugiere un abordaje semiológico que piensa el texto como productividad, es decir, como un espacio dinámico de lecturas posibles, de interpretaciones ilimitadas. En esta línea subyace pensar la textualidad como un entramado de conexiones en diversos niveles que dan cuenta del carácter intersocial de la cultura que opera por acumulación e interconexión. El texto es pensado como “la puesta en ejecución en la escritura de la relación destinador-destinatario, escritura-lectura, como dos productividades que se crean un espacio al recortarse” (Ducrot y Todorov, 1972: 443). A partir de esta mirada, el texto es pensado como un intertexto en el que dialogan diferentes niveles. Las versiones de *Antígona* analizadas en el presente estudio responden a dos tipos de intertextualidad señaladas por Fernando De Toro (2014): la *intertextualidad histórica o inter-textos históricos ficcionalizados*, en el cual la obra remite a un acontecimiento histórico, y la *intertextualidad literaria o inter-textos ficticios vueltos a recodificar*, cuando el texto actualiza y reficcionaliza un texto ficticio existente.

El *texto dramático*, siguiendo la definición de Juan Villegas (1991) y Fernando De Toro (2014) que ha sido planteada con anterioridad, es una clase de texto literario con características y especificidades que lo diferencian de otros. En primer lugar, el modo dramático es predominantemente apelativo, es decir, que estimula la acción y promueve la interacción entre los personajes. En segundo lugar, otro elemento es que la entrega del universo del drama se realiza directo al lector sin intermediarios como si fuera visto en un escenario. Este rasgo está asociado a un componente estructural que brinda informaciones relevantes para la organización del mundo ficcional desde una perspectiva particular y con conocimientos limitados. Juan Villegas decide llamar a dicho elemento el *hablante dramático básico* (1971).

El texto dramático está integrado por dos componentes fundamentales: el *texto principal* vinculado al diálogo y las interacciones verbales entre los personajes y el *texto secundario* que responde a las indicaciones escénicas o didascalias. Este aspecto da cuenta de una característica central del texto: es *bifacético*, es decir, “se caracteriza y se estructura en el diálogo de los personajes (...) y está impregnado de indicaciones escénicas, las cuales llamaremos didascalias” (De Toro, 2014: 81). La forma teórica del texto dramático incluye el plano textual, integrado por unidades sucesivas de réplicas y acotaciones escénicas, y el plano escénico, que posee unidades no sucesivas como el decorado, los personajes, etc. Este último aspecto de las

² Para profundizar en los aspectos teóricos centrales del concepto de texto dramático se sugiere la lectura de la definición propuesta por Patrice Pavis en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1994). El autor plantea las dificultades de una definición limitativa respecto a la realidad teatral contemporánea y señala criterios posibles de acercamiento al texto dramático como la ficcionalidad y la puesta en relación de los contextos.

didascalias propone un universo de posibilidad ilimitado en la relación que cada director establezca entre la información disponible en el texto y las decisiones de la puesta en escena. El concepto de *texto espectacular* o *texto escénico* es el espectáculo que actualiza y pone en acción las situaciones de enunciación y los diálogos presentes en el texto dramático. Marco De Marinis (1980) define al *texto espectacular* como aquellas “unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de ‘procesos’ significantes complejos, a la vez verbales y no verbales” (1980: 197)³.

A partir de lo expuesto, es prioritario destacar que el presente estudio se centra en el análisis comparativo de textos dramáticos entendidos, no como entidades fijas, sino como unidades dinámicas. Consideramos que “el texto solo existe al término de una lectura que siempre se sitúa en la historia” (Pavis, 1994: 471) y, por ende, el vínculo entre el texto como productividad y el contexto de producción es entendido como una díada indisoluble.

1.1.2 Perspectiva de género: otras miradas sobre el poder

El marco teórico está organizado en función tres ejes temáticos que estructuran el análisis: el poder, la resistencia y la memoria. Para indagar en el tema de Antígona y el poder, consideramos el trabajo de Slavoj Žižek *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (2007) para dar cuenta de la categorización que el autor establece entre *violencia subjetiva*, que se manifiesta de forma explícita como una agresión o atentado; y la *violencia sistémica*, que es naturalizada por los habitantes que son oprimidos por el ejercicio de una violencia solapada que destruye a la humanidad sin que haya una acción de denuncia por parte de la sociedad, precisamente, por la sutileza de sus manifestaciones. Žizek sostiene que existe una especie de ceguera selectiva que nos impide ver esta violencia sistémica y provoca que, a menudo, no comprendamos determinados casos de "violencia subjetiva". Por otro lado, tomamos dos trabajos de Jean-Luc Nancy: *Arte, filosofía, política* (2012), específicamente el capítulo “El arte de hacer un mundo”, para pensar la relación del arte y su contexto de producción; y *¿Por qué obedecemos?* (2016) a fin de problematizar el concepto de obediencia en las distintas representaciones de Antígona como emblema de rebeldía y enfrentamiento al poder. El autor señala que el acto de desobediencia está muy ligado al placer, a la pasión, a la búsqueda incesante. Sugiere que algunas indisciplinas son sumamente fecundas y corresponden a una invención, donde mediante el acto de transgresión el sujeto iría en busca de un sentido perdido.

Por último, trabajamos algunos conceptos del pensamiento de Michel Foucault en relación con lo que ha denominado la *omnipresencia del poder* y su capacidad de configurar corporalidades específicas vinculadas a las relaciones de fuerza que se establecen entre los sujetos (2012). Para ampliar su mirada sobre el cuerpo es retomada la idea del control individual que ejerce la sociedad para administrar la *docilidad* de los cuerpos que quedan atrapados en el interior de estrategias de coerción (2010). Este concepto es profundizado en *Las redes del poder* (2014), donde el autor afirma que el poder es contradictorio, porque si bien tiene algo de permanente, repetitivo, inerte y autorreproductor, donde hay poder siempre hay resistencias e insurrección de los saberes sometidos frente a las teorías totalizantes.

El concepto de acción teatral es un eje fundamental del análisis de los textos dramáticos que dialoga con la segunda línea temática asociada al tema de Antígona y la resistencia. Ella es quien quiere saber más y no teme preguntar. Su contracara es la figura de Ismene, su hermana,

³ Un estudio exhaustivo del lenguaje de la puesta en escena y del texto espectacular fue llevado a cabo por Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine* (1996). Su aporte plantea el estado de la investigación y describe cada uno de los elementos del análisis. Propone un recorrido por los componentes escénicos: el actor, la utilización de la voz, el espacio y el tiempo, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, entre otros. Además, aporta una visión fundamental para la comprensión de las características específicas del texto emitido en escena y, por último, cabe destacar su aproximación a las condiciones de recepción y al rol del espectador a partir de una aproximación antropológica y sociológica.

que encarna un gesto desesperado por callar y obedecer. Antígona es quien acciona, poniendo en evidencia la negativa de quienes fueron dominados por el miedo y sienten la vergüenza de la traición a su patria. El abordaje será a partir del entrecruzamiento de dos miradas en diálogo. Por un lado, retomaremos el planteamiento de Jean Paul Sartre en *El ser y la nada* ([1943] 1966), específicamente en el capítulo primero de la cuarta parte “Tener, hacer y ser: la libertad”. La revolución sartreana propuso, entre otras cuestiones, ubicar al ser humano como protagonista de un destino que no era predeterminado ni ineluctable. Afirmando que “la condición primera de la acción es la libertad” ([1943] 1966: 267), ponía al descubierto que cada persona era absolutamente responsable de sus actos y de las consecuencias que cada acción producía en ella, en los otros y en el mundo. El autor afirmaba que sus características estructurales son la libertad y la intencionalidad, señalando que “actuar es modificar la figura del mundo, disponer medios con vistas a un fin, producir un complejo instrumental y organizado tal que, por una serie de encadenamientos y conexiones, la modificación aportada en uno de los eslabones traiga aparejadas modificaciones en toda la serie” ([1943] 1966: 267).

Para ampliar y problematizar el concepto de acción en Antígona, tomamos también la propuesta conceptual de Hannah Arendt en *La condición humana* ([1958] 2009). Toda acción reivindica el tiempo presente, asimilando un pasado que ya no es y un futuro que todavía no existe. En este sentido, la autora va a proponer que toda acción es un proceso que va desde el presente hacia un futuro impregnado de misterio y cada vez que accionamos en el mundo desencadenamos una serie impredecible que no tiene fin. La autora señala que la condición humana radica en parte en que el ser humano tenga la capacidad de acción, porque “significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable” ([1958] 2009: 236). La acción es definida entonces como la posibilidad de recrear la vida en la pluralidad del entramado social, insertándose a través de ella en la realidad y manifestando en presente su diferencia, no para repetir lo existente, sino para ser en su plena individualidad y darle un sentido al mundo.

El tema de la resistencia a partir de la acción se vincula estrechamente con el concepto de identidad, definida como un entramado de posibilidades de ser asociada a la noción de caos propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002), ya que la identidad podría ser pensada como un espacio de virtualidad en tanto velocidad infinita de aparición y desaparición, de configuración y reconfiguración a partir de la actualización de un potencial (2002: 23). Este concepto dialoga con la mirada propuesta por Stuart Hall ([1996] 2003) en relación con su concepción no esencialista del concepto de identidad, que reclama políticas de localización, procesos de reconocimiento y diferencia. El autor destaca la procesualidad de cualquier construcción identitaria en un espacio de tensiones y luchas simbólicas, en la cual se manifestarían permanentes negociaciones atravesadas por relaciones de poder. Para ampliar esta perspectiva, tomamos el aporte de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002) para dar cuenta que las identidades se materializan en situación, es decir, que ocupan una posición estratégica en la totalidad.

Para profundizar en el estudio de las representaciones de la resistencia, existen tres trabajos de Cornelius Castoriadis relevantes para el presente estudio. Por un lado, el capítulo “Transformación social y creación cultural” en *Ventana al Caos* (2008) es funcional para pensar la relación que establece la obra con una sociedad determinada que la posibilita y que, al mismo tiempo, se siente absolutamente sacudida y conmocionada con su existencia. Por otro lado, a partir de *La institución imaginaria de la sociedad* ([1983] 2013), reflexionamos en torno al modo en que los imaginarios sirven para cohesionar a la sociedad, garantizar que perdure en el tiempo y también proponer una serie de cambios.

En la última línea temática vinculada a Antígona y la memoria, planteamos un doble nivel de análisis. Por un lado, el rol del teatro en la sociedad y su capacidad de retomar un conjunto de hechos históricos que se perpetúan en el imaginario para transformarlos en un acontecimiento escénico en presencia y en presente. La actualización del pasado posibilitaría pensar la práctica teatral como una herramienta asociada a la conservación de la memoria, dado que todo texto dramático o espectáculo puede reconstruir un hecho y desestabilizar el gran relato, proponiendo otras miradas posibles. Consideramos que el trabajo de Maurice Halbwachs *La memoria colectiva* (1968) es fundamental para pensar el modo en el que los contenidos de las memorias colectivas se vinculan con el arte teatral. Para profundizar en esta perspectiva será retomado el texto *Esas voces que nos llegan del pasado* (1999) de Philippe Joutard, principalmente la relación que establece entre memoria y olvido.

Por otro lado, estudiaremos el tema de la memoria en un corpus delimitado de versiones que visibilizan esta problemática y plantean la tensión memoria-olvido a partir de dos trabajos de Tzvetan Todorov. En primer lugar, en *Los abusos de la memoria* ([1995] 2000), retomamos su conceptualización acerca de los tipos de memorias y la relación que plantea entre la memoria, la acción y el tiempo presente. En *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX* (2002) plantea la tensión entre la memoria y el olvido, principalmente, la relación que establece con el concepto de justicia para pensar la resistencia de Antígona. Además, analizaremos su aporte en la relación entre los grandes relatos y el trinomio memoria, mito e historia.

Los tres ejes temáticos poder, resistencia y memoria, son estructurados en función de una lectura de género que retoma el trabajo de Amelia Valcárcel titulado *Sexo y Filosofía* (1994) y *El segundo sexo* ([1949] 2019). de Simone de Beauvoir para profundizar en los conceptos de lo público y lo privado, las relaciones de poder, el parentesco, lo femenino y lo masculino, y para problematizar las construcciones de las representaciones de mujeres y hombres en las distintas versiones de las obras teatrales. Además, consideramos el aporte de Celia Amorós en *Hacia una crítica de la razón patriarcal* ([1985] 1991), para establecer una lectura a partir de lo que ha denominado método de la sospecha, con el objetivo de desnaturalizar discursos que se perpetúan y le otorgan a la mujer un lugar de subordinación y dependencia, basado en el sesgo sexista que subsiste como marco prejuicioso de conductas estereotipadas. Por último, para profundizar en este aspecto del análisis, serán abordados tres trabajos representativos del pensamiento feminista como *Ser Dos* (1998) de Luce Irigaray, *El matriarcado* ([1861] 2019) de Johann Jakob Bachofen y *El grito de Antígona* (2001) de Judith Butler.

1.2 METODOLOGÍA: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

La dificultad de proponer el teatro como objeto de estudio radica en su cualidad de ser un arte efímero, fugaz e irreplicable, que siempre desaparece en el mismo momento en el que está sucediendo. Parafraseando a Patrice Pavis (2003: 259), si la palabra investigación implica, en un sentido amplio, la búsqueda de algo que se ha perdido y que el sujeto desea encontrar, en la investigación teatral esa característica se enfatiza, dado que el investigador emprende la búsqueda de un objeto cuya existencia está ineluctablemente condenada a desaparecer: la representación. La evanescencia del arte teatral descarta la posibilidad de presenciar todas las puestas en escena, por ende, haremos foco en el análisis del único elemento perdurable del teatro: el texto dramático.

Desde el punto de vista metodológico, es fundamental recuperar algunas posturas críticas de la teoría teatral. Aristóteles observa que la *opsis*, es decir, el aspecto visual de la realización escénica es secundaria y representa el rasgo menos valioso y artístico de la tragedia, ya que “la puesta en escena, sin duda, constituye una enorme atracción para la vista, pero es la de menos

estudio y tiene poca relación con el arte de la poesía, puesto que la tragedia alcanza su virtud aún fuera del espectáculo y de los actores” (Aristóteles [335 a. C]: 49). Su punto de vista en relación con la escena sienta las bases de una tradición textocentrista dominante en los estudios teatrales que evidencia que “lo que estorba del teatro es: el teatro” (Lehmann, 2017: 17). En este sentido, Marco De Marinis (2005) señala que la historia del teatro ha sido durante mucho tiempo la historia de la literatura dramática, es decir, que los teóricos confundieron la parte por el todo y construyeron un relato que suprimió el elemento principal del arte teatral: el espectáculo. Definitivamente, el texto dramático no es lo más relevante en el teatro, es lo que más perdura y “confundir una cosa con otra es signo de pura barbarie” (2005: 140). Si bien, no desconocemos estos debates que se han llevado a cabo en el marco de la teoría teatral, la presente investigación se enmarca en una posición interdisciplinaria que aborda las distintas versiones de *Antígona* y, lejos de reducir el teatro a la literatura, entiende que “cualquier perspectiva que incluya lo teatral solo en abstracto (...) también ignoraría las radicales transformaciones históricas del teatro, en cuyo contexto se realizaron y se siguen realizando las tragedias” (Lehmann, 2017: 19).

El diseño de la metodología propone un abordaje cualitativo que plantea distintos vectores de análisis complementarios e interrelacionados en torno a la recepción productiva que el mito de Antígona ha provocado en las teatralidades de Latinoamérica, España y, específicamente, de Buenos Aires y Galicia. La dinámica de trabajo propone establecer una interacción permanente entre la obra y el contexto histórico de cada país, dado que todo texto establece una estrecha e indisoluble relación con su contexto de producción, recepción y circulación. La investigación se estructura en tres ejes de análisis: el *histórico*, el *teatral* y la *producción de sentidos*, es decir, el estudio teórico del impacto de las distintas versiones en sus contextos de creación.

1.2.1 Objetivos, hipótesis y delimitación del objeto de estudio

Las líneas principales de la investigación surgieron a partir de una serie de preguntas que estimularon la exploración: *¿Por qué el teatro latinoamericano e ibérico insiste en volver al mito de Antígona para cuestionar su realidad histórica? ¿Tal vez será porque en su cuerpo de mujer se hace carne la utopía revolucionaria? ¿Es posible considerar al teatro como una práctica cultural asociada a la conservación de la memoria histórica?* Parafraseando a Aristóteles, *¿El teatro es más filosófico que la historia? ¿Por qué el teatro es un espacio político privilegiado para que la sociedad enfrente sus propios fantasmas? ¿Cómo opera el teatro en tanto instrumento de denuncia social en su contexto de producción?* La hipótesis planteada propone que las teatralidades latinoamericanas e ibéricas, actualizarían el mito de Antígona en la ritualidad teatral, recontextualizando el tiempo primordial mitológico en un momento sociohistórico preciso, con el objetivo de esgrimir una herramienta de denuncia del horror a partir de la concretización de textos que construyeron poderosas e inquietantes metáforas de la historia de cada país.

Entre los objetivos que este trabajo de investigación pretende alcanzar estarían, en primer lugar, analizar la figura de Antígona como mito matriz en la obra de Sófocles a fin de comprender el concepto de mito y su función a la largo de la historia. Si bien, la obra de Bertolt Brecht supone un hito de obligada referencia como caso paradigmático y tendrá una especial atención, el análisis que se propone realizar pondrá el énfasis en las obras posteriores. En segundo lugar, proponemos investigar el contexto histórico en el cual surge cada una de las obras seleccionadas en el corpus y establecer un estudio basado en la literatura comparada de las distintas versiones señalando recurrencias y discontinuidades. El objetivo último será comprender la relación que se establece en el trinomio teatro-resistencias-memorias en el

ámbito latinoamericano, español y gallego a partir de un análisis vinculado a los estudios de género.

A lo largo de la investigación relevamos una considerable cantidad de textos dramáticos que abordan la figura de Antígona. En la historia del teatro universal existen algunas versiones emblemáticas, por ejemplo, *Antigone* de Jean Cocteau (1922) estrenada en París con música de Arthur Honegger, decorados de Pablo Picasso y vestuarios de Coco Chanel. La obra se desarrolla en un acto breve que condensa un estilo del autor cuya idea original de la adaptación era crear una *contracción* de la obra de Sófocles. La obra estuvo dedicada a Génica Athanasiou, que interpretó el papel principal, y el personaje de Tiresias fue encarnado por Antonin Artaud. Otra versión relevante fue *Antígona* (1944) de Jean Anouilh, escrita en 1942 y estrenada el 4 de febrero de 1944 en París, durante la ocupación Nazi. Un rasgo central de esta versión es el punto de vista puesto en el *agon* entre Creonte y Antígona, que dura un total de treinta y cuatro páginas mientras el original de Sófocles sólo tenía setenta y nueve versos. Este enfrentamiento sube a escena a la Francia Resistente y a la Francia Colaboracionista, encarnadas en una Antígona que se rebela hasta el absurdo y en un Creonte que hace lo imposible por silenciarla para que nadie sepa lo acontecido. Por último, cabe mencionar la obra *The Island* (1973) de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona, escrita en Sudáfrica y vinculada al Apartheid. La obra transcurre en una prisión que remite a la conocida cárcel de Robben Island en Sudáfrica, en la cual estuvo preso veintisiete años Nelson Mandela. La historia se centra en el vínculo entre dos compañeros de celda que ensayan durante la noche una representación de *Antígona* de Sófocles para hacer frente al resto de los prisioneros. En la obra los intercambios entre Antígona y Creonte trazan un paralelismo con la realidad de los presos políticos negros durante el contexto histórico del Apartheid.

En España, el mito ha sido retomado en diversas versiones que han sido escritas en castellano, catalán y gallego. A continuación, proponemos un listado de las versiones registradas a partir del estudio *Lo que fue troya: los mitos griegos en el Teatro Español Actual* (1992) de María José Ragué Arias:

“*Antígona* de Guillem Colom (1935), *Antígona* de Salvador Espriu (1939), *Antígona* de José María Pemán (1946), *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1955), *La tragedia d’Antígona* de Joan Povill i Adserá (1961), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967), *Antígona* de Joseph María Muñoz i Pujol (1967), “Oración de Antígona” en el *Oratorio* de Alfonso Jiménez Romero (1969), *Creón... Creón* de Xosé María Rodríguez Pampín (1975), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* de Manuel Lourenzo (1981), *El retorno de Edipo* de Juan José Vega González (1980), *Ismena* de Agustín García Calvo (1980), *Antígona... ¡Cerde!* De Luis Riaza (1983), *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1983), *Antígona* de Romá Comamala (1986) y *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo (1988)”⁴ (Ragué Arias, 1992: 140)”⁴

La historiadora afirma que “el personaje griego más utilizado en el siglo XX en el teatro español es sin duda Antígona” (Ragué Arias, 1992: 140) y en las diversas versiones podemos observar la amplitud interpretativa de cada reescritura. Como imagen de la resistencia en el marco del discurso progresista podemos observarla en las versiones de Luis Riaza (1983), Agustín García Calvo (1980), J. J. Vega González (1980), Carlos de la Rica (1980), José Martín Elizondo

⁴ En el listado mencionado faltaría sumar las versiones *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán, Vigo: Xerais; y *Memoria de Antígona* (1998) de Quico Cardaval y Javier Lama, Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais.

(1988) y Alfonso Jiménez Romero (1969). En contraposición a esta mirada ubicamos la versión de José María Pemán (1946) asociada al ideario católico, conservador y afín a la derecha franquista.

En Latinoamérica⁵ hallamos más de treinta y ocho versiones provenientes de Chile, Brasil, Colombia, Cuba, Argentina, Paraguay, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela y México. No es llamativo el número de textos inspirados en la tragedia política de Antígona si enmarcamos las producciones textuales en el contexto de las luchas del pueblo latinoamericano por su independencia y su libertad. Como afirma Rómulo Pianacci (2012), “en este continente plagado de Creontes (...) no resulta extraño entonces que se pueda encontrar más de una treintena de Antígonas diferentes” (2012: 106).

A continuación, proponemos un recorrido por algunas versiones emblemáticas de cada país. En primer lugar, en Brasil, por ejemplo, se estrena en noviembre 1958 *Pedreira das almas* (1979) de Jorge Andrade con motivo del aniversario del Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo. La obra transcurre en un pueblo minero del sur de Brasil en el año 1842, período histórico conocido como el Segundo Imperio gobernado por el Emperador Pedro II de trece años de edad. Su mandato fue amenazado por revueltas populares de una nación dividida en conservadores y liberales. La versión de Andrade mantiene la estructura del mito e introduce variables de estilo localista, incluyendo música y danzas típicas en el desarrollo de la trama. En segundo lugar, podemos mencionar una producción cubana llamada *Antígona. Tragedia de otra manera* (2005) de Reinaldo Montero. Los personajes se han reducido a cinco (Tiresias, Eurídice, Hemón, Creonte y Antígona) y el texto está estructurado en dos partes: *La Culpa* y *El Castigo*. El estilo posee diversos localismos expresivos y refranes propios de la cultura de la isla. Por último, una versión chilena llamada *El thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida* (2008) de Ana López Montaner, ubica la acción en la empresa familiar Labdácidas S.A., un espacio lleno de heladeras con trozos de carne congelada colgando. El lugar en el que transcurre la acción podía ser un intermedio entre la realidad y el Hades, pero por varias informaciones que da la autora alude directamente a “la realidad de Chile, un país que ha permanecido “congelado” durante varias décadas” (Pianacci, 2012: 183). En la versión chilena se entrecruzan diversos temas como la política económica opresiva neoliberal, la corrupción, la censura y el control de los medios de comunicación, el consumismo, el bloque comercial, las elecciones manipuladas, los desaparecidos y la violencia estatal. Una de las versiones más conocidas de Colombia ha sido la obra *Antígona y Actriz* (2004) de Carlos Eduardo Satizabal que está escrito como un gran monólogo de un solo acto dividido en once escenas. En el texto hay una referencia directa a la realidad social de los grupos de narcotraficantes que atemorizan al pueblo colombiano y a la lucha por la conservación de la memoria como última estrategia de supervivencia. Por último, queremos destacar una versión

El inventario de obras citado evidencia que el retorno a la figura trágica de Antígona en la dramaturgia universal ha sido fuente de múltiples textualidades a nivel mundial y, especialmente, en las producciones teatrales de América Latina y España, que encontraron potencial poético en la joven hija-hermana de Edipo que enfrentó al poder dictatorial y arriesgó su vida para defender lo que consideraba justo, su sangre y su patria. George Steiner afirmó que “nuevas *Antígonas* están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana” (Steiner, 1991: 228) y, en palabras de Walter Benjamin, “si el enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 2011: 128), Antígona como heroína trágica no ha dejado de irrumpir en la historia para ser la voz de los callados y la representación de la resistencia frente al poder hegemónico.

⁵ El trabajo de Rómulo Pianacci *Antígona: una tragedia latinoamericana* (2008) ofrece un inventario completo de las versiones latinoamericanas existentes hasta la fecha de su publicación. El capítulo “Las Antígonas Criollas” aborda la especificidad de las escrituras del mito en función de la identidad de cada territorio y de las coordenadas históricas de su producción.

Ante la incesante productividad del mito en las teatralidades del mundo, establecimos un recorte territorial para delimitar el universo de análisis a partir de algunas vacancias detectadas durante la exploración y organizamos un corpus en tres ejes. En primer lugar, *Antígona* de Sófocles (Grecia, 441 a.C.), en tanto mito matriz productor de las textualidades posteriores y *Antígona* de Bertolt Brecht (Alemania, 1948) como obra cumbre y caso paradigmático de análisis. En segundo lugar, las versiones latinoamericanas seleccionadas son *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina, Buenos Aires, 1951), *La pasión según Antígona Pérez* (Puerto Rico, 1968), *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro (Argentina, Buenos Aires, 1986) y *Antígona* de José Watanabe (Perú, 1999). En tercer lugar, las obras ibéricas son *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* de José María Pemán (España, 1946), *La tumba de Antígona de María Zambrano* (España, 1967), *Creón ... Creón* de X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (España, Galicia, 1981) y *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989).

La elección de las obras fue diseñada luego de un estudio exhaustivo de las versiones disponibles. Entre los criterios utilizados se priorizó trabajar cada texto en función de un análisis comparativo organizado en tres vectores temáticos: el poder, la resistencia y la memoria. En la metodología que se detalla en este mismo capítulo, puede observarse el diseño de análisis comparativo entre las versiones que promueve un diálogo entre las teatralidades de Latinoamérica y España, principalmente, entre Buenos Aires y Galicia. A continuación, a modo de cierre de este apartado, presentamos un análisis espacial (mapa) y temporal (cronología) del corpus de obras seleccionadas:

Figura 1. Mapa territorial del corpus de obras teatrales.



Figura 2. Cronología del corpus de obras teatrales.



Fuente: elaboración propia.

1.2.2 Estrategias: un abordaje posible al texto dramático

El estudio teatral y al análisis de las obras, adhiere a la visión propuesta por Susan Sontag (2008) en el sentido de que “ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría (...) tendremos que cargar con la tarea de defender el arte” (2008: 15). En su trabajo *Contra la interpretación* (2008), recupera la sentencia nietzscheana <No hay hechos, solo interpretaciones> para dar cuenta de la tendencia irreversible de la cultura occidental de acercarse a las obras con el secreto (no tan oculto) de desarticularlas como totalidad, de interpretarlas. Esta premisa es central para reflexionar en torno a las distintas lecturas que han hecho los autores sobre el mito en las versiones analizadas y considerar que, como afirma Sontag, en algunos contextos la interpretación es un acto liberador, “es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto” (2008: 18). El análisis de las obras dramáticas se basa en sus huellas históricas, estéticas y culturales. Con el objetivo de diseñar una metodología de análisis integral, proponemos dividirla en dos momentos: el *analítico*, un estudio individual de cada uno de los textos teatrales; y el *dialógico*, un estudio de tipo comparado que posibilite el diálogo intercultural entre ellas.

En el primer momento, para llevar a cabo la analítica de los textos dramáticos, tomamos el aporte de Osvaldo Pellettieri en *Una historia interrumpida* (1997), en relación con sus modelos de análisis del texto dramático, creado a partir del *modelo jerárquico* de Tzvetan Todorov (1970), el aporte del *esquema actancial* de Algirdas Julien Greimas (1973) y su consecuente adaptación a los estudios específicamente teatrales realizada por Patrice Pavis (1983) y Anne Ubersfeld (1982). Compartimos a continuación el modelo base y un desglose conceptual de cada uno de sus elementos, a partir del cual construiremos un cuadro de análisis de las diversas versiones:

Tabla 1. Modelo de análisis del texto dramático.

Estructura profunda (Acción)	Estructura superficial (Intriga)	Aspecto verbal	Aspecto semántico
		(Relación palabras-realidad)	
Funciones Actantes Secuencias Modelo actancial	Diseño Procedimientos Causalidad Actores Situación	Modo Tiempo Punto de vista	Cómo significa Qué significa

Fuente: Osvaldo Pellettieri (1997)

El modelo propone analizar tres ejes, en primer lugar, la *Estructura profunda* o *Nivel de la acción* a partir de las transformaciones que producen los actantes cuando toman la iniciativa de un cambio en la posición de la configuración actancial, alterando el equilibrio de las fuerzas del drama. El *Modelo actancial* evidencia las fuerzas del drama y facilita la comprensión de los cambios que genera la acción en el paso de una secuencia a otra. Por ello, la acción es un elemento fundamental por el dinamismo que permite pasar, lógicamente y temporalmente, de una situación a otra.

En segundo lugar, la *Estructura de superficie* o *Nivel de la intriga*, está integrada por el aspecto exterior de la obra dramática, su progresión y su estética. Representa la sucesión detallada del entrelazamiento de los conflictos, los obstáculos y los medios utilizados para superarlos. En este eje se estudia el *Diseño de la intriga* a partir del aporte de Weiger (1978) que retoma el planteamiento aristotélico y complejiza su estructura añadiendo subdivisiones:

comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final. Otros cuatro aspectos de la estructura están vinculados a los *Procedimientos*, es decir, los artificios propios de cada poética para construir la intriga; la *Causalidad* (Todorov, 1975), que puede ser de *orden lógico y temporal* (explícita o implícita) o de *orden espacial* (en la cual desaparecen las relaciones lógicas temporales); los *Actores*, que coinciden con la noción de personaje en el sentido tradicional; y la *Situación*, entendida como el conjunto de datos escénicos y extraescénicos indispensables para la comprensión del texto en un momento dado de la intriga.

En tercer lugar, el *Aspecto verbal* es analizado a partir de las relaciones entre palabra y realidad (Todorov, 1975), para dar cuenta de cómo se genera una realidad ficticia a través de un discurso lingüístico pautado. Desde el punto de vista del *Modo*, tomamos en consideración el aporte de Anne Ubersfeld (1982) que considera que el discurso dramático se caracteriza por una doble enunciación, *Inmediata* o hablante dramático básico o didascalías, que responde al discurso del relator, y *Mediata* o de los personajes, es decir, el discurso relatado. Este último discurso también puede pensarse a partir de otras categorías planteadas por la autora, como el *Idiolecto*, utilizado con la intención de evidenciar particularidades lingüísticas; el *Código social*, que indica la elaboración de un código pautado que remite a una clase; el *Discurso subjetivo*, que es el lenguaje que contribuye a la caracterización y constitución del personaje en tanto ente individual; y la *Heterogeneidad en el discurso de los personajes* que evidencia que la unidad del discurso es sólo aparente, ya que en él aparecen los *discursos citados*.

Para analizar la perspectiva vinculada al tiempo, retomamos la distinción propuesta por Todorov (1975: 56-65) entre el *tiempo de la historia*, basado en el orden lógico de los acontecimientos, y del *tiempo del discurso*, es decir, la narración o la enunciación. El autor señala una diferenciación que es retomada para enriquecer el análisis en torno al entramado de los acontecimientos del relato: *orden* (anticipaciones, retrospecciones, prospecciones), *duración* (pausas o suspensiones temporales, elipsis u omisiones) y *frecuencia* (relato singulativo, repetitivo o iterativo). Además, tomaremos en cuenta el enfoque del *análisis del hablante dramático básico*, su “entrega del mundo” y la *focalización o punto de vista*. Por último, los tres primeros niveles vinculados a la *acción, intriga y aspecto verbal*, funcionan dentro del texto dialécticamente y están destinados a llevar a cabo una semiosis que se concreta en el aspecto semántico y muestra *¿Cómo significa?* y *¿Qué significa?*

El modelo de recepción de las obras es estudiado a partir del aporte de Hans-Robert Jaus (1976: 166-211), para reflexionar en torno a los cambios que atraviesan las producciones de los textos dramáticos, retomando su concepto de *distancia estética* y de *fusión de horizontes* que se produce entre el horizonte de expectativa que rodea la aparición de la obra y la capacidad de cambio de horizonte que trae. Por otro lado, retomamos la cuarta tesis de Jaus, que plantea que el texto es siempre una respuesta a las preguntas que le formula su época y su concepto de *concretización*, es decir, que cada texto tiene varios sentidos posibles y cada lectura concretiza alguno de ellos, seleccionando elementos significantes y descartando otros, evidenciando que “el cambio de la enunciación va unido a la renovación de la concretización del texto dramático, donde se establece una relación de intercambio entre texto dramático y contexto social” (Pavis, 1994: 78). Pellettieri sostiene que el receptor frente al texto lleva a cabo una actividad productiva al organizar esa secuencia informacional y realizar una serie de concretizaciones en dos etapas, la de *ficcionalización*, cuando surge un mundo posible o imaginario, y la de *ideologización*, en referencia a una ideología, dado que “siempre el referente imaginario expresa una visión de mundo, una propuesta de mundo real” (Pellettieri, 1994: 35).

A continuación, exponemos un cuadro de análisis de las obras que fue elaborado en función de los procedimientos compositivos del texto dramático y que será de mucha utilidad como recurso analítico de las diversas versiones, principalmente, para el diseño de una perspectiva

comparada. El ejemplo corresponde a la obra *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez y es utilizado a fin de compartir el modelo de análisis. Cabe aclarar que este mismo procedimiento se llevará a cabo con cada una de las versiones:

Tabla 2. Cuadro de análisis de los procedimientos del texto dramático.

	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> (1968) de Luis Rafael Sánchez
Estructura del relato	Dos actos. El 1º posee VII escenas y el 2º tiene XII
Personajes	<i>Antígona</i> <i>Periodistas (5)</i> <i>Creón</i> <i>Multitud</i> <i>Aurora</i> <i>Pilar</i> <i>Monseñor</i> <i>Irene</i>
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Algunos dirigidos a público - Ruptura de la cuarta pared
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico
Punto de vista	Doble focalización: interna y externa

Fuente: elaboración propia.

Este cuadro aporta ocho categorías de análisis que serán aplicadas a cada una de las versiones. En el primer caso, la estructura del relato es fundamental para analizar la totalidad del texto en relación con la organización estética de las escenas y la sucesión detallada de las situaciones en estructuras mayores como escenas o actos. Luego, el concepto de personaje es definido a partir del aporte de Marco De Marinis (2005) como una entidad biográfica ficticia, imaginaria, siendo “habitantes de un mundo posible de la fábula dramática” (2005: 18). Los personajes son entidades figurativas individualizadas y se relacionan como actantes de la obra articulando diversas situaciones en la estructura de la obra en el desarrollo de los acontecimientos.

Según el aporte de Anne Ubersfeld (1982) el discurso dramático es un conjunto de signos lingüísticos que se caracteriza por una doble enunciación. Por un lado, el hablante dramático básico o didascalias, también conocido como enunciación inmediata, que corresponde al discurso del relator y tiene como rasgo central que es declarativo e informativo. Las didascalias son un elemento central en el análisis dado que, como afirma Fernando De Toro en *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (2008), el texto teatral se caracteriza por ser un diálogo que está destinado a ser oído en la escena y, por ello, posee múltiples indicaciones escénicas. En algunos casos, la ausencia de acotaciones es un dato sumamente valioso para analizar como decisión de estilo. Por otro lado, la enunciación mediata está relacionada con el texto de los personajes en el discurso teatral que se encuentra al interior de la diégesis, es decir, del mundo ficticio. Las escenas dialogadas o interacciones y la utilización de monólogos también serán otros factores fundamentales para el análisis dado que los personajes expresan las relaciones entre la palabra y la realidad.

Desde el punto de vista de la consideración de la temporalidad en cada una de las versiones, el aporte de Tzvetan Todorov es clave para diferenciar entre el *tiempo de la historia* o el tiempo

de lo enunciado, vinculado al orden lógico de los acontecimientos de la fábula y el *tiempo del discurso* que corresponde al tiempo de la narración o la enunciación (1975: 56-65). Para profundizar en el estudio de este punto, tomaremos las tres líneas de análisis trazadas por el autor. En primer lugar, *el orden* del relato, las prospecciones y retrospecciones en la sucesión de los acontecimientos. En segundo lugar, *la duración*, resaltando las suspensiones temporales o pausas, las elipsis u omisiones, la coincidencia o discrepancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Por último, en relación con la *frecuencia* podremos distinguir entre tres tipos de relatos posibles: el *singulativo*, que narra una acción que sucede una vez en un único enunciado, el *repetitivo*, en el cual se narra muchas veces lo que pasa una sola vez, y el *ierativo*, que cuenta una única vez lo que ha ocurrido varias veces.

Otro elemento destacado en el análisis es definir el tipo de causalidad que se manifiesta en cada una de las obras. Siguiendo el planteamiento de Todorov (1975: 80-86), tomaremos dos tipos generales que aparecen en la construcción de los relatos. En primer lugar, aquella que es *de orden lógico y temporal*, se divide en *causalidad explícita*, asociada a una cronología con implicación lógica de los hechos, y *causalidad implícita*, que responde a un tipo de causalidad de difícil intuición, que tiene reglas profundas y complejas. En segundo lugar, la que es *de orden espacial* responde a relaciones lógico-temporales que están en un segundo plano o son inexistentes.

Por último, el *punto de vista* de la obra está asociado al análisis de la enunciación. Siguiendo el aporte de Gerard Genette en *Figuras III* (1989) podemos distinguir entre tres tipos de focalización: cero, interna y externa. Cabe destacar que el criterio de la focalización “no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato” (Genette, 1989: 243) y las variaciones manifiestan cambios en el punto de vista. En primer lugar, la *focalización cero* o relato no focalizado corresponde a una visión ilimitada del narrador que sabe absolutamente todo acerca del universo de la fábula y domina el relato. En este caso puede relatar no solamente las acciones perceptibles sino también aquello intangible e invisible que responde a los sentimientos o pensamientos de los personajes. En segundo lugar, en la focalización interna la perspectiva está centrada en un personaje que cuenta la historia desde su punto de vista. La figura del narrador testigo o el narrador protagonista expresa una visión propia a partir de su sensibilidad y su experiencia en torno a lo sucedido. Por este motivo, su mirada es parcial y subjetiva, dado que no conoce la totalidad de la historia ni todas las informaciones que circulan entre los personajes. Por último, en la *focalización externa* el narrador solo registra lo visible, es decir, acciones, gestos, palabras, pero no puede ingresar a su intimidad, sus pensamientos y sentimientos. Muestra una visión externa a la historia, objetiva y distanciada de los acontecimientos.

El diseño metodológico propone partir de un análisis de los procedimientos compositivos del texto dramático en cada una de las versiones. La herramienta para el desarrollo de la analítica es el “Cuadro de análisis de los procedimientos del texto dramático” que hemos presentado en este apartado y que incluye ocho categorías de análisis: estructura del relato, personajes, didascalias, interacciones o monólogos, tiempo, causalidad y punto de vista. En un segundo momento planteamos un estudio comparativo de las obras que será explicado en el apartado siguiente.

1.2.3 Versiones en diálogo: temalogía y literatura comparada

En el marco del análisis de los textos dramáticos, con el objetivo de profundizar en el estudio consideramos el aporte de Fernando De Toro (2014) en relación con el texto teatral como productividad, es decir, como un terreno de lecturas, de combinaciones e interpretaciones infinitas. Las obras son abordadas desde el concepto de intertexto bajtiniano que De Toro retoma en su trabajo, sosteniendo que todo texto teatral es un intertexto porque está construido en el contexto de un tejido intersocial cultural que opera de manera acumulativa. Por último, hemos retomado algunos trabajos de Patrice Pavis, como el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1996), *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo* (1994) y *El análisis de los espectáculos* (2000), para incluir algunos conceptos claves como *texto dramático, puesta en escena y verosimilitud*.

Otro aspecto fundamental de este eje es el aporte de la literatura comparada para generar una apertura interdisciplinaria del objeto de estudio que permita pensar las producciones más allá de las fronteras de un territorio particular y establecer relaciones entre la literatura y otras áreas del conocimiento como la filosofía y la historia. Para analizar el corpus tomaremos el trabajo *Introducción a la literatura comparada* (2002) de Antonio Gnisci y *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada* (1990) de Darío Villanueva con el objetivo de establecer relaciones entre las obras, basándonos principalmente en considerar que la literatura nunca está cerrada a una expresión singular, sino que dialoga con otras producciones y, por lo tanto, es posible trazar “lugares comunes” (Gnisci, 2002: 19). Además, el trabajo *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* de Claudio Guillén (1985) y *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* de Earl Miner (1990) propone profundizar en el estudio comparativo de las obras desde una perspectiva intercultural que evite caer en reduccionismos. Por último, en *Tematología y comparatismo literario* (2003), Cristina Naupert propone ampliar el análisis comparado a partir de algunos conceptos centrales de la teoría temalogía: los temas, los motivos, los personajes históricos y míticos.

En el segundo momento de la investigación, proponemos un diálogo intercultural a partir de una mirada sincrónica que posibilite el estudio comparado, con el objetivo de evidenciar algunas continuidades y diferencias pertinentes. Para ello, nos basaremos en la metodología de la literatura comparada y en la temalogía, ya que el estudio de los temas y los motivos será fundamental para establecer las relaciones entre las dramaturgias de diferentes culturas. Si bien, los orígenes de la literatura comparada pueden rastrearse hacia 1827, cuando Goethe plantea el concepto de *Weltliteratur* (literatura mundial)⁶, recién a fines del siglo XIX y principios del XX se institucionaliza el uso de ese término para designar este tipo de análisis. El planteamiento metodológico de la investigación retoma la definición propuesta por Henry Remak en 1961:

“La literatura comparada es el estudio de las literaturas más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana” (Martí, 2005: 368).

Las relaciones que proponemos entre las escrituras teatrales de América Latina y España se enmarcan en esta corriente de estudio de la literatura comparada cuyo fundamento metodológico posibilita la apertura a partir del diálogo con el multiculturalismo, los estudios

⁶ Eckermann, J.P. (1949), *Conversaciones con Goethe*, Buenos Aires, W, M. Jackson Inc. Editores.

poscoloniales y los estudios de género. Este enfoque permite estudiar las producciones textuales más allá de las fronteras nacionales y establecer estructuras supranacionales. Retomando el aporte de Jorge Dubatti, la definición de literatura comparada propuesta por la *Asociación internacional de literatura comparada* (AILC) afirma que “la literatura comparada es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional” (2008: 10). Este método de análisis favorece la superación de lo nacional en vistas a dimensionar las estructuras generales supranacionales a partir del estudio de los intercambios y las relaciones entre las producciones textuales de las teatralidades de Galicia y Buenos Aires. Consideramos relevante retomar el aporte de Claudio Guillén (1985) a fin de establecer vínculos que eviten caer en la simplificación de generar estructuras maniqueas y esencialistas. Es fundamental advertir los vínculos entre lo local y lo universal sin establecer jerarquías en detrimento de uno o del otro, ya que “si la poesía es tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por congregarse, descubrir o confrontar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985: 37).

El diálogo intercultural entre las construcciones poéticas de cada territorio produce una serie de *lugares comunes* (Gnisci, 2002: 19) en los cuales se encuentran los pensamientos del mundo. En este punto, la *tematología*, entendida como el estudio comparado de los temas literarios, es relevante para analizar la recurrencia de ciertos ejes temáticos que serán desarrollados posteriormente. La metodología incluye el estudio tematológico para interpretar y analizar las transformaciones de los temas literarios del mito de Antígona en el contexto de producción de los textos dramáticos. La comparativa visibiliza el modo en el que determinados aspectos del imaginario se expresan en el tiempo, revelando discontinuidades, omisiones o recurrencias. Este tipo de análisis permite trazar intersecciones en la lectura que pongan de relieve las dinámicas mutaciones de los temas literarios en diversos procesos históricos y culturales. Siguiendo el planteamiento de Anna Trocchi, esta investigación se enmarca en el “cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad” (Gnisci, 2002: 161).

El estudio transversal de los textos, como fue mencionado anteriormente en el marco teórico, está organizado en tres vectores temáticos. En primer lugar, abordamos el poder, la violencia y la obediencia en *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968), *Creón ... Creón* de X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975) y *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* de Manuel Lourenzo (España, Galicia, 1981). En segundo lugar, estudiamos la resistencia en relación con los conceptos de acción e identidad en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro (Argentina, Buenos Aires, 1986), *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989) y *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* de José María Pemán (España, 1946). Por último, el tema de la memoria es analizado en *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina, Buenos Aires, 1951), *La tumba de Antígona de María Zambrano* (España, 1967) y *Antígona* de José Watanabe (Perú, 1999). Para profundizar en el diálogo entre las versiones, a partir de los ejes trazados para el análisis, proponemos el siguiente modelo que presentamos de manera sintética en el siguiente cuadro:

Tabla 3. Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos: el poder.

	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968)	<i>Creón ... Creón</i> de X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975)	<i>Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza</i> de Manuel Lourenzo (España, Galicia, 1981)
El poder	<ul style="list-style-type: none"> -Medios de comunicación -Relatos -Saber - Poder - Control -Periodistas -Sensacionalismo -Fusilamiento 	<ul style="list-style-type: none"> -Obediencia -Infantilización de la heroína -Supresión de la acción heroica -Asesinato 	<ul style="list-style-type: none"> -Hybris de Creonte -Tensión con Tiresias (cuerpo periférico) -Asesinato -Máscara y carnavalización -Purga -Sacrificio

Fuente: elaboración propia.

Tabla 4. Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos: la resistencia.

	<i>Antígona Furiosa</i> de Griselda Gambaro (Argentina, 1986)	<i>Antígona, a forza do sangue</i> de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989)	<i>Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles</i> de José María Pemán (España, 1945)
La resistencia	<ul style="list-style-type: none"> -Locura -Fuera de norma -Acción -Pasión - Furia -Silencios -Denuncia: presentificar la ausencia -Relato imposible que impide la clausura 	<ul style="list-style-type: none"> -Transgresión -Rebeldía -Acción -Suicidio -Represión y asesinato -Denuncia -Versión feminista 	<ul style="list-style-type: none"> -Transgresión -Discurso que justifica y celebra el conflicto bélico -Versión cristiana -Las mujeres no accionan -Estructura clásica

Fuente: elaboración propia.

Tabla 5. Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos: la memoria.

	<i>Antígona Vélez</i> de Leopoldo Marechal (Argentina, 1951)	<i>La tumba de Antígona</i> de María Zambrano (España, 1967)	<i>Antígona</i> de José Watanabe (Perú, 1999)
La memoria	<ul style="list-style-type: none"> -Resistencia -“Conquista del desierto”: usurpación tierras indígenas -Acción heroica -Memoria futura -Patria construida con sangre 	<ul style="list-style-type: none"> -Estructura fragmentaria -Espacio del recuerdo -Reflexión existencial -Encuentros con sus sombras 	<ul style="list-style-type: none"> -Acción transgresora -Memoria - Recuerdo -Sobrevivientes - los que no accionaron -Culpa

Fuente: elaboración propia.

Los vectores temáticos de análisis son abordados con el objetivo de reflexionar en torno a la figura de Antígona desde la perspectiva de los estudios de género, considerando la importancia de deconstruir los discursos tradicionales que se erigieron históricamente. El lugar de Antígona revela una transgresión radical que cuestiona las dicotomías de significados que refuerzan un

orden jerárquico que asocia lo masculino al poder, a la objetividad y a la universalidad, y lo femenino a lo subjetivo, a lo particular, a las emociones y al amor. Esta mirada permite favorecer la tarea de develar el funcionamiento y las consecuencias de una red dinámica que constituye las interacciones entre el género, la cultura y la sociedad.

1.3 ESTADO DEL ARTE: FILOSOFÍA, PSICOANÁLISIS Y TEATRO

Entre 1790 y 1905, filósofos, intelectuales y escritores, sostuvieron que *Antígona* de Sófocles no sólo era la tragedia griega más saliente por su excelencia, sino “una obra de arte más cercana a la perfección que cualquier otra producida por el espíritu humano” (Steiner [1987] 2000): 15). A raíz de esa fascinación que ha suscitado el mito, la figura de la princesa tebana se convirtió en un tema de estudio inspirador e inagotable para la historia del pensamiento occidental. Consideramos situar nuestra investigación estableciendo un recorte y una clasificación que posibilite organizar el caudal de producciones teóricas existentes que han realizado abordajes desde distintas perspectivas de análisis.

Existen una serie de estudios precedentes que desarrollaron exhaustivos análisis del texto dramático a partir de conceptos vinculados a la filosofía, al psicoanálisis, a la sociología o a la antropología. En la línea de las interpretaciones filosóficas, si bien existen incontables trabajos en relación con el tema, vamos a profundizar en el aporte de tres autores que consideramos centrales. En primer lugar, destacamos el trabajo de George W. F. Hegel, cuyas teorizaciones acerca de la tragedia se encuentran en diversos estudios, por ejemplo, en *Lecciones sobre la estética* ([1832] 2015), donde ha analizado a numerosas heroínas femeninas. Sin embargo, en *La fenomenología del espíritu* ([1807] 1977) desarrolla en profundidad su teoría del conflicto trágico pensado a partir de la dialéctica del espíritu. Afirma que la tragedia implica la colisión de dos fuerzas contrapuestas, de dos leyes o derechos igualmente legítimos, como por ejemplo la relación entre el estado y la familia, entre el hombre y la mujer o entre la ley humana y la ley divina. El acto trágico implicaría el momento paradigmático en el que se produce necesariamente la anulación de las fuerzas del drama y su mutua destrucción. En el caso de *Antígona*, Hegel señala que ella representa el orden femenino vinculado al hogar y al ámbito de lo divino, y Creonte el orden masculino de la Estado y la ciudadanía. Esa oposición entre la esfera privada de la ley divina sagrada y la ley humana de la esfera pública constituye un conflicto sin posible resolución que concluye en la aniquilación de ambos paradigmas. Otro tema central que trabaja Hegel es la relación entre el saber y la acción, destacando que el caso de *Antígona* es más pleno que el de Edipo, ya que su padre obró sin saber, mientras que ella era completamente consciente de los alcances y las consecuencias de su accionar. Sostiene que la acción tiene un carácter inexorablemente trágico porque cada antagonista se identifica únicamente con su *pathos*, *Antígona* con la ley divina y *Creonte* con la ley humana, lo que provoca la inevitable catástrofe y la *anagnórisis*, es decir, el reconocimiento de la verdad. El *pathos* del héroe trágico está constituido por su *pflicht* (deber) y su *ser*, que coinciden de forma total y no están en contradicción, por ello no conoce la indecisión y no duda en su accionar. Los aportes de Hegel instalaron el tema de la tragedia en el centro del debate ético, filosófico y político del pensamiento occidental del siglo XX y resultaron una fuerte influencia para que el personaje de *Antígona* alcanzara una fuerte resonancia y fuera explorada por diversos dramaturgos a nivel mundial.

En segundo lugar, otro aporte vinculado a esta línea filosófica es el de Søren Kierkegaard ([1843] 2005) que analiza la tragedia desde el punto de vista de la ontología de la finitud y el aspecto relacional de la existencia. El autor problematiza el concepto de identidad a partir de lo trágico, señalando que la relación consigo mismo siempre está fundada en las relaciones que se establecen con los otros, en un juego de máscaras y roles que determinan el *ser-en-relación*.

Ese aspecto relacional se pone en crisis cuando irrumpe el saber trágico que se despliega como un conocimiento a medias, engañoso e incomunicable. Además, sostiene que lo trágico posee tres niveles: el *pathos* de la acción, las ambigüedades de la culpa trágica y la disposición afectiva, que va desde la melancolía hasta la desesperación contemporánea. Antígona encarna para Kierkegaard su visión de la existencia, definida en un *entre-dos*, entre la vida y la muerte. Ella posee un inconfesable sentimiento de angustia, entendida como el advenimiento de lo singular humano, que “denuncia la nada que asoma en nuestra condición mortal, en el vértigo de la libertad ante las posibilidades, en la culpa personal que se inscribe en una historia del mal ya siempre ahí” (Rebok, 2012: 253).

Por último, en esta serie encontramos el aporte de Martin Heidegger, cuyo análisis de *Antígona* de Sófocles aparece en la *Introducción a la metafísica* ([1942] 2006) y en *El himno de Hölderlin “El Ister”* ([1967] 2010), cuya segunda parte lleva el título “La interpretación griega del hombre en la Antígona de Sófocles”. La tragedia para Heidegger, al igual que el arte en general, cumple la función de ser desocultamiento, es decir, la puesta en acto de la verdad como *alethéia*. El autor destaca el carácter sacrificial de la muerte de *Antígona* y sostiene que su tragedia es un entramado de fuerzas que interactúan a partir de lo inhóspito y lo hospedante que reúne lo separado y expulsado.

Otra vertiente que adscribe a esta línea de trabajos teóricos es la que ofrece la corriente psicoanalítica, en la cual destacamos la lectura que Jacques Lacan realiza de la obra de Sófocles en *El Seminario 7: la ética del psicoanálisis 1959-1960* ([1988] 1991). Si bien la tragedia estuvo históricamente instalada en el centro de las reflexiones psicoanalíticas, por ejemplo, el aporte de Freud en relación con el mito de Edipo, Lacan señala que Antígona representa el paradigma de la ética del psicoanálisis, porque encarna la lucha por alcanzar el deseo puro, el deseo de muerte, oponiéndose a la ley considerada comunitaria. Además, afirma que su accionar no está atravesado por los sentimientos de temor y piedad, generando un punto de desencuentro con la teoría aristotélica de la catarsis. Sostiene que el rasgo característico de la acción trágica de Antígona es su relación con la *Áte*, traducida como locura, que se opone radicalmente al concepto de *hamartía*, término griego que remite al error trágico. Para Lacan, la *Áte* es un señalamiento del límite que no debe ser transgredido porque representa la fatalidad y el extravío, que Antígona infringe y desafía al querer ir más allá. Otro rasgo central del pensamiento lacaniano es el lugar que otorga a Antígona en el plano simbólico, señalando que ella habita *entre-dos-muertes*, aspecto que se reitera en todos los personajes de Sófocles. Esas dos muertes están diferenciadas por el hecho de que una pertenece al *chronos* de la vida, e implica la degeneración del cuerpo, mientras que la segunda muerte se asocia al límite que impone lo bello y se relaciona con el deseo que, como afirma Lacan, es siempre deseo de muerte.

Por otro lado, existe un conjunto de estudios que proponen un acercamiento transversal y analizan el mito y sus versiones teatrales a través del tiempo. En primer lugar, destacamos el aporte de George Steiner en *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente* ([1987] 2000), pionero en diseñar una analítica detallada y profunda de las versiones existentes, citando material bibliográfico de las múltiples interpretaciones que han tenido las obras a lo largo de la historia. Su trabajo está estructurado en un prefacio y tres capítulos, cada uno dividido en ocho partes a excepción del último que posee nueve. En el primer capítulo, el autor traza un recorrido por aquellos pensadores que han profundizado en el estudio de la obra de Sófocles, destacando que los más influyentes en la difusión de Antígona pertenecen a los siglos XIX y XX. Steiner desarrolla un análisis de las cuatro interpretaciones más salientes que se dieron entre los años 1790 y 1840: Hegel, Goethe, Kierkegaard y Hölderlin. El segundo capítulo propone un acercamiento a las manifestaciones artísticas que han tomado el tema de

Antígona, por ejemplo, el teatro, la ópera, la pintura, la danza, la narrativa y el cine. Además, señala que los mitos griegos han generado especial interés en diversos campos del saber político, jurídico, filosófico, poético, antropológico, psicoanalítico y sociológico. En función de esos estudios, propone estudiar cada uno de los personajes de la tragedia de Sófocles, focalizando en el tratamiento del conflicto central entre Antígona y Creonte. En el tercer capítulo, Steiner plantea el problema de la traducción e interpretación de la obra, afirmando que el mayor inconveniente en el acercamiento al texto dramático es la desaparición de su marco de representación y que el texto original está escrito en una lengua extinta. Luego retoma el enfrentamiento entre Creonte y Antígona y afirma que esa diada expresa todas las constantes principales propias de la condición humana: mientras el tirano representa a una mitad del mundo, la princesa tebana representa a la otra. Agrega que la estructura de ese conflicto es local y universal a la vez, porque integra cinco antinomias elementales: hombre/mujer, vejez/juventud, estado/consciencia individual, vivos/muertos y hombres/dioses. Finalmente, para concluir su estudio, plantea una serie de preguntas acerca de las intenciones inaccesibles de Sófocles y cuestiona en qué medida la experiencia personal que cada uno tiene de la lectura de *Antígona* no es un producto del palimpsesto de comentarios y juicios acerca de la obra que se han construido a través del tiempo. Steiner afirma que “cuando una pregunta resulta demasiado difícil, es posible disimularla haciendo otra pregunta igualmente difícil o más difícil aún” ([1987] 2000: 355) y despliega algunos interrogantes que fueron trabajados, implícita o explícitamente, a lo largo de su trabajo: “¿A qué se debe la inquebrantable autoridad que los mitos griegos ejercen sobre la imaginación de Occidente? ¿Por qué un puñado de mitos griegos, el de *Antígona* entre ellos, reaparece en el arte y el pensamiento del siglo XX en un sentido casi obsesivo? (...) ¿Por qué? ¿Por qué, para decirlo con la imagen de Nietzsche, este “eterno retorno”?” ([1987] 2000: 354-355). Sin embargo, el trabajo de Steiner posee una particularidad: no incluye ninguna obra teatral, pictórica o cinematográfica que no sea del contexto europeo y allí detectamos una vacancia que quizás pueda asociarse a la última reflexión expresada en su libro: “todo cuanto he tratado de decir ya necesita una adición” ([1987] 2000: 358).

El segundo trabajo que destacamos en esta línea es *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona* (2012) de María Gabriela Rebok, en el que la filósofa señala el retorno de los motivos trágicos y analiza la figura de *Antígona* como un paradigma oculto de nuestra era. La autora estudia el concepto de lo trágico y de la cultura retomando los aportes de Georg Simmel, Max Scheler y Karl Jaspers; elaborando un profundo análisis del mito en el campo literario y filosófico, a partir de una revisión exhaustiva de algunas categorías de pensadores como Hegel y la identidad trágica, Kierkegaard y el pathos trágico, Heidegger y la experiencia poética, entre otros. En la creación de una *nueva mitología* en la que confluyen los mitos trágicos y el arte, Rebok señala un punto de inflexión en el cierre de la modernidad, en el que se abandona el mito de Edipo y aparece un interés notable por Antígona. La razón por la cual se habrá producido ese cambio está asociada a que su relato mitológico representa el núcleo trágico de la existencia y nos propone reflexionar acerca del sufrimiento que provoca la condición finita del hombre. En su estudio recupera la experiencia de lo trágico y demuestra su actualidad, analizando dos términos centrales: reconocimiento y reconciliación. El paradigma de Antígona es abordado por Rebok desde un punto de vista dialéctico que sugiere *pensar en relación*, ya que es sólo a partir de la posibilidad de establecer vínculos, que cada sujeto alcanza, por medio del otro, lo propio; y a esa trama de relaciones la denomina *vincularidad*: la figura femenina representa la mediación entre la humanidad y la divinidad, entre la muerte y la vida.

Finalmente, cabe mencionar en este conjunto de estudios, el trabajo de Rómulo Pinacci *Antígona: una tragedia latinoamericana* (2008), en el que propone un análisis de toda la producción disponible hasta el año de su publicación, exponiendo la resemantización del mito

en dicho continente con las particularidades de cada contexto histórico de producción. El autor sugiere descentralizar la óptica con el objetivo de remediar la negación existente en el trabajo de Steiner y reivindicar las escrituras latinoamericanas. Estructura su trabajo en dos campos dramáticos occidentales: el *europeo de la primera mitad del siglo XIX* (1922-1955) y *la producción criolla*, agrupando los textos en zonas geoculturales en las cuales los autores le confieren autoctonía al relato original: Cono Sur (incluyendo Río de la Plata, Chile y Brasil), Caribe (continental e insular), América Central, América del Norte y Área Andina. El análisis metodológico se basa en los textos dramáticos editados o inéditos debido a la imposibilidad de haber presenciado todas las puestas en escena. En cada uno de sus abordajes recupera datos del contexto de producción de las puestas dramáticas, ofrece una reseña biográfica y bibliográfica de los dramaturgos y una breve interpretación del texto. En las fuentes primarias cita a los autores y las obras analizadas, evidenciando un trabajo de investigación con abundante y actualizada bibliografía específica sobre el tema. Durante diez años de trabajo, Pianacci configuró un sólido inventario de las versiones latinoamericanas existentes que retoman el personaje de *Antígona*, repasando el trabajo de reconocidos dramaturgos de Puerto Rico, Venezuela, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, República Dominicana y Uruguay.

La segunda línea de estudios existentes, integrada por Steiner, Rebok y Pianacci, ha constituido un antecedente cercano al presente estudio, dado que el enfoque propuesto mixtura las tres miradas y desarrolla un acercamiento integral que cruza la historización y contextualización de las producciones, el análisis filosófico y el estudio específicamente teatral del texto dramático.

1.4 EL TEATRO ¿UN ESPACIO DE ESCENIFICACIÓN DE LA MEMORIA?

En este primer capítulo se ha trazado un recorrido por el marco teórico y las bases conceptuales. Inicialmente planteamos una reflexión en torno al teatro y su vínculo con la historia y el mito, dado que cada una de las versiones analizadas dialoga con su contexto histórico de producción y con el mito matriz de Antígona. Luego indagamos en la definición de la teatrología vinculada específicamente a las concepciones de texto dramático en el análisis dramático. Para organizar el estudio comparado se establecieron los tres ejes temáticos, el poder, la resistencia y la memoria, en función de la lectura de género propuesta como eje transversal del análisis. Posteriormente planteamos la metodología y las herramientas diseñadas para el desarrollo de la analítica de las obras. El abordaje es de carácter cualitativo y propone un estudio de las diversas versiones que retomaron el mito de Antígona en las teatralidades de Latinoamérica, España y, específicamente, de Buenos Aires y Galicia.

Además, hemos establecido los objetivos, la hipótesis y la delimitación del objeto de estudio. En primer lugar, la hipótesis plantea que las teatralidades latinoamericanas e ibéricas actualizarían el mito de Antígona en la ritualidad teatral, recontextualizando el tiempo primordial mitológico en un momento sociohistórico preciso, con el objetivo de esgrimir una herramienta de denuncia del horror a partir de la concretización de textos que construyeron poderosas e inquietantes metáforas de la historia de cada país. Luego delineamos una serie de objetivos vinculados a investigar el contexto histórico en el cual surge cada una de las obras seleccionadas en el corpus y establecer un estudio basado en la literatura comparada de las distintas versiones en función del trinomio poder-resistencia-memorias en el ámbito latinoamericano, español y gallego a partir de un análisis vinculado a los estudios de género. Por último, presentamos el recorte territorial y temporal para delimitar el objeto de estudio y estructuramos el corpus en tres líneas: las obras matrices, las versiones latinoamericanas y las obras españolas.

Dentro de la metodología también propusimos una serie de estrategias para el estudio del texto dramático estructurado en dos momentos. En primer lugar, en base a la propuesta de Osvaldo Pellettieri (1997), elaboramos un modelo plasmado en el “Cuadro de análisis de los procedimientos del texto dramático” que incluye ocho categorías de análisis: estructura del relato, personajes, didascalias, interacciones o monólogos, tiempo, causalidad y punto de vista. En un segundo momento, diseñamos una herramienta de análisis para posibilitar el estudio de las obras en diálogo intercultural a partir del aporte de la tematología y la literatura comparada que ha sido presentada como el “Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos”.

Por último, en este capítulo hemos expuesto el estado del arte y un arqueo bibliográfico de los trabajos precedentes estableciendo un recorte y una clasificación que permita organizar la cantidad de producciones existentes. La primera línea corresponde a las interpretaciones filosóficas del texto teatral, en la cual resaltamos el trabajo de George W. F. Hegel (1807 y 1832), Søren Kierkegaard (1843) y Martín Heidegger (1942 y 1967); la segunda está vinculada a la corriente psicoanalítica en la cual destacamos el aporte de Jaques Lacan (1988); y la tercera, ofrece estudios transversales que analizan diversas versiones teatrales a través del tiempo, por ejemplo, el fundamental libro *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente* (1984) de George Steiner o el trabajo de María Gabriela Rebok (2012) y de Rómulo Pinacci (2008). Esta última línea de estudios preexistentes ha sido central para pensar el marco de la investigación que propone una perspectiva integrada que incluya la historización de las obras, el estudio específicamente teatral y el análisis filosófico.

La cultura griega vehiculizaba sus tradiciones por medio de la oralidad a través de los *rapsodas*, cosedores de cantos, y de las leyendas orales que se transmitían anónimas y constituían la vigorosa cosmovisión mítica del imaginario colectivo griego. El carácter popular legitimaba las historias y, pese a las digresiones existentes por las variables en los detalles del relato, existía un mito matriz reconocido socialmente que no se modificaba en esencia y que era generador de esas variantes. Cuando el espectador se acercaba al teatro a formar parte de la celebración de los certámenes dionisiacos no esperaba sorprenderse con las historias sino reafirmar y constatar esa pervivencia del mito. Este rasgo característico de los espectáculos griegos subrayaba el disfrute de la repetición y no del carácter de novedad respecto a los acontecimientos escénicos. Cada dramaturgo imprimía una impronta particular propia de su estilo y al escenificar las peripecias míticas, actualizaba la memoria colectiva.

Desde sus orígenes el teatro es un espacio político en el cual la sociedad enfrentan sus propios fantasmas, revisa sus relatos y cuestiona sus certezas. La tragedia ática surge como un género literario y, principalmente, como un nuevo tipo de espectáculo. Como señalan Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1987) en el capítulo “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega”, el teatro “no refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, dividida contra sí misma, la vuelve completamente problemática” (1987: 27). En este sentido podemos pensar que dicho arte teatral estaba ubicado en una zona fronteriza en la que los destinos humanos entraban en relación con la potencia de las divinidades y el sentimiento trágico acontecía en escena cuando las acciones de las heroínas y los héroes devenían objeto de reflexión.

La capacidad metafórica del teatro permite que, al igual que en el pasado existían versiones diversas de un mismo mito matriz, cada dramaturgo resignifique el mito de Antígona tomando u omitiendo situaciones y personajes en vistas a configurar relatos situados en contextos sociohistóricos específicos. Cada versión deviene símbolo y está inspirada en arquetipos que continúan emanando su fuerza expresiva a partir de las diversas reescrituras. El carácter simbólico del teatro está atravesado por tres tiempos de manera simultánea: pasado, presente y futuro. En primer lugar, mira el pasado y puede ser pensado como un testigo que reescribe la

historia a partir de la revisión crítica de esos relatos. Mientras los poderes de facto erigen una historia oficial incuestionable, el teatro escenifica lo que intentan acallar. En el caso de Antígona, su irrupción en el contexto español y latinoamericano denuncia esa interpretación manipulada y se constituye en tanto resistencia frente a los abusos de poder, combatiendo los proyectos de olvido y fortaleciendo la memoria histórica. En segundo lugar, el teatro es necesariamente tiempo presente, porque tiene la cualidad de transmutar ese pasado en presente escénico y desplegar las acciones en ese “aquí y ahora” ficcional que es la base fundante del hecho teatral. Aquí el teatro deviene lugar de encuentro, comunión y celebración, en el cual se vivifica la identidad colectiva. Por último, podemos relacionarlo con el futuro, dado que las obras teatrales apelan a la sensibilidad y a la reflexión crítica de manera simultánea cuestionando la realidad a partir de un acto revolucionario. Como afirma Arianne Mouchkine (2007), “el teatro es, durante algunas horas, una utopía. Seiscientas personas que respiran juntas, que no se matan, que no se pelean todo el tiempo, que se miran, que se hablan. El teatro es un reflejo de lo que el mundo podría ser”⁷.

CAPÍTULO 2.
GENEALOGÍAS: DISTANCIAMIENTO, EMANCIPACIÓN Y REVOLUCIÓN

CAPÍTULO 2.

GENEALOGÍAS: DISTANCIAMIENTO, EMANCIPACIÓN Y REVOLUCIÓN

2.1 UNA APROXIMACIÓN A LAS DEFINICIONES DE MITO Y SU VIGENCIA

En el presente capítulo, inicialmente exponemos una reflexión en torno a la naturaleza de los relatos míticos enumerando sus principales funciones y analizando su vigencia. Antes de ser recreados por los poetas trágicos e inmortalizados en el tiempo mediante la escritura, los mitos se transmitían de manera oral a través de los *rapsodas*, “cosedores de cantos”. Los relatos mitológicos construían la identidad del pueblo griego y su cosmovisión, por lo tanto, eran conocidos por todos los habitantes que asistían a las representaciones teatrales. El espectador que iba a ver una tragedia sabía perfectamente lo que iba a pasar en la *skéné* y, puede apreciarse entonces, que en las obras los temas míticos estaban mencionados rápidamente porque la audiencia conocía el desarrollo argumental de las obras.

Definir el mito de manera unívoca, universal, ahistórica y atemporal, implicaría no asumir sus manifestaciones particulares, “¿acaso es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales?” (Elíade [1973] 1992: 6). Sin embargo, ello no debe arrojarnos al abismo, por el contrario, nos sugiere proponer un acercamiento a la definición de mito que contemple su riqueza y diversidad desde la convergencia de múltiples miradas. Elíade sostiene que la realidad del mito es compleja y plantea una definición a partir de ciertas características estructurales que, por su amplitud, se puede aplicar a diferentes culturas. Afirma que el mito es un relato de un acontecimiento perteneciente a una historia sagrada que ha tenido lugar en el tiempo primordial. Sus protagonistas son seres sobrenaturales que han posibilitado, mediante sus hazañas, que distintas realidades cobren existencia. El mito siempre está vinculado a la creación y pueden ser calificados como *cosmogónicos* (cuando relatan el inicio del caos y la posterior creación del mundo), *teogónicos* (relatan el surgimiento de los dioses) y *antropogónicos* (cuando explican cuál fue el inicio del hombre y la mujer). Se vinculan con el origen y su conocimiento no es abstracto, exterior, sino que se vivencia mediante el ritual en tanto reactualización, provocando una ruptura, una suspensión del tiempo cronológico y la irrupción de un *tiempo primordial*, un tiempo fuerte y sagrado en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez.

Por otra parte, Mircea Elíade explica que existen dos sentidos posibles en la palabra mito, uno habitual, que posee connotaciones peyorativas para designar aquello que es “invención” o “ficción”, y otro arcaico, para señalar una historia verdadera, sagrada, que remite al origen. Los mitos, tanto en la antigüedad como en la contemporaneidad, proporcionan modelos de conducta ejemplares para la comunidad y poseen una función pedagógica, dado que organizan y legitiman conductas, es decir, que el pensamiento mítico se opone a la lógica racionalista y además es un comportamiento, *la expresión de un modo de ser en el mundo*. En la construcción de subjetividades, el mito brinda un tipo de conocimiento específico de la historia de las ideas y los problemas que incesantemente conmueven al hombre en relación con su incierto destino,

su concepción del mundo, su falta de certezas y su irremediable finitud. En la estructura de los relatos míticos, existen ciertas semejanzas y arquetipos que se reiteran en diversas culturas más allá del paso del tiempo. Este rasgo de subsistencia ha arrojado estudios comparativos como el de Joseph Campbell ([1988] 2015), en el que se plantea como hipótesis principal *¿Por qué la mitología es la misma en todas partes, con diferencias de vestidura? y ¿Qué nos enseña?*

Para analizar la permanencia de Antígona en la teatralidad latinoamericana y española, es fundamental retomar los aportes de Elíade y Campbell para comprender el modo en el que la productividad de los distintos dramaturgos configura universos ficcionales en función de los retos cambiantes de los contextos culturales, que evidencian la funcionalidad del mito en cada sociedad. En el mundo contemporáneo sobreviven prácticas míticas que son resignificadas en el contexto actual, pero no ocupan el lugar central que tuvieron en la historia de la humanidad. Las crisis contemporáneas, como afirma Elíade ([1973] 1992), quizás se deban a que estamos desprovistos de mitología en relación con otras sociedades. Pero el mito, lejos de desaparecer, resiste, y en el caso de Antígona se actualiza a través del hecho teatral. Los dramaturgos latinoamericanos y españoles revisaron su pasado histórico y, a partir del rito teatral, reafirmaron que “el mito, forma de la representación, es también régimen de acción” (Gusdorf, 1960: 25). El aporte de Gusdorf es central para comprender que el mito va más allá de la necesidad fundamental del hombre de construir sentido y es, esencialmente, un pensamiento, es decir, *un medio de acción eficaz*. Desde los orígenes de la historia del ser humano, la armonía estuvo rota y “jamás ha conocido el hombre la inocencia de una vida sin turbaciones. Hay un pecado original de la existencia” (1960: 14). En vistas a colmar ese vacío primigenio, el mito apunta a recuperar la integridad perdida y posee como rasgo característico una *intención restitutiva*.

2.1.1 El rol de la tragedia en la construcción de la ciudadanía

“La tragedia no es sólo una forma de arte:
es una institución social”
(Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 27)

La tragedia como género literario posee características propias que han sido definidas en el libro *Poética* de Aristóteles, un texto escrito en el año 334 a.C. mientras el filósofo era director del Liceo en Atenas. En oposición a su maestro Platón, que desterraba a la poesía de su República⁸, Aristóteles revaloriza la imitación como procedimiento creativo y ubica a la poesía en lugar privilegiado. Su defensa alega que el poeta no necesita contar las cosas como efectivamente sucedieron, sino como deberían o podrían haber sucedido. La diferencia entre la actividad del poeta y la del historiador radica en el universo de lo posible, ya que la poesía se ocupa de temas universales y la historia de los acontecimientos particulares.

Algunos elementos claves del estudio de Aristóteles acerca de la tragedia están asociados a la figura del héroe que lleva adelante la acción principal de la fábula episódica. La *peripecia* es definida como la transformación de un estado de cosas a su contrario y el clímax, o el punto culminen del relato, se denomina en el marco de la tragedia como la *anagnórisis* o el reconocimiento que se da a partir de señales o signos y puede desencadenar el cambio profundo del amor al odio o de la dicha al infortunio.

Aristóteles define a la tragedia como la “representación de una acción elevada” (Aristóteles ([335 a. C] 2004: 45) a partir de un procedimiento asociado a la *mímesis* o imitación de las

⁸ En el “Libro X” de *La República*, Platón condena al arte imitativo, principalmente, a la pintura y a la tragedia.

emociones y las acciones humanas. Ese recurso estaba sustentado en un concepto estructurante de la tragedia griega que es el de verosimilitud. La idea platónica del arte como algo falso que aleja a los ciudadanos de la verdad fue reemplazada en el análisis de Aristóteles por esta concepción de lo verosímil que desplaza el concepto de lo verdadero. Ya no importa si es real, en el contexto artístico la ficción tiene por objeto lo probable.

La mimesis generaba en los espectadores el proceso de *identificación* que llevaba al fin último de la tragedia: la *catarsis*, entendida como la purga del exceso de temor y piedad. Los ciudadanos griegos asistían a las representaciones para enfrentarse a esas pasiones y reducirlas en virtud de los acontecimientos de la tragedia. El temor aparecía asociado al sentimiento de empatía con el héroe trágico y con los sucesos que enfrentaba, principalmente, al miedo que el espectador tenía de vivir hechos similares a las que se mostraban en escena. En cambio, la piedad era producto de saber que la desgracia del personaje no era merecida ni buscada sino un destino ineluctable que debía cumplirse más allá de su voluntad.

Una breve introducción al contexto en el cual se representaban las tragedias es fundamental para comprender el alcance de la relación que establecía el texto con su público. En *Paideia: los ideales de la cultura griega* ([1933] 2008), Werner Jaeger plantea la relación de la tragedia griega con su función educadora. El autor resalta que la tragedia como forma de arte se manifiesta en el ámbito público de la ciudad y que fue de notable importancia para el Estado que financiaba los concursos y certámenes que se celebraban con periodicidad. Los concursos trágicos ocupaban un lugar en el calendario de actividades públicas de la ciudad y funcionaban en el espacio urbano como un espectáculo popular. Cabe aclarar que cuando hacemos referencia a la ciudadanía, este segmento de la población incluye exclusivamente a los hombres, dado que las mujeres no participaban activamente de la vida política y artística⁹. En su trabajo analiza a los tres grandes trágicos áticos: Esquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) y Eurípides (484-406 a.C.). Señala que la tragedia sofoclea marca una disrupción en relación con la poesía de Homero o de Esquilo, porque manifiesta una unidad entre el Estado y el pueblo diferente y “presupone la existencia de una sociedad humana, para la cual la ‘educación’, la formación humana en su pureza y por sí misma, se ha convertido en el ideal más alto” (Jaeger [1933] 1962: 252). La formación consciente del hombre surge en este contexto en el cual empiezan a desarrollarse nuevas formas de relaciones humanas.

Si bien la tragedia surge arraigada a la tradición mitológica, progresivamente su esencia empieza a ser de índole cuestionadora respecto a ese pasado. La experiencia humana de lo trágico posiciona al ser humano como un sujeto responsable de transformar los mitos en un discurso nuevo que transgrede la legalidad precedente y propone nuevos modos de pensar los valores heroicos y las simbologías religiosas. El momento trágico “abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entren el pensamiento jurídico y político, por un lado, las tradiciones míticas y heroicas por el otro” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 20-21). En el centro de la tragedia está la elección decisiva del ser humano entre ideas ambiguas que orientan su acción en un universo en el cual ya no hay claridad respecto del bien y el mal. La falta de certezas en el vínculo entre lo humano y lo divino revela el sentido trágico de la responsabilidad que expone el accionar humano como objeto de reflexión y crítica. La tragedia está asociada a la construcción de ciudadanía porque el pasado heroico incuestionable de los mitos sube a escena para exponerse a debate público.

La tragedia no era solo un espacio artístico asociado al goce estético, sino que su función educadora se ponía de manifiesto cuando los personajes trágicos y sus devenires épicos se convertían en objeto de debate público en el cual sus acciones eran cuestionadas. En las obras

⁹ Los actores que interpretaban a los personajes heroicos y los integrantes del coro, incluso si representaban a mujeres, eran siempre hombres caracterizados y enmascarados que asumen ese rol en escena.

trágicas conviven dos tipos de personajes, los heroicos, que continúan la línea de seres de excepción cantados por los *rapsodas* e individualizados mediante las máscaras durante las representaciones, y el coro, un personaje colectivo y anónimo. Sin embargo, el héroe ya no era un modelo de conducta, sino que se presentaba como un problema que encarnaba el sentimiento trágico, es decir, “una conciencia desgarrada, el sentimiento de las contradicciones que dividen al hombre contra sí mismo” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 19). En este sentido, la tragedia no fue solo un género literario o teatral, sino un tipo excepcional de experiencia humana.

Los personajes en el género trágico estaban ubicados en el contexto de una encrucijada imposible y los espectadores acompañaban sus interrogaciones, sus decisiones y, finalmente, sus acciones. La *skéné* griega se convertía en un espacio de denuncia por excelencia, en el cual se escenificaban las tensiones sociales entre las ideas religiosas y jurídicas, las normas vigentes y los valores obsoletos. Las acciones del héroe trágico están condicionadas por su *ethos*, su carácter individual, que modela sus acciones, sus palabras y sus pasiones. Pero todo su ser y su acontecer en escena está atravesado por una fuerza mayor a su voluntad, un *daimôn*, un poder religioso que revela la manifestación de un más allá de la lógica del individuo.

El héroe trágico acciona en la distancia entre el *ethos* y el *daimon*, siendo simultáneamente culpable e inocente, ya que es responsable de sus actos, pero hay un más allá del sentido habitado por el *fatum* indeclinable. La tragedia escenifica esa ambigüedad, la oposición, el conflicto sin resolución. A diferencia del mito, no ofrece modelos de conducta, sino que subraya las contradicciones y ofrece una pregunta sin respuesta: *¿Qué es la justicia? ¿Qué es la autoridad?* El poder del hombre sobre la mujer, del marido sobre la esposa, del jefe de Estado sobre los ciudadanos, de las potencias divinas sobre la ley de los hombres. No aparece en la tragedia una respuesta única vinculada a estos temas, sino que conviven en ellas visiones diversas y un conflicto irresoluble. Por ejemplo, el conflicto entre Creonte y Antígona:

“no opone la pura relación, representada por la joven, a la irreligión total, simbolizada por Creonte, o un espíritu religioso a uno político, sino dos tipos diferentes de religiosidad: por un lado, una religión familiar, puramente privada, limitada al círculo estrecho de los parientes cercano, los *philoí*, centrada en el hogar doméstico y el culto de los muertos; por otro, una religión pública donde los dioses tutelares de la ciudad tienden finalmente a confundirse con los valores supremos del Estado” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 37)

La función social de la tragedia y su carácter popular fue determinante para la construcción comunitaria de la ciudad. En ese espacio los espectadores se enfrentaban a cuestiones centrales vinculadas a la organización política en un momento de transición y de puesta en crisis de los valores precedentes. El mito ya no ocupaba un lugar sagrado y empezaba a ser cuestionado por el ciudadano. En el marco de una ciudad en la que sus habitantes empezaban a discutir públicamente los asuntos del Estado, “el hombre comienza a experimentarse a sí mismo como agente más o menos autónomo respecto de las fuerzas religiosas que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos” (Vernant, Vidal-Naquet, 2002: 43). La tragedia revelaba un universo inmerso en contradicciones, un caos en el cual los dioses luchaban entre sí descarnadamente, los héroes habían perdido el sentido de justicia y los derechos se contradecían sin una lógica predeterminada. El espectador captaba el sentido de la tragedia solo cuando advertía que podían existir dos sentidos posibles, o muchos más, no excluyentes ni jerárquicos entre sí y “abandonando sus certidumbres antiguas y abriéndose a una visión problemática del mundo, se hacía él mismo, a través del espectáculo, conciencia trágica” (2002: 39).

2.1.2 Del mito al texto: *Antígona* de Sófocles

Las tragedias escritas y representadas en la Grecia Antigua superan ampliamente en cantidad a las que han sobrevivido el paso de los años. En el caso de la producción autoral de Sófocles, se estima que escribió más de ciento veinte obras teatrales, incluyendo veinticinco dramas satíricos, de los cuales solo conocemos siete tragedias: *Áyax* (escrita entre el 450 y el 430 a.C.), *Edipo Rey* (429 a.C.), *Las tarquinias* (cuya fecha es incierta, pero se estima que es de las primeras), *Antígona* (411 a.C.), *Electra* (escrita entre el 418 y el 410 a.C.), *Filócteles* (409 a.C.) y *Edipo en Colono* (escrita entre el 406 y el 405 a.C.). Además, cabe mencionar la existencia de los fragmentos de un drama satírico descubiertos en 1907 llamado *Ichneutae* y traducido como *Perseguidores*, escrito en fecha incierta por Sófocles. El hallazgo de más de cuatrocientas líneas conservadas convierte a esta obra en el drama satírico más antiguo, siendo *El Cíclope* de Eurípides, el único texto completo que corresponde a este género literario.

Las tragedias de Sófocles han sido fundantes en la cultura occidental ya que han aportado matrices simbólicas al pensamiento filosófico, psicoanalítico, antropológico, mitológico y artístico. El legado de sus obras puede observarse en diversos sistemas de conocimiento que se nutren del concepto de lo trágico para reflexionar en torno a la acción humana y sus consecuencias desde diversas perspectivas. Los temas centrales de su obra trascendieron a su época y adquirieron una impronta universal precisamente por su capacidad de seguir interpelando a la sociedad. Algunos de los elementos recurrentes en su obra son el conflicto entre la voluntad de los hombres y los designios divinos, la desdicha del destino trágico del héroe, la sepultura de los muertos, la creencia errónea de los héroes por el desconocimiento de los oráculos y vaticinios, entre otros.

Sófocles se dio a conocer en el marco de los concursos de las Fiestas Dionisiacas al vencer a Esquilo y fue reconocido por un procedimiento compositivo en su obra llamada la *ironía trágica*. Este rasgo característico responde a la capacidad de sus textos de alcanzar un doble nivel de significado, por un lado, el que tienen los personajes en el interior de la trama y, por otro, al que accedían los espectadores con un grado mayor de conocimiento en relación con los protagonistas de la acción. A lo largo de la obra, este procedimiento iba *in crescendo* hasta lograr la mayor expresión de tensión en el clímax argumental que se daba en el momento de la *anagnórisis*, es decir, el reconocimiento. Por ejemplo, en el caso de *Edipo Rey*, cuando el adivino ciego Tiresias instala la duda respecto a la dicha de Edipo: “Tú tienes muy buena vista y no ves el abismo de males en que estás sumido, ni conoces el palacio que habitas ni los seres con quienes vives ¿Sabes por ventura, de quién eres hijo?” (Sófocles [1889] 2008: 27). Puede observarse en este fragmento la *ironía trágica* que expone los distintos niveles de saber entre el personaje y el auditorio que conocía perfectamente las maldiciones del árbol genealógico fatídico del nuevo Rey de Tebas.

Antígona de Sófocles fue representada en Atenas por primera vez en el año 440 a.C. y con el tiempo se ha consolidado como una de las obras más representadas de la historia del teatro universal. Desde su estreno, el espectáculo se llevó a cabo treinta dos veces de manera ininterrumpida y, como afirma George Steiner, “los atenienses quedaron tan entusiasmados en la primera representación que ofrecieron al autor el gobierno de Samos” (Steiner [1987] 1991: 9). El reconocimiento de Sófocles y su importancia como dramaturgo lo ubicó en el centro de la producción trágica de su tiempo.

Desde el punto de vista argumental, *Antígona* inicia con la muerte de sus hermanos Etéocles y Polinices, que se dan muerte el uno al otro de manera simultánea luchando por el trono de Tebas. Cabe recordar que esa muerte doble responde a una maldición que les había lanzado a sus hijos Edipo antes de ser desterrado por haberlo ignorado en ese suceso trágico que le tocó enfrentar. Ante la vacancia, Creonte toma el poder, se proclama Rey de Tebas e

inmediatamente lanza un edicto que decreta la sepultura con honores de Etéocles por actuar en defensa de la ciudad y la prohibición de sepultura a Polinices por considerarlo un traidor de su patria. Antígona no puede concebir la idea de que el cuerpo de uno de sus hermanos sea expuesto a las aves de rapiña y decide rebelarse, desobedecer el mandato de Creonte y dar sepultura a su hermano en la oscuridad de la noche. Su hermana Ismene intenta persuadir a Antígona del error, pero fracasa y el cadáver de Polinices es enterrado. Cuando Creonte se entera de lo sucedido condena a Antígona, a pesar de ser la prometida de su hijo Hemón, a permanecer encerrada en una cueva. Finalmente, cuando el tirano se da cuenta de su error y decide liberar a Antígona, ya es demasiado tarde: Antígona se suicida, Hemón intenta matar a su padre y luego se suicida, y Eurídice, esposa de Creonte, también se suicida al enterarse de la muerte de su hijo Hemón.

En la obra, la *hybris* de Creonte se traduce en una serie de muertes consecutivas que llevan al tirano a enfrentar en soledad su destino trágico y tomar consciencia de su error. Si bien, el tópico del sufrimiento humano es una constante en la literatura griega y puede observarse en los poemas homéricos que exponen el carácter doliente de sus personajes o en la poesía de Safo¹⁰, en las tragedias de Sófocles el dolor de la heroína o el héroe trágico se ubica en un lugar sustancialmente diferente. En el texto de Sófocles “por primera vez aparece la mujer como representante de lo humano con idéntica dignidad al lado del hombre” (Jaeger [1933] 1962: 258). Este rasgo ha resaltado la importancia que cobra su obra en el contexto de las luchas por la emancipación femenina. La exaltación de la heroína de Sófocles dialoga con una realidad histórica que aclama un acto de grandeza femenina y la reivindicación de “ciertos poderes femeninos frente a los poderes cívicos” (Steiner [1987] 1991: 25).

El género de la tragedia comienza cuando el mito dejar de regular las acciones de la comunidad y, por ende, “el universo trágico se sitúa entre dos mundos” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 11). Por un lado, el mundo del mito referido a ese tiempo primordial pretérito, fundante. Por otro lado, las concepciones e idearios asociados a la nueva democracia de la ciudad ateniense. La obra de Sófocles dramatiza el conflicto entre la conciencia privada y el dictamen público, lo doméstico y lo cívico, las leyes divinas y las leyes humanas, la ética concerniente al Estado y al individuo, el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo. En el camino que va del mito transmitido de manera oral a la primera versión escrita de *Antígona* de Sófocles queda plasmada dicha tensión entre la tradición heroica y los nuevos valores de la colectividad cívica encarnados en la figura de Creonte.

¹⁰ El conocimiento de la obra de Safo, su producción literaria y cultural, se ha propagado exponencialmente desde la perspectiva de los estudios de género. Consideramos de suma relevancia consultar la edición a cargo de Aurora Luque de su obra *Poemas y Testimonios* publicada por Acantilado en 2020.

2.2 ESCRITOS SOBRE BRECHT

*¿Lo conoce?
Usaba un abrigo gris
que lo hacía más pequeño.
Él, el hombre de acción,
luchaba por la igualdad.
Cuando un gigante se levanta
para luchar por la igualdad,
nos convierte a todos en gigantes.*

Peter Hacks¹¹

El objetivo de esta genealogía es posicionar *Antígona* de Brecht como una obra paradigmática que dialoga con las versiones incluidas en el corpus. Para reflexionar en torno a la resignificación del relato mitológico griego propuesto por la mirada crítica de Bertolt Brecht, delinearemos un primer acercamiento a su poética y un posterior análisis comparativo con la obra de Sófocles.

Proponemos iniciar la reflexión con algunas preguntas: *¿Por qué Bertolt Brecht recurre a la obra de Sófocles para cuestionar su realidad sociopolítica? ¿Por qué Antígona?* Parafraseando al dramaturgo alemán, si *el arte no era un espejo para reflejar la realidad sino un martillo para darle forma*, el retorno al pasado mítico pudo haber sido la estrategia para quitar el velo que cubría la crueldad de esa época oscura, a sabiendas que “el pasado no es algo para vivir en él; es un pozo del que extraemos conclusiones para actuar” (Berger, 1974: 83). La arriesgada hazaña de Brecht fue proponer una alternativa en momentos en que la sociedad, subsumida en el horror, no vislumbraba alternativas. Su teatro fue la herramienta de lucha para provocar en el espectador una praxis concreta: la revolución no estaba sobre el escenario sino a la salida de la sala.

La actividad artística constituye un juego en relación con diversas épocas y contextos sociales, “y no tiene una esencia inmutable” (Bourriaud, 2006: 9). En el caso del teatro, los dramaturgos y directores encontraron, a lo largo de la historia, diversas configuraciones estéticas para interrogar a su tiempo. En relación con la búsqueda de la emancipación espectacular, subrayamos la existencia de dos figuras fundamentales: Bertolt Brecht y Antonin Artaud, “para uno, el espectador debía tomar distancia, para el otro, debía perder toda distancia” (Rancière [2008] 2010: 12). Como señala Lehmann (2017), Brecht puede situarse en un lugar de transgresión, junto con Artaud y las vanguardias históricas, precisamente por su búsqueda de nuevas formas de la experiencia trágica.

Los postulados estéticos del teatro épico brechtiano marcaron un quiebre radical en la historia del teatro universal y el espectador fue despojado de su ilusorio dominio y sustraído de su posición de observador pasivo, en un teatro que se exhibió extraño e inusual, como un enigma a resolver. Su revolución estética ha tenido notables influencias en la dramaturgia latinoamericana y española, no sólo desde el punto de vista de los procedimientos compositivos en la escritura escénica, sino también desde la militancia de resistencia que atraviesa las obras analizadas. Para muchos pensadores de la cultura Bertolt Brecht ha generado un cambio de

¹¹ Ewen, F., 2008, Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 7.

paradigma irreversible en la historia del teatro y se ha convertido en “l'ultimo uomo che potrebbe fare una drammatica rivoluzione all'interno del teatro”¹² (Pasolini, 1968: 15).

Alemania en tiempos de Brecht, como él mismo afirma, era *una época sombría*, en el poema *A nuestros sucesores* se pregunta “¿Qué época es ésta en que hablar de los árboles es casi un delito porque significa el silencio sobre tantos horrores?”¹³. El 10 de mayo de 1933 los libros del dramaturgo alemán son lanzados a las llamas de la inmensa hoguera que los nazis encendieron frente a la Ópera de Berlín y en 1936 sus textos son expuestos en una muestra organizada por las máximas autoridades del nazismo para alertar sobre la existencia de ese “arte degenerado”. La manipulación del significado por parte del teatro propagandístico promulgado por el Tercer Reich elaboraba un sentido unívoco a partir del realismo idealizado porque la polisemia era signo de libertad y, por ende, era considerada peligrosa para el régimen dictatorial.

Así como el *Nuevo Cine Alemán* se impuso como ruptura en relación con el viejo cine que pretendía olvidar el horror mediante “historias de amor con artistas angelicales con rizos rubios, queriendo demostrar una inocencia largamente perdida e inconscientemente anhelada” (Rosés, 1991: 9), Bertolt Brecht construyó un nuevo modo de entender el teatro. Abandonando los viejos presupuestos del teatro burgués, que perseguía la identificación del espectador con la escena, propuso una mirada atenta, reflexiva, racional y no por eso menos emocional, todo lo contrario. Si “todo nuevo estilo surge como una necesidad histórico-social” (Lukács [1955] 1977: 42), la poética brechtiana estuvo profundamente ligada a su contexto y generó una revolución estética que reclamó un nuevo espectador capaz de afrontar ese cambio de paradigma.

El *Kleines Organon für das Theater*, traducido como *Breviario de estética teatral* (1963), argumenta su posicionamiento artístico, su concepción del arte desde el punto de vista estético y su mirada política del teatro militante revolucionario, de transformación de la sociedad, basado en la lucha de clases y el ideario marxista dialéctico-materialista. En su texto plantea una estética que se infiere de una práctica particular del estilo teatral y la pregunta que ronda esas páginas está centrada en la función social del teatro en su contexto de producción. Su poética propone un teatro revolucionario que “debe dirigirse a la realidad para estar en condiciones y tener el derecho de producir imágenes eficaces de la realidad” (Brecht, 1963: 27).

Los procedimientos estéticos del teatro brechtiano fueron elaborados a partir de una mirada crítica respecto de una tradición precedente: “aristotélica”, “naturalista” y “burguesa”. Por ello, para comprender el procedimiento del *Verfremdung* (distanciamiento o extrañamiento), es necesario contraponerlo a la tradición teatral que combatía: el modelo de la identificación. Bertolt Brecht inició sus *Escritos sobre teatro* ([1991] 2004) con una mordaz declaración de principios, titulando el primer capítulo “Sobre una dramática no aristotélica”. En oposición a su maestro Platón, que condenaba la mimesis y declaraba la expulsión de todo arte imitativo de su república ideal (Platón [Siglo IV a.C.] 2003: 135-156), Aristóteles afirmaba que el arte es esencialmente imitativo¹⁴ y que las diferencias entre las artes surgen en base a los medios con que las llevan a cabo. En el caso de la tragedia griega, la imitación de acciones elevadas debía llevar al espectador a identificarse con el héroe y a experimentar en carne propia su peripecia para que se produzca la *catarsis*, entendida como la purga del exceso de temor y piedad que daría como resultado la purificación del alma.

¹² “el último hombre que pudo hacer una revolución dramática en el teatro”.

¹³ En Willet, John, 1963, *El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, p. 328.

¹⁴ En el “Capítulo 9” de su *Poética* (2004), Aristóteles analiza la capacidad mimética del poeta en relación con las acciones y el posterior sentimiento de temor y piedad resultante en los espectadores de la tragedia.

En el devenir histórico en el que se construyó el modelo de la identificación, el concepto aristotélico de mimesis fue retomado por el maestro ruso Constantin Stanislavski. En su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* ([1951] 2003), elaboró una sólida teoría de interpretación que aún es dominante en el ámbito de la pedagogía teatral. Sus aportes reforzaron los presupuestos de Aristóteles, ya que su premisa fundamental afirmaba que todo lo que ocurría en escena debía dar la impresión al espectador de estar ocurriendo realmente y, por lo tanto, experimentar la sensación de estar observando los acontecimientos por el ojo de una cerradura o a través de una pared transparente, denominada la *cuarta pared*. Esta estética promovía un tipo de relación entre el cuerpo negado del espectador que “reducido a mirada, se entrega a la contemplación de otro cuerpo esta vez afirmado - en su exhibición - y que por ello se manifiesta como necesariamente fascinante” (González Requena, 1985: 36). Los espectáculos que trabajaban la línea de la identificación desplegaban un fuerte poder de seducción sobre el deseo del otro, ya que los cuerpos exhibidos, permanecían vedados, inalcanzables. El modelo del distanciamiento se opuso a esta premisa, dado que “el espectador debía ser liberado de la hipnosis y el actor descargado de la tarea de transformarse por completo en el personaje que representaba” (Brecht ([1991] 2004: 175). Para construir una mirada crítica, también el actor tenía que distanciarse efectivamente de su hacer en la construcción del personaje porque, como afirmó Brecht en su *Nueva técnica del arte interpretativo* ([1991] 2004), la teoría stanislavskiana era el punto culminante del teatro burgués que “precisamente por su seriedad, llevaba al extremo todos sus errores” ([1991] 2004: 176).

Rancièr ([2008] 2010) recuperó la etimología de la palabra *drama* (“acción”) para dar cuenta de la necesidad del teatro de volver sobre sus orígenes y establecer otras relaciones posibles, ya que “el teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizadas” ([2008] 2010: 11). En el tipo de experiencia teatral que planteaba Brecht, el espectador no quedaba subsumido en la seducción de las imágenes, sino que era participante activo y tenía acceso a un tipo de conocimiento específico. El teatro que Brecht combatía mantenía a los espectadores ensimismados, alienados y pasivos. Como él mismo afirma en su *Breviario de Estética Teatral* (1963):

“Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes, durmientes que tienen sueños inquietos (...) Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos. Tienen los ojos fijos sobre la escena, como hechizados” (1963: 29)

En el teatro de la evasión burguesa el deseo profundo del espectador era estar preso por unas horas en un mundo armonioso e ignorar el mundo contradictorio y cruento de la realidad.

Brecht luchaba por un teatro productor de pensamientos y sentimientos que tengan la función transformadora de generar un cambio en la sociedad. Para romper con el ensimismamiento del espectador y su estado de ensoñación inactiva, propuso una serie de procedimientos sustentados en la dialéctica materialista que concebía a la sociedad en movimiento y a las condiciones históricas como procesos contradictorios. Tanto en el teatro como en la historia “todo existe en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo” (1963: 40). El teatro épico puso en escena un universo polisémico de sentidos múltiples y, como señala Walter Benjamin en *Tentativas sobre Brecht* (1975), el dramaturgo enfrentó su *praxis poética* a una *colectividad responsable*. Sus obras expresaban el escenario de las contradicciones que constituye la sociedad y resaltaban que “la escena es una institución moral, se justifica únicamente en vistas a un teatro que no sólo procura conocimientos, sino que los produce” (1975: 26).

El teatro épico evidenciaba el abismo existente entre su concepción del hacer escénico y los convencionalismos a los que estaba sometido el espectador del teatro burgués, sin perder de vista que *la elección de un estilo de representación no es un asunto puramente estético* (Maquet, 1999) y más en *tiempos de desorden* (Brecht [1999] 2016: 123), donde defender un punto de vista brutalmente crítico del oficial, que se pretendía universal, era un acto de heroicidad que los creadores del “arte degenerado” pagaban con la vida:

“ya que estamos en el baile, bailemos. Evidentemente estamos envueltos en la lucha ¡y por tanto tenemos que luchar! (...) ¿No basta con saber que nos está vedado el acceso a ciertas cosas? ¿Cosas que son mantenidas detrás de un telón? ¡Levantemos el telón!” (Brecht, 1963: 33)

Su poética dramaturgica y escénica desestabilizaba el gran relato y ponía al descubierto los relatos posibles, denunciando que el sentido obvio era una construcción que situaba al sujeto en un plano de ensoñación acrítica. Brecht, en ese contexto de espanto y degradación humana que fue el nazismo, esgrimió el teatro como herramienta de lucha y puso en crisis la ilusión teatral, evidenciando el artificio de la construcción y persiguiendo como objetivo último la reflexión (no sin emoción), la toma de conciencia (no sin diversión, dado que para Brecht el teatro debía, ante todo, divertir) y, por último, la praxis modificadora en la realidad inmediata.

2.2.1 Antígona(s): Sófocles y Brecht

*Cosas terribles muchas hay,
pero nada es más terrible que el hombre*

Sófocles¹⁵

La dramaturgia de Brecht se ha vinculado estrechamente con la antigüedad clásica¹⁶, por ejemplo, su obra infantil *Horacios y Curiacios* (1934) o los seriales radiofónicos *La condena de Lúculo* (1951), o su proyecto interrumpido *El héroe y su ayuda de cámara*, que iba a ser parte de una novela titulada *Señor Julio César*. También puede destacarse su trabajo teórico teatral relacionado con la polémica con Aristóteles para construir las bases de su concepción del teatro épico. Sin embargo, como afirma George Steiner en *La muerte de la tragedia* ([1961] 2001), “rara vez aprovechó el género trágico para su juego astuto y revolucionario” ([1961] 2001: 250).

Antígona de Brecht puede pensarse como una obra paradigmática que dialoga con las versiones latinoamericanas y españolas porque evidencia la capacidad de la obra de reaparecer en otros tiempos, en otras circunstancias, para redescubrir la actualidad de un contenido a la luz de otros contextos interpretativos y la denuncia siempre vigente que propone el texto. El planteamiento de la versión brechtiana propone un corrimiento y una perspectiva inédita de lectura que refuerza su mordaz crítica a su sociedad sin vaciar de contenido el terreno histórico en el que fue creada la obra de Sófocles. Sugiere un diálogo entre dos mundos que libera la lectura de la obra, la amplifica, convirtiendo el potencial presente escénico de sus páginas en

¹⁵ Sófocles ([1889] 1969). *Ajax, Antígona, Edipo Rey*, Navarra: Salvat, p. 87.

¹⁶ Las relaciones de Bertolt Brecht con el mundo clásico han sido estudiadas en profundidad por Witzmann, P. (1964) en *Antike Tradition im werk Bertolt Brechts*.

algo actual y vivo, en algo problemático que demanda una interpretación crítica por parte del lector-espectador.

En tiempos donde no era posible expresar libremente una militancia política que no fuera afín al régimen, Brecht decide reescribir la tragedia política por excelencia: *Antígona* de Sófocles. Su versión tiene un prólogo de 93 versos y 1.300 posee la obra propiamente dicha. Fue escrita entre el 30 de marzo y el 12 de diciembre de 1947. Publicada como *Modellbuch, Antigonemodell* en 1948 por Gebrüder Weiss en Berlín y reeditada por Henschel-Verlag en 1955. El estreno de la obra se llevó a cabo en febrero de 1948 en el Stadtteater de Chur (Suiza), dirigida por Brecht, con escenografía de Neher y protagonizada por Helene Weigel (*Antígona*) y Hans Gaugler (*Creón*). Fue representada también en enero de 1951 por el Städtische Bühnen Ulm y por el Stadttheater Greiz (Alemania Oriental), con prólogo nuevo. El título de su versión es *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin*, lo cual implica una triple conjugación de lecturas: el texto original de Sófocles, traducido por Hölderlin y reelaborado por Brecht.

La obra comienza con un prólogo situado en Berlín: abril de 1945. La referencia espaciotemporal es precisa y la histórica inevitable: la Batalla de Berlín, en la que la Unión Soviética vence a la Alemania Nazi, año en el cual Adolf Hitler y Joseph Goebbels se suicidan. Brecht elige historizar la acción y no clausurarla en un espacio mítico indeterminado. Dentro de la estructura narrativa de *Antígona*, el prólogo funciona como una lectura paradigmática de la misma, dado que se encuentra por fuera del nivel de la historia e introduce ambigüedad en el relato proponiendo una mirada que no permanece neutral en relación con los acontecimientos. Dos hermanas salen de un refugio antiaéreo y van a su casa para alistarse antes de ir a trabajar, son obreras: la Hermana Primera y la Hermana Segunda. Una de ellas hace preguntas, quiere saber, acciona; la otra no quiere saber, prefiere callar y acallar la pregunta de su hermana, porque “quien quiere ver es visto” (Brecht [1948] 2006: 8).

En el comienzo se plantea la idea de la guerra desde la naturalización de determinados sucesos que serían extraordinarios y la situación excepcional los vuelve ordinarios, por ejemplo, la tortura. El recurso utilizado por Brecht en el prólogo es la figura del narrador, que por momentos abandona la acción, la comenta o relata lo que no se ve de forma directa. El tiempo de la escena es un presente desdoblado por la narración de la Hermana Primera que suspende el tiempo de la acción, congelándola, y actualiza el contexto de la guerra. Aquello que aparece en el texto dramático como una didascalia “grito desgarrador afuera” ([1948] 2006: 72), el espectador lo percibe en toda su sonoridad y ese espacio virtual no representado invade la escena. Cuando las hermanas lo escuchan y no accionan, el espectador-lector tampoco lo hace. Esa decisión puede interpretarse como una provocación que instala Brecht a partir de un procedimiento que evidencia el deseo de sacudir la cómoda mirada del receptor, poniendo en escena la contradicción sin resolución, sin síntesis, con el objetivo último de que el espectador deba decidir lo indecible.

Con *Antígona*, Brecht expone la incertidumbre, ya que al no ser claras las fronteras que disciernen entre lo que está bien y lo que está mal, la contradicción no se resuelve sin pérdida. El conflicto está expuesto sin una solución y el espectador se construye como sujeto político en esa elección participando en la producción de sentido. Pero la decisión es una toma de posición imposible: si Antígona entierra al hermano está muerta y si no lo entierra, también. La heroína trágica toma la decisión final y, como mencionamos anteriormente, siempre habrá pérdida: “Miré a mi hermana. Para liberar a su hermano y devolverle la vida, ¿iría a buscar la muerte? Él tenía un solo deseo: vivir” ([1948] 2006: 75). Lo más político de Brecht es que sus textos son, fundamentalmente, dialécticos: no piensa la realidad de modo unívoco, como un todo

acabado y coherente, por el contrario, las situaciones no están resueltas de antemano, habitan en ellas fragmentos irreconciliables, ambigüedades y confluencia de términos heterogéneos.

A continuación, presentamos un cuadro comparativo, donde expondremos algunas diferencias pertinentes entre la *Antígona* de Sófocles y la de Brecht, a fin de profundizar en el análisis:

Tabla 6. Cuadro de análisis comparativo de *Antígona* (S V a.C.) de Sófocles y *Antígona* (1948) de Bertolt Brecht

	<i>Antígona</i> de Sófocles (Grecia, S V a.C.)	<i>Antígona</i> de Bertolt Brecht (Suiza, 1948)
La muerte de Polinices	Siguiendo el mito, Polinices y Etéocles se matan entre ellos luchando por el trono de Tebas	Polinices fue asesinado por desertor por orden de Creonte
El poder de Creonte	Asume el trono por herencia	Es un tirano porque ya es rey antes de que se desaten los sucesos narrados en la obra
El estatuto de personaje de Creonte	Actúa para favorecer los intereses de la polis y su <i>hybris</i> es cometer <i>hamartía</i> , un error de juicio, por condenar a Antígona ignorando la ley no escrita de la divinidad en favor de su ley humana olvidando que como rey puede gobernar sobre los vivos, pero no sobre los muertos	Creonte es un político que no actúa en favor de la polis sino que comete excesos permanentemente a la hora de imponer su dominio, no sólo por encima de la voluntad divina, sino también por sobre la de Tiresias, a quien desprestigia y maltrata violentamente luego de su vaticinio. El poder de Creonte se presenta como arbitrario e interesado solo en sí mismo, ya que si bien hay una confrontación entre las leyes de la polis (establecidas por los hombres) y las leyes tradicionales (de los dioses), Brecht expone la arbitrariedad absoluta de la primera, cuando en Sófocles la tensión está dada porque ambas son justas
El Coro	Cumple un rol reflexivo, comenta la acción dramática y no está a un nivel sintagmático sino paradigmático	El coro de ancianos está más integrado a la acción
La guerra	Oficia de telón de fondo para presentar un debate entre paradigmas	Está en el centro del debate como estructurante de un modelo económico que sustenta un modelo político

Fuente: elaboración propia.

El rasgo distintivo del coro en la versión brechtiana es que aparece como una instancia de control de los actos individuales de los personajes, en el cual “la voz del sujeto se elimina y se conserva a la vez” (Lehmann, 2017: 480). Antígona expresa la experiencia trágica en el gesto de su muerte que implica la transgresión del yo que logra su realización mediante la eliminación de sí misma. Siguiendo el planteamiento de Hans-Thies Lehmann (2017), precisamente en esa acción reside la *anagnórisis* como procedimiento típico de la composición de la tragedia ática. Si toda peripecia implica la “transformación de un determinado estado de cosas a su estado contrario” (Aristóteles [335 a. C.] 2004: 61), la *anagnórisis* es justamente el punto de inflexión que produce el reconocimiento y la mutación repentina del amor al odio entre los personajes y de la dicha o a la desdicha. A su vez, la *anagnórisis* es también la comprensión del límite en el cual “el sujeto comprende (...) que es infinitamente más que él mismo” (Lehmann, 2017: 482).

En la producción teatral de Brecht existen muchas obras que recurren a modelos literarios preexistentes, por ejemplo, el teatro isabelino (*Coriolano*), el teatro chino (*El círculo de tiza*)

caucasiano proviene de una leyenda de Lo-Sing-Tiao adaptada por Klabund) y el teatro griego (*Antígona*). Desde el punto de vista de su estética teatral también existen referencias a modelos de producción anteriores como los recursos actorales y escénicos de la comedia del arte italiana o del teatro medieval.

Su versión de *Antígona* está muy alejada de proponer una reconstrucción arqueológica de la versión de Sófocles, en palabras de Brecht “no puede descartarse la posibilidad de tratar a una gran figura de la literatura de un modo nuevo y con un espíritu diferente, lo cual en manera alguna significa destruir esa figura”¹⁷. Su impronta como director y dramaturgo era disruptiva respecto a las producciones de su época y proponía una concepción vanguardista de la literatura teatral y de la escena. La intención de retomar un clásico desde el punto de vista de Brecht implica una actualización con total independencia de las intenciones del autor del original, dado que “la actualidad no está en el tema, sino en la forma; en mostrar, por el estudio de la estructura de la historia y sus leyes, cómo el mundo es el campo de la praxis humana” (Lasso de la Vega, 1970: 329).

Otro rasgo saliente de su versión es la influencia de la teoría marxista en relación con la dialéctica y la concepción de la historia. El dramaturgo configura un teatro que tiene como misión modificar la realidad a partir de la comprensión de los cambios históricos. Su visión propone la historización del presente para evidenciar *los sucesos detrás de los sucesos* desde una mirada crítica y dialéctica de la historia. El teatro de Brecht pone en escena una representación que refleja un tejido de relaciones sociales posible, es decir, que la acción de los hombres queda expuesta a la crítica y, de este modo, “el teatro se convirtió en un asunto para filósofos, pero de filósofos que no sólo deseaban explicar el mundo sino también cambiarlo” (Brecht [1991] 2004: 47). En esa definición del teatro hay referencias a las *Tesis sobre Feuerbach*, escritas por Karl Marx en la primavera de 1845 y publicadas posteriormente por Friedrich Engels en 1888 en *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. La concepción acerca del hacer filosófico del teatro cita, casi textualmente, la onceava tesis escrita por Marx que afirma que “los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Engels [1886] 2006: 59).

Bertolt Brecht retoma esta perspectiva planteada por Karl Marx, referente del materialismo histórico, que ponía al descubierto las limitaciones de sus antecesores y planteaba que la reflexión devenía praxis en tanto acción transformadora de la sociedad. El *teatro épico* volvía extraño lo cotidiano y, como no era posible referirse al momento presente por la censura y la persecución, Brecht retoma a los griegos para exponer a los alemanes un conflicto dolorosamente actual: la guerra. En la tragedia griega, el conflicto bélico representaba un mecanismo del modo de producción basado en la conquista de territorios y en la adquisición de esclavos. El no regreso de los hijos, de los jóvenes soldados, puso en jaque la estructura y la necesidad de Antígona de enterrar a su hermano se proyectó en aquellos que no tenían siquiera un cuerpo para enterrar. En cambio, la versión brechtiana visibilizó lo que en Sófocles aún permanecía invisible: la guerra como estructura totalitaria que se dispersa en múltiples fenómenos y que se mantuvo inalterable desde los griegos hasta el Tercer Reich.

En *Antígona* Brecht no propone un debate entre ideas, entre lógicas contrapuestas, sino una denuncia de una lucha material que expone a la guerra como un mecanismo de destrucción del hombre por el hombre. A diferencia de la obra de Sófocles, donde la guerra era un telón de fondo de la acción y un dato contextual, en Brecht aparece como estructurante de las relaciones entre los personajes, trazando el límite entre lo humano y lo inhumano, para denunciar que “basta empuñar nuevamente la espada para tomarle gusto a la lucha, y la sangre, sea la propia

¹⁷ Brecht, B. en Mayer, H. (1961) *Bertolt Brecht und die literarische*, Pfullingen: Neske, p. 75.

o la ajena, siempre tiene el mismo olor, un olor que sube a la cabeza y embriaga” ([1948] 2006: 120).

A modo de cierre, consideramos que la versión brechtiana de Antígona establece un vínculo cercano con las obras teatrales latinoamericanas y españolas analizadas. La relación que planteamos se establece en dos sentidos, por un lado, por su carácter político y revolucionario, las versiones se posicionan como metáforas de resistencia frente al poder. Por otro lado, desde el punto de vista formal, las escrituras retoman procedimientos compositivos asociados a la poética brechtiana que serán estudiados a lo largo de los siguientes capítulos.

2.2.2 En otras orillas: las influencias de la poética brechtiana en las teatralidades latinoamericanas y españolas

*En el futuro no dirán: los tiempos fueron oscuros,
dirán: ¿por qué no hablaron los poetas?*

Bertolt Brecht¹⁸

Existen vínculos profundos entre la producción estética de Bertolt Brecht y la cultura iberoamericana, inclusive nos ha legado una clave de lectura en una reflexión crítica acerca de los procesos culturales, con una concepción irreverente respecto de los clásicos que implicaba una mirada sobre la tradición en términos de *apropiación* que abandonaba el concepto canónico de originalidad a partir de la *Umfunktionierung* (“transformación funcional” o “refuncionalización”). Dado que su pensamiento en relación con la historia del arte proponía que las tradiciones no sean vistas como una pesada carga sino como una fuente inagotable de inspiración, nuestro acercamiento a su producción pretende retomar su obra teórica y teatral como un eje fundante en las teatralidades de Latinoamérica y España.

En la historia latinoamericana se han manifestado vigorosas expresiones de emancipación que enfrentaron gobiernos represivos. La militancia antifascista que Brecht sostuvo durante sus años de lucha contribuyó a la gesta de los artistas que esgrimieron críticas a las dictaduras latinoamericanas y concibieron el teatro como una herramienta de cambio social. En las producciones teatrales del continente, cabe destacar la *Ópera de tres centavos* en Buenos Aires en 1930 (Pellettieri, 1994: 49). Además, la influencia de sus postulados teóricos en los métodos de actuación y en las técnicas de enseñanza tuvieron un amplio alcance en los espacios formativos y en las producciones de numerosas compañías como el colectivo teatral *Yuyachkani* (Perú), el grupo *La Candelaria* (Colombia), la agrupación *El Galpón* (Uruguay) y *Teatro Oficina* (Brasil).

Un período destacado en la historia teatral de Buenos Aires es el de la postdictadura, denominado “post” en una doble acepción que señala “después de” y, también, las consecuencias del horror de la última dictadura militar (1976-1983). Como señala Jorge Dubatti (2012-2013), la era postdictadura fue una etapa de crecimiento constante en la cantidad de estrenos que representó un estallido poético teatral caracterizado por la irrupción de micropoéticas que combatían la homogeneización globalizadora. Fue un período caracterizado por la multiplicidad y la problematización del teatro en su singularidad y sus tensiones e intercambios con lo social, en el que se pensó “la teatralidad en tanto anterior al teatro, como la

¹⁸ Ewen, Frederic, 2008, Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 249.

capacidad de hacer para organizar la mirada del otro y, en consecuencia, como la red de la mirada que sostiene el poder” (2012-2013: 13).

En este contexto de producción, se estrenaron en Buenos Aires numerosas versiones y reescrituras de textos de Bertolt Brecht, dirigidas por los argentinos Jaime Kogan (*Galileo Galilei, Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*), Alejandro Tantanian (*Proyecto Brecht*, con la participación de un colectivo de artistas, entre ellos, Ignacio Apolo, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Luciano Suardi y Rubén Szuchmacher), Roberto Aguirre (*El que dijo sí y el que dijo no, Los fusiles de la señora Carrar, Los días de la Comuna*, entre otras), Betty Gambartes (*La ópera de tres centavos*), Manuel Iedvabni (*El círculo de tiza caucasiense, Santa Juana de los Mataderos, Las visiones de Simone Machard*, entre otras), Claudio Gallardou (*Un hombre es un hombre*), Alfredo Zemba (*La resistible ascensión de Arturo Ui*), Daniel Suárez Marzal (*La ópera de dos centavos*), Beatriz Matar (*Terror y miserias del Tercer Reich*), Rubén Szuchmacher (*Brecht-Effekt, Vida de Galileo Galilei*), entre muchas otras. Estas propuestas proponían la fundación de territorios de la subjetividad y del deseo, generando a partir de micropolíticas el canon de la multiplicidad, y su consecuente destotalización y descentralización, pasando de “un teatro de la comunicación a un teatro de la estimulación, así como el desplazamiento del modelo de autoridad por el modelo relacional” (2012-2013: 15).

Es fundamental resaltar la importancia de la censura, tanto en Latinoamérica como en España, en el desarrollo de la historia cultural. Las literaturas extranjeras, como la de Bertolt Brecht, eran anuladas, perseguidas y silenciadas. Por censura entendemos “el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor —con anterioridad a su publicación— supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor” (Abellán, 1984: 169).

En el caso español, la censura fue “el mecanismo represivo utilizado como filtro cultural por el gobierno de Franco entre 1939 y 1975” (Castillo, 2008: 189). Se institucionaliza con la Ley de Prensa de 1938 y al año siguiente, finalizada la Guerra Civil, la prohibición también afectará de modo directo y explícito al arte teatral, musical y cinematográfico. Como se indica en el artículo segundo, la censura afectará:

“los originales de las obras teatrales, cualquiera que sea su género; a los guiones de películas cinematográficas; a los originales y reproducciones de carácter patriótico; a los textos de todas las composiciones musicales que lo lleven y a las partituras de las que lleven título o vayan dedicadas a personas o figuras o temas de carácter oficial”¹⁹.

En la censura franquista, Manuel L. Abellán (1984) señala dos tipos de criterios utilizados por los dispositivos censores: los variables, vinculados a los criterios de cada órgano censor, y los invariables, que respondían a visiones transversales vinculadas a la “ideología política, religión, moral sexual y uso del lenguaje” (1984: 89). En el caso de Brecht, después de la Guerra Civil, su ideología marxista fue señalada como peligrosa para el régimen y su teatro prohibido por su impronta revolucionaria. La puesta en suspenso de su producción generó en el público español un entusiasmo y una intriga creciente en relación con el teatro épico.

El estudio “Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra” de Fernández Insuela (1993) da cuenta de la importancia de las revistas culturales españolas de la posguerra en la recepción de Brecht. El año 1955 fue central porque aparecieron numerosas

¹⁹ ORDEN de 15 de julio de 1939 creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General. BOE, núm. 211, de 30 de julio de 1939.

ediciones en castellano y en francés por las repercusiones del Primer Premio obtenido por la puesta del Berliner Ensemble la obra *Madre Coraje* en el I Festival Internacional de Teatro de París durante el año anterior. Una revista sumamente importante para la difusión de la poética brechtiana en España fue *Primer Acto*, una publicación enfocada en las renovaciones estéticas del teatro contemporáneo español que incluía la aparición frecuente de Brecht y su dramaturgia. Cabe mencionar que en este contexto las publicaciones no estaban exentas de la censura y la prohibición que “pesaron considerablemente en el modo y ritmo de aparición de los textos de Brecht en España” (1993: 134).

Durante el período en el que Franco se perpetúa en el poder, la violencia también fue ejercida en el plano simbólico con una censura sistémica: cierre de editoriales, teatros y espacios culturales, quema y destrucción de libros, persecución de artistas y pensadores. El régimen “empeñado en transformar el país en un páramo cultural e intelectual, un terreno baldío en el que sembrar las semillas de una ideología fascista, llevó a cabo durante sus primeros años, una expurgación” (Meseguer, 2014: 11). Esta prohibición alentaba el desarrollo de un teatro tradicional afín al régimen que era evasivo, ortodoxo y tradicional, con una “sencilla escenografía enmarcada en los tradicionales tres actos, que trataban de una temática eminentemente amorosa, dentro de los más tradicionales valores morales de la familia, el matrimonio y el individuo” (Oliva y Vilches de Frutos, 1999: 561). Algunos representantes de la escena conservadora fueron José María Pemán y Enrique Jardiel Poncela, cuya dramaturgia estuvo orientada a un público de la burguesía española que buscaba en el teatro la evasión de la realidad cruenta de la posguerra.

La necesidad de renovación de la escena española surge en un contexto histórico opresivo desde el punto de vista político y marcado por el hambre de la posguerra, la persecución ideológica y la necesidad de reconstrucción del país. Las búsquedas de innovación teatral estuvieron ligadas a la revolución de la estética teatral de Brecht y su teatro épico, desde el punto de vista formal e ideológico que reclamaba el despertar de un público adormecido y acrítico. Como señala Berta Muñoz Cáliz (2005)²⁰, durante el régimen de Franco el concepto de teatro crítico español se divide en dos tendencias: la de reforma y ruptura. En el primer caso, encontramos a dramaturgos que buscan materializar una crítica al sistema franquista a partir de la metáfora y el realismo social, por ejemplo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y Antonio Buero Vallejo. En el segundo caso, los creadores esgrimen una actitud de disociación total respecto del sistema a partir de la adscripción a corrientes experimentales del teatro occidental. Dentro de este grupo podemos mencionar a Salvador Távora, Albert Boadella, Alfonso Vallejo, Fernando Arrabal, Luis Riaza, Manuel Romeo Esteo y Francisco Nieva. Puede verse la influencia del legado de Bertolt Brecht en el teatro crítico español, no sólo en el teatro independiente, sino también en el teatro comercial que estrena dos obras fundamentales en 1966: *Madre Coraje y sus hijos*, versión de Antonio Buero Vallejo y dirección de José Tamayo, y *La bona persona de Sezuán*, con dirección de Ricardo Salvat y su posterior versión castellana de José Monleón y Armando Moreno.

Las influencias de la poética brechtiana en las teatralidades latinoamericanas y españolas dan cuenta de la importancia que tuvo la figura de Bertolt Brecht como emblema de resistencia en contextos culturales caracterizados por el aislamiento, la violencia, la prohibición, la censura, la persecución y el exilio de intelectuales y artistas. En *épocas sombrías*, en las que “la palabra inofensiva es estúpida y una frente lisa es signo de insensibilidad”²¹, retomar a Brecht se vuelve

²⁰ Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Fundación Universitaria Española: Madrid.

²¹ Ibid. 3., p. 328.

necesario para renovar la estética teatral a ambos lados del Atlántico porque en las dos orillas el teatro necesita transformarse en un espacio de reflexión y de compromiso social para reforzar los lazos comunitarios perdidos.

2.3 EL TEATRO COMO PRAXIS REVOLUCIONARIA

*¡Nosotros hablamos sólo para la cultura!
¡Téngase piedad de la cultura pero ante todo téngase piedad del hombre!
La cultura está a salvo cuando lo están los hombres.*

Bertolt Brecht²²

En este capítulo propusimos, en primer lugar, analizar la función de los relatos míticos y su vigencia a lo largo del tiempo. Luego analizamos el rol de la tragedia griega, su relación con el mito y su función social en el marco de la construcción comunitaria de la ciudad ateniense. Finalmente, presentamos un acercamiento a la obra *Antígona* de Sófocles en tanto texto primero y antecedente fundante de las versiones posteriores.

En segundo lugar, analizamos la poética brechtiana repasando las características más salientes de su producción teórica: su intención de desenmascarar al teatro burgués de la identificación y la evasión, su crítica a Aristóteles y a Stanislavski, su concepción de teatro épico y el concepto de *verfremdung* o extrañamiento. Para trabajar en profundidad sus postulados estéticos tomamos sus dos obras teóricas fundamentales: el *Breviario de Estética teatral* (1963) y *Escritos sobre teatro* ([1991] 2004). Luego, mencionamos las influencias principales de la poética de Brecht en las teatralidades latinoamericanas y españolas. Por último, expusimos un análisis de la versión de *Antígona* de Bertolt Brecht en diálogo con la versión de Sófocles.

La etimología de la palabra genealogía proviene del griego γενεά, *genea*, raza, nacimiento, generación, descendencia y λόγος, *logos*, *logia*, ciencia o estudio. Esta categoría fue elegida para enmarcar la lectura que proponemos de la versión brechtiana en tanto obra paradigmática que dialoga con las versiones incluidas en el corpus. Michel Foucault define a la genealogía como la conjunción de las memorias y los saberes locales que posibilitan la constitución de un saber histórico. Se trata de la insurrección de los saberes, es decir, que “la genealogía sería entonces (...) una especie de tentativa de liberar la sujeción a los saberes históricos, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha” (Foucault [1975] 1996: 20). La genealogía propuesta se articula con las luchas por la memoria y las fuerzas históricas que han silenciado esas otras voces que irrumpen desde los márgenes de la historia oficial. Las obras analizadas configuran una *contrahistoria* en el sentido foucaultiano porque enuncian “una nueva forma de continuidad histórica: el derecho a rebelión” ([1975] 1996: 7). El legado de Brecht inaugura una tradición teatral que configura una *contrahistoria* porque desde el teatro se expresan otras lecturas posibles de la realidad que ponen en crisis el relato oficial y, por ello, podemos pensar una genealogía a partir del gesto de resistencia cultural que reconstruye la memoria de las luchas.

Bertolt Brecht fue poeta, dramaturgo, técnico, teórico, director, pensador y militante. En el capítulo “Poesía e Ideología” ([1959] 1994), Paolo Chiarini subraya el vínculo entre su estética y su militancia política, destacando “la estrecha conexión del trabajo poético brechtiano con su horizonte ideológico; y la imposibilidad de efectuar una distinción en el interior de este vínculo

²² Brecht, B., citado en Chiarini, P. ([1959] 1994). *Bertolt Brecht*, Barcelona: Península, p. 145-146.

para salvar al auténtico artista del abrazo fatal del pedagogo político” ([1959] 1994: 200). Su versión de Antígona expresa uno de los ejes fundamentales de la poética brechtiana que propone pensar al teatro como praxis revolucionaria y ese rasgo puede verse en otras versiones de la obra analizadas en el presente estudio ya que no puede escindirse la ideología de resistencia que presentan las diversas textualidades.

La versión de Antígona de Bertolt Brecht (Suiza, 1948), sitúa la acción en el comienzo de la caída del nazismo y simboliza una feroz denuncia del horror: se desarrolla en Berlín (abril, 1945) durante la Segunda Guerra Mundial. Como mencionamos anteriormente, otro rasgo central en el análisis responde a que Brecht elige historizar la acción y no clausurarla en un espacio mítico indeterminado, sentando un antecedente estético y ético que atraviesa las reescrituras de Antígona que fueron escritas posteriormente.

El teatro épico propone una nueva concepción del mundo, de la historia y de la escena, cuestionando el ilusionismo de la escena tradicional y denunciando que “cuando el arte se dice sin partido eso significa que pertenece al partido dominante” (Brecht, 1963: 47). Desde una mirada dialéctica y crítica enfrenta la alienación en el teatro, poniendo de relieve la importancia de la praxis artística creadora como poder autoprodutor, ya que tanto el actor como el espectador eran productores, activos y críticos de la escena. Para Brecht el arte teatral era un entramado complejo de creaciones en diálogo: la del dramaturgo, del iluminador, los actores, los maquilladores y, fundamentalmente, la del público que terminaba de completar el círculo de producciones sucesivas. Este rasgo fundante de su teoría teatral dinamiza y actualiza la experiencia del espectador y su relación con lo representado sobre la escena, estableciendo un vínculo dialéctico que rompe la cuarta pared y la pasiva relación de ensimismamiento e identificación.

El teatro es una forma comunitaria ejemplar, “una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses” (Rancière [2008] 2010: 12), pero cuando el espectáculo vuelve pasivos a los espectadores esa condición comunitaria se traiciona. La esencia de lo espectacular sería la exterioridad, el desposeimiento de sí que pone en evidencia la enfermedad del hombre: “cuanto menos contempla, menos vive” (Debord [1967] 2008: 40). En este sentido, Rancière señala que lo que ve el ser humano en el espectáculo es justamente “la actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia devenida extranjera, vuelta contra él” ([2008] 2010: 14). La poética brechtiana se opuso a este paradigma, provocando al espectador hasta desterrarlo de ese mundo idealizado que habitaba cómodamente y al que creía pertenecer, afirmando que el único universo posible era el que ponía en evidencia las contradicciones y que “no hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos (...) Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia” ([2008] 2010: 23). La polisemia fracturaba la univocidad del sentido, con vistas a no dar respuestas, sino a plantear interrogantes, despertando al espectador del ensueño en el que se hallaba adormecido, incitándolo a reflexionar críticamente y a accionar en su realidad para modificarla. Su teatro puso de manifiesto que “cuando un artista nos muestra algo despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el <mírame> y el <mira esto>” (Bourriaud, 2006: 25). En el teatro de Brecht, el distanciamiento como procedimiento tornaba extraño lo familiar y la pérdida de evidencias proponía una búsqueda constante, porque “...cuando todo es obvio se renuncia sencillamente a comprender...” (Brecht [1991] 2004: 45).

Como ya se ha apuntado, Bertolt Brecht se opuso a esa “ilusión de realidad” del teatro burgués y al concepto de verosimilitud que representaba acciones semejantes a la realidad. Pero, como afirma Raymond Williams (1975), “lo que Brecht atacó fue la exclusión, por convenciones particulares de verosimilitud, de todo comentario directo de una conciencia

alternativa, de puntos de vista alternativos” (1975: 326). La toma de posición política en la interpretación de los sucesos y la vocación de transformación de la realidad es lo que convierte el teatro de Brecht en un acto revolucionario. Su voz en la historia se alza para denunciar esa *época sombría* y la vigencia de su poética abre una incertidumbre, una contradicción para instalar la pregunta acerca del mal y del bien, pero principalmente, acerca de las posibilidades de transformación del mundo. Brecht nos muestra una realidad posible, una alternativa en la que “el actor se enmascara para desenmascarar a la sociedad, su máscara no es un ocultamiento, es una lupa. El gesto delata la esencia invisible de lo que somos” (De Tavira, 2014: 41).

A modo de cierre de la genealogía, tomaremos algunas consideraciones de Joseph Campbell ([1988] 2015) en torno a la idea de mito. El autor se opone a creer que el deseo más profundo del hombre sea encontrarle sentido a la vida, por ende, el mito no sería la experiencia del sentido sino la experiencia de la vida, ya que el hombre lo que busca incesantemente es experimentar el hecho de estar vivo. Considera que los relatos míticos son metáforas de las potencialidades espirituales de la vida humana, que encierran un mensaje y expresan saberes específicos. Los mitos, para Campbell, no son sueños ajenos, son sueños arquetípicos, *son los sueños del mundo* ([1988] 2015). *Antígona* propone diversas temáticas perturbadoras, y desgraciadamente, actuales: la guerra, la ley, el hombre, la memoria, el olvido, los ausentes, los sin rostro, los que se fueron y ya no volverán. Esos temas persistentes que atravesaron las realidades de Grecia y Alemania desde el S V a.C. hasta el año 1947, en el que se estrena *Antígona* de Brecht, también sacudieron a Latinoamérica y a España, sin importar las latitudes y el implacable paso de los años: todavía hay guerras, hay violencia, hay tortura, hay ausentes, hay olvido y hay falta de memoria. El recorrido a través de las dos propuestas escénicas, tan alejadas en el tiempo y a la vez tan cercanas, permite visibilizar la permanencia del horror. Todavía resuenan como un eco lejano, pero poderosamente vigente, las reflexiones del coro de ancianos en relación con la naturaleza del hombre:

“Conocedor de todas las cosas, experto en pocas, a nada llega. Siempre sabe qué hacer, jamás se desorienta. Todo es posible para él, pero tiene fijado un límite. Porque quien quiere traspasarlo se convierte en enemigo de sí mismo. Cuando se eleva, lo logra pisoteando implacablemente a los demás. El hombre no tiene en cuenta lo que es realmente humano, y así, se convierte para sí mismo en un monstruo prodigioso”
(Brecht [1948] 2006: 86-87)

CAPÍTULO 3.
RELATOS DEL PODER

CAPÍTULO 3. RELATOS DEL PODER

El presente capítulo presentamos un estudio de tres textos dramáticos: *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968), *Creón, Creón...* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975) y *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca de Manuel Lourenzo* (España, Galicia, 1981). El análisis propone un primer momento analítico en el cual serán abordados el contexto histórico de producción del texto y las líneas estéticas principales de la dramaturgia. Luego, el segundo momento del estudio sugiere establecer relaciones comparativas a partir del eje temático del poder, las violencias y la obediencia.

El mito de Antígona fue explorado con el fin de cuestionar el contexto sociopolítico y poner de manifiesto que “el concepto nunca es abstracto: está lleno de situación” (Barthes [1957] 2016: 210). Sus múltiples reescrituras podrían ser pensadas a partir de la noción de mito barthesiana, entendiendo que el sentido es “para la forma como una reserva instantánea de historia, como una riqueza sometida (...) Es necesario que la forma pueda volver permanentemente a echar raíces en el sentido y alimentarse naturalmente de él; sobre todo es necesario que en él pueda ocultarse. Lo que define al mito es este interesante juego de escondidas entre el sentido y la forma” ([1957] 2016: 210). El arquetipo de la mujer que lucha frente a un poder opresor fue resignificado en función de realidades específicas y esa recurrencia se explicita en estas versiones.

3.1 LA PASIÓN SEGÚN ANTÍGONA PÉREZ DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ (PUERTO RICO, 1968)

El contexto histórico latinoamericano, durante la segunda mitad del siglo XX, se caracterizó por un predominio de regímenes dictatoriales en República Dominicana (1930- 1961), El Salvador (1931-1979), Nicaragua (1936-1979), Cuba (1952- 1959), Colombia (1953-1958), Guatemala (1954-1986), Paraguay (1954-1989), Haití (1957-1990), Honduras (1963- 1971), Brasil (1964-1985), Panamá (1968-1989), Perú (1968-1980), Bolivia (1970-1982), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983). El teatro fue una figura clave de la resistencia en esos períodos de crueldad y violencia, porque se erigió como un espacio de expresión y cuestionamiento de las consecuencias brutales de esa experiencia histórica. Como afirma Pereira Poza, “en medio de este espacio de crisis que repercute en las fuentes del pensamiento latinoamericano y en las bases de la institucionalidad republicana, el teatro como signo de época que es, asumirá esa tarea desarrollando una sensibilidad crítica” (Pellettieri, 1999: 152).

La obra *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez está inspirada en la lucha de Olga Viscal Garriga (1929-1995), militante del Partido Nacionalista de Puerto Rico, que fue condenada a pasar ocho años en prisión por negarse a reconocer la autoridad de Estados Unidos sobre su patria y por defender ideas vinculadas a la independencia de la isla. *La pasión según Antígona Pérez* (1968) pone en evidencia el oscuro trazo de las dictaduras en contra de

la lucha por el ideal libertario situando la acción en un espacio temporal indeterminado de América llamado la *República imaginaria de Molina*, que podría ser cualquier república latinoamericana liderada por un dictador, en este caso el Generalísimo Creón Molina, tío de Antígona Pérez, que presenta una clara referencia histórica al dictador Rafael Trujillo Molina. Los hermanos Tavárez representan a los “subversivos” que se inmolan en el intento de provocar una crisis institucional y aluden al dirigente político Manolo Tavárez Justo que lideró el Movimiento Revolucionario de Junio que oponía a la dictadura dominicana. En el texto de Sánchez, Antígona deviene símbolo de resistencia latinoamericana a partir de una referencia constante al contexto que se explicita sobre el final, cuando ella muere por el honor de “esta América amarga” (Sánchez, 1968: 120).

El régimen trujillista (1930-1961) representó una página cruenta de la historia latinoamericana por la violencia sistemática ejercida sobre la sociedad dominicana. El dictador Rafael Trujillo Molina se posicionó frente al comunismo y las ideas libertarias reprimiendo a cualquier opositor a su mandato, subsumiendo a su patria en un contexto en el que no había lugar para las libertades individuales. El culto a la personalidad del líder era una obligación para quienes querían sobrevivir y el terror era una constante que se reafirmaba con brutales acontecimientos como la Masacre del Perejil, en la cual fueron asesinadas entre 15.000 y 20.000²³ personas de la comunidad haitiana que vivía en la isla.

Luis Rafael Sánchez, desde 1958 hasta 1968, escribió y estrenó siete obras teatrales, entre las que se destacaron *La hiel nuestra de cada día* (1961), *Farsa del amor compradito* (1961) y *La pasión según Antígona Pérez* (1968). El año del estreno de esta última marcó la culminación de un período histórico de agitación política y social que se expresó en sus obras. El montaje estuvo a cargo de Pablo Cabrera y la *Compañía Teatro del Sesenta*, estrenándose en el marco del XI *Festival de Teatro Puertorriqueño*. La obra produjo un fuerte impacto en la isla y fue posteriormente estrenada en Nueva York, siendo reeditada varias veces y traducida a otros idiomas.

La trama argumental de esta versión posee ciertas diferencias en relación con la *Antígona* de Sófocles, por ejemplo, que los muertos, los Tavárez, también son dos, pero no son hermanos de la heroína, sino sus compañeros de lucha por la causa revolucionaria. El generalísimo Creón Molina, que no tiene ningún lazo filial con ellos, prohibió el entierro de ambos y Antígona desobedeció su orden oficial enterrando los cadáveres. Otra modificación que cabe destacar se evidencia en que, mientras en la obra de Sófocles se despliega todo el proceso jurídico por el cual la princesa tebana es condenada, en el caso de la versión de Sánchez, desde el principio de la obra Antígona ya fue declarada culpable y es víctima de sucesivas vejaciones mientras es prisionera en una oscura cárcel. Sánchez la presenta como una de las tantas mujeres latinoamericanas que han sido presas en gobiernos dictatoriales, encerradas y torturadas.

La pasión según Antígona Pérez (1968) es una obra fuertemente marcada por su contexto histórico y por la tendencia de las poéticas teatrales de los años sesenta y setenta a apropiarse de los principios del teatro épico brechtiano, desplegando una serie de procedimientos destinados a provocar una mirada crítica en el espectador e interpellarlo. Entre ellos, destacamos el uso de la narración de Antígona, que atraviesa el relato e interviene permanentemente comentando la acción y generando un distanciamiento del nivel de la historia. Otros rasgos estéticos de la versión que dialogan con la poética de Brecht son la información de las didascalías que apelan a desnaturalizar la narración poniendo en evidencia la artificialidad del relato, las permanentes interrupciones de los periodistas que difunden noticias y corren el foco



²³ Crasweller. R. D. (1966) *Crasweller, The Life and Times of a Caribbean Dictator*, Nueva York: The Macmillan Company, p. 156.

de atención del nivel de la historia y la utilización de carteles con consignas vinculadas a la situación política del continente.

Por último, el énfasis puesto en la teatralidad manifiesta un discurso metateatral, es decir, de teatro dentro del teatro. Por ejemplo, cuando Antígona expresa ser consciente de estar dentro de un espectáculo teatral, o cuando Creón da la orden, en repetidas ocasiones, de iluminar la escena. Aquí se evidencia la función metalingüística concerniente al discurso que refiere al propio discurso, por ejemplo, cuando Antígona dice: “La segunda parte comenzará verdaderamente cuando Creón me diga: Antígona te pareces a mí. La segunda parte es más corta que la primera. Es lógico. El conflicto ya está planteado. También las motivaciones. Lo que falta es que los demás personajes entiendan que para mí no hay alternativa” (Sánchez, 1968: 87).

A continuación, exponemos un estudio del texto dramático que recorre las principales líneas de análisis²⁴. El relato se caracteriza por tener un ordenamiento lógico y temporal implícito, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y abstractas. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto, dado que la mayoría de las escenas están construidas desde el punto de vista del recuerdo de Antígona y eso justifica la arbitrariedad de las salidas y entradas de los personajes, la movilidad que caracteriza al personaje a lo largo de la historia y su capacidad de suspender la acción para comentar los sucesos. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicación lógica de los hechos sino a intereses poéticos que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática.

En relación con el punto de vista, los acontecimientos son narrados desde una doble focalización: *interna*, desde la óptica de Antígona, que se explicita al comienzo del texto, y *externa*, mostrando escenas que no están filtradas por la subjetividad del personaje. Los procedimientos narrativos incluyen una variedad de recursos que enriquecen la dramaturgia, como por ejemplo, la utilización de escenas en las que los personajes ponen de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal, la amplia presencia del autor en las didascalias, el uso de monólogos dirigidos al público en tono confesional, la ruptura de la cuarta pared en momentos puntuales en que la protagonista necesita comentar algún suceso del plano de la acción dramática, la yuxtaposición temporal, el comienzo *in medias res* del conflicto principal y el recurso de los periodistas que genera pausas en la acción y evidencia la capacidad de los medios de comunicación de manipular la realidad.

El tiempo del relato es complejo de definir porque, como ha sido mencionado anteriormente, responde a la lógica del recuerdo, es decir, “es arbitrario (...) inmenso, ilimitado” (Sánchez, 1968: 12) y la cronología de los hechos se establece a partir de una sucesión de escenas delimitadas por el ingreso y egreso de personajes de forma aleatoria. En relación con el análisis de los elementos temporales de la narración, consideramos que el relato es *singulativo*, porque narra por única vez lo sucedido, y el *orden* de las acciones es de carácter intuitivo, dado que no posee especificaciones concretas y marcas temporales. La duración de la narración evidencia pausas y suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones de Antígona y de los periodistas.

En el aspecto verbal detectamos una fuerte presencia del hablante dramático básico en extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser de tipo informativo, declarativo y conativo, ya que posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que también está orientado al lector porque tiene en sí mismo valor literario y suma datos relevantes. A

²⁴ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: brindar datos espacio temporales de la acción, “acaecida en la imaginaria república hispanoamericana de Molina” (1968: 11); ofrecer detalles sumamente precisos en relación con la puesta en escena, “la melodía elemental ejecutada a contrabajo aletea distante” (1968: 37); dar información del estado anímico y del aspecto físico de los personajes, “Antígona Pérez resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano” (1968: 13) y ampliar el horizonte de sentido del lector a partir de recursos metafóricos, “como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas” (1968: 12).

En el texto predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los otros o la información de tipo político, religioso, filosófico que expresan. Otro rasgo característico es la función conativa que revela la capacidad de la palabra de transformarse en acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. Esto puede observarse en las escenas en las que los distintos personajes intentan convencer a Antígona para que confiese el paradero de los cuerpos enterrados: “Antígona... la salvación empieza con el arrepentimiento (...) ¿Por qué no declaras que hubo un malentendido?” (1968: 26). La dramaturgia también utiliza la función emotiva o expresiva y la función poética con intencionalidad estética con el objetivo de conmover al receptor en varios momentos de la obra, por ejemplo, cuando la heroína trágica asume su destino y dice: “también yo comenzaré a gritar: América no cedas, América no sufras, América no pierdas, América no mueras, América prosigue, América despierta, América tranquila, América alerta” (1968: 15).

3.1.1 La imaginaria república de las ambigüedades: crónicas del poder

La versión puertorriqueña pone en escena diversas problemáticas que giran en torno a la idea vertebradora del poder, destacando su carácter procesual, es decir, el modo en el que se construye la ideología totalitaria y su violenta intervención en la sociedad. Michel Foucault en *Las redes del poder* ([1996] 2014) plantea algunas preguntas principales: “¿dónde está el poder, quién detenta el poder, cuáles son las reglas que rigen al poder, cuál es el sistema de leyes que el poder establece sobre el cuerpo social” ([1996] 2014: 52). En la obra dichos cuestionamientos encuentran un diálogo profundo con la temática planteada por el dramaturgo que visibiliza lo que permanecía oculto por el poder: la manipulación mediática que omitió información a los ciudadanos de Puerto Rico a fines de sostener el poder en manos de los dictadores. Si “el saber, que es poder, no conoce límites” (Horkheimer y Adorno [1944] 1987:14), *La Pasión* denuncia el rol del aparato mediático como herramienta de propaganda y, además, su sistemática reescritura siniestra de la realidad. En la poética de Sánchez, el impacto social de los medios de comunicación es un tema recurrente, por ejemplo, aparece en su primera novela *La guaracha del Macho Camacho*. Allí cuenta la historia de un grupo de personas que coinciden en un embotellamiento a las cinco de la tarde en Puerto Rico, valiéndose de la radio y parodiando el discurso de los locutores para mostrar los valores de la cultura popular boricua.

Todo relato está atravesado por la noción de permanencia y cambio, es decir, que implica tiempo, devenir, transformación. Podría pensarse, siguiendo el análisis aristotélico, que representa el paso de un estado de cosas a su contrario, lo cual supone la existencia de, al menos, dos estados diferenciados que se expresarían al comienzo y al final de ese proceso de cambio. La cultura mediática está ligada a la facultad narrativa del hombre y retoma arquetipos, los reinventa y recrea modos de expresar la realidad social. En la imaginaria república hispanoamericana de Molina, Creón domina la información de los medios de comunicación y transforma las noticias en una herramienta efectiva de control que le permite insensibilizar al pueblo. A lo largo de toda la obra, intervienen cinco periodistas anónimos que llevan a cabo la función de narrar los acontecimientos y pronunciar titulares de noticias locales e

internacionales. En el primer caso, cuando asumen un rol narrativo, su funcionalidad dentro del relato se relaciona con el coro de la tragedia griega en tanto comentan la acción, mientras que, en el segundo caso, se evidencia su sumisión a la ideología del estado. La selección intencionada de información revela que “no existen fenómenos puros” (Lukács, 1936: 39) y que hay abordajes posibles frente a un mismo hecho. La mecanización que caracteriza las intervenciones de los periodistas da cuenta de la estandarización y el orden obsesivo del régimen de Creón, que pone al descubierto un problema capital del autoritarismo vinculado al borramiento del sujeto de derecho, ya que “si se dejan de lado las diferencias, el mundo queda sometido al hombre” (Horkheimer y Adorno [1944] 1987: 19).

Al comienzo de la obra, Antígona denuncia y advierte que “los periódicos han inventado una historia que no es cierta (...) una historia sin escrúpulos, maligna, improvisada (...) Habrá, pues, dos versiones de una misma verdad. La mía. La de ellos” (1968: 14). Sánchez expone el modo en el que los periodistas tergiversan los hechos y construyen informaciones parciales, funcionales al poder del dictador. El sensacionalismo es la herramienta mediante la cual se ejerce el control de la opinión pública y se evitan discrepancias en relación con el discurso oficial. En la siguiente cita se explicita este procedimiento, en el que la prensa bombardea al público con eventos extraordinarios de gran impacto para inmovilizar cualquier intento de lucha:

“PERIODISTA 1: Extra. Extra. Extra. Asesinan a Martín Lutero King
La multitud irrumpe enloquecida congregándose en torno al periodista que grita
la noticia
PERIODISTA 2: Extra. Extra. Extra. Abalean al Che Guevara.
La multitud corre trastornada hasta el Periodista 2
PERIODISTA 3: Extra. Extra. Extra. Muere Juan Veintitrés.
La multitud corre trastornada hacia el Periodista 3.
PERIODISTA 4: Extra. Extra. Extra. De Gaulle renuncia.
La multitud corre trastornada hacia el Periodista 4.
PERIODISTA 5: Extra. Extra. Extra. Asesinan al presidente Kennedy.
La multitud va a correr hacia el Periodista 5, pero el impacto es de tal manera
terrible que se congela”
(1968: 36)

En este fragmento puede observarse que el pueblo queda relegado a la pasividad frente a una realidad impactante que anula cualquier intento de expresión y acción. García Canclini, en *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación* (1977), menciona que en la cultura de masas no hay interacción recíproca entre productores y consumidores, destacando el carácter pasivo del receptor y la neutralización del pensamiento crítico (1977: 109). La producción sensacionalista permite legitimar los intereses del gobierno y presentarlos como si fueran comunes a todos los habitantes, si y solo si, está frente a un pueblo acrítico, pasivo, manipulable y silenciado. Como menciona García Canclini, el efecto más perturbador del poder inmovilizador de la prensa es la falta de sensibilidad y solidaridad que genera en los ciudadanos. Llegando al final de la obra, Irene le cuenta a Antígona que son muchos los que objetan y los que están en contra de la determinación de Creón, pero que no pueden hacer nada más que callar; a lo que ella responde: “gran asesino el silencio” (1968: 108). Ese silencio revela la apatía frente al sufrimiento y la falta de solidaridad que termina condenando a Antígona Pérez a una muerte injusta y temprana.

Los periodistas reducen el asesinato de Antígona a una noticia trivial más, agregando en el titular el adjetivo “facinerosa” (1968: 122) para caracterizarla y dejar en claro la mirada de la

opinión pública sobre los hechos. Una vez pronunciado su fusilamiento, se suceden una serie de acontecimientos banales de la farándula como la moda de Pierre Cardin, las vacaciones de Jacqueline Kennedy y novedades intrascendentes de las estrellas de Hollywood, con la finalidad de generar indiferencia en la sociedad y promover la inacción. En ese momento de la obra, aparece como recurso la parodia en relación a la tragedia griega, ya que mientras en la poética helénica el coro lloraba la caída del héroe durante el éxodo y destacaba su accionar, Sánchez pone en escena a periodistas, cuya funcionalidad de comentar la acción es similar a la del coro griego, pero con la finalidad de impedir la *catarsis*, es decir, *la purga del exceso de temor y piedad* (Aristóteles [335 a. C.] 2004: 45), a partir de la mediatización de los acontecimientos y el menosprecio de la muerte de Antígona.

En *La pasión*, Sánchez explora la construcción de una ideología totalitaria que se vale del sensacionalismo y del control de los medios de comunicación para generar un efecto social que anule la existencia de fuerzas disidentes que pongan en riesgo la continuidad del dictador. Desde el punto de vista de Creón es necesaria y urgente la destrucción de “ideologías extrañas a nuestra cristiana manera de vivir” (1968: 18) y, por ello, utiliza los medios como herramienta política de vaciamiento de las estructuras interpretativas opositoras a su régimen. Antígona Pérez denuncia al estado como una instancia productora de sentido y expone sus límites materiales y su aparato propagandístico mediante un acto transgresivo de interpretación, desarticulando la ideología del régimen dictatorial. Lejos de ofrecer redención y suturar la herida abierta de América Latina, Sánchez construye en su obra una mirada crítica que visibiliza la problemática de la anestesiada sociedad contemporánea, tan cautivada y atrapada por las pantallas y los medios de comunicación como la imaginaria república hispanoamericana de Molina.

La subjetividad es un tema central en la obra y eso queda explicitado en el título, ya que el uso de la preposición “según”, además de hacer referencia a una expresión bíblica, pone en evidencia que no representa una historia fundadora y oficial, sino un relato atravesado por el punto de vista de Antígona. Este rasgo se refuerza con la estructura aleatoria del texto dramático: “como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas (...) Como el recuerdo es inmenso, ilimitado, el movimiento de Antígona Pérez no estará confinado” (1968: 12). Ella está presente durante toda la obra y posee una posición privilegiada en el relato, porque participa de todas las escenas, inclusive en los momentos privados del matrimonio Molina o los encuentros entre Monseñor y el Generalísimo. La propuesta de Sánchez fue actualizar la memoria de Antígona, testigo del horror, construyendo su rol de narradora de los hechos e interviniendo la línea de acción dramática con monólogos incisivos que expresan su vivencia y su lucha para subvertir el orden dictatorial de Creón.

Retomando el planteo de Renato Ortiz, si “el estado-nación no es sólo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido” (1996: 85), podríamos pensar que Antígona representa una voz disidente que denuncia los límites del totalitarismo de Creón. En el contexto político de Molina, el autoritarismo se sostenía mediante instituciones como la Iglesia y la familia, que velaban por el orden y suprimían cualquier interpretación contraria a la oficial, colaborando con la legitimación del régimen tiránico. En el fragmento citado del encuentro entre Antígona y su madre Aurora, podemos observar la postura de quienes vivían inmovilizados por el miedo y de aquellos que se atrevieron a alzar la voz para luchar contra las injusticias:



“AURORA: No había sitio donde quisiera reposar la vista que no encontrara otros ojos. El miedo me cundió. Miedo de calidad. Del que sobresalta si tocan la puerta”

Irónicamente Antígona le dice a su madre que la sumisión sigue siendo una virtud preciada y ejemplar.
 “AURORA: La lealtad al miedo. El miedo que es lo único libre en la ciudad”
 (1968: 32)

En cambio, Antígona decidió imponer su mirada enfrentando el mensaje dictatorial y allí marcó un espacio diferente y singular, subversivo y amenazante para el poder oficial, denunciando que “contra ese orden (...) se levantaron los que hoy están bajo la tierra (...) Abaleados. Muertos. Sepultados” (1968: 21) y que “el miedo no sirve para vivir” (1968: 20). Ella provocó una crisis de sentido que desestabilizó a Creón visibilizando los límites materiales ideológicos del poder y puso de manifiesto que la justicia es un concepto relativo:

“ANTÍGONA: Hay una noche en que también los tiranos agonizan. Espera esa noche en tu calendario; vendrá esa noche Creón Generalísimo cuando todo Molina descubra que ningún pueblo es de ningún hombre, que ningún hombre es de ningún hombre, que cada quien es de su libertad”
 (1968: 97-98)

Antígona de Sófocles y *Antígona Pérez* de Sánchez comparten un tema fundamental que es la justicia, pero el tratamiento en cada una de las obras dramáticas es diferente. En la versión griega, Creonte es castigado por los dioses por haber cometido *hybris* en su decisión, desacatando la ley divina, mientras que Antígona funciona como figura heroica por haber desobedecido la ley humana y defendido la ley no escrita de los dioses. En cambio, Antígona Pérez, transgrede el mandato del dictador en la lucha por la liberación, pero no está amparada en una legalidad que pueda legitimarla, ya que no existe otro poder que el dictatorial y ella no es redimida por su acto. Por otro lado, el Generalísimo no tiene ninguna condena por su accionar y eso demuestra que “la venda sobre los ojos de la justicia no significa únicamente que es preciso no interferir en su curso, sino también que el derecho no nace de la libertad” (Horkheimer y Adorno [1944] 1987: 28). En el universo planteado por Sánchez, se expone el cuestionamiento del símbolo de Antígona como una rebelde que lucha por la justicia, ya que, si bien se rebela contra el tirano, la sociedad la criminaliza. Por este motivo al final de la pieza, no hay ningún personaje que se solidarice con ella: su madre fracasa en el intento de persuadirla para que confiese y la abandona a su suerte, su mejor amiga Irene le confiesa que tiene una relación amorosa con Fernando, quien hasta ese momento era novio de Antígona y además se entera que él aceptó un cargo como teniente del dictador.

El único castigo posible para Creón fue enfrentar sus propios fantasmas, mirando cara a cara sus excesos y la miserabilidad de sus actos, compartiendo la caída con Pilar Varga, primera dama de su República, quien ha fracasado en el intento de dominar “su ambición, una ambición sacudida por la codicia, una ambición que no descansa” (1968: 54). Ella ocupa un rol fundamental en la versión puertorriqueña, porque es quien le recuerda a Creón que no ejerce el poder por derecho, sino por haberlo tomado por la fuerza:

“PILAR: Estás en el palacio porque fuiste el más fuerte
 CREÓN: Porque fui el que más ofreció a un pueblo inutilizado por su historia (...) Fui el único que garantizó la reconstrucción de la República dentro de unas normas de orden inviolable
 PILAR: No te engañes Creón, no te reduzcas a un hombre democrático (...) subiste al poder tras un golpe de estado. No te eligieron presidente. Te impusiste por la fuerza. Te retiene en el poder la fuerza. Te quedarás en el poder si conservas la fuerza” (1968: 58)

En la obra se evidencia un desplazamiento del pensamiento trágico y la afirmación de una dimensión cristiana que establece un paralelismo entre las peripecias de Antígona y las de Cristo. Esto puede observarse en parte del título, *La pasión*, y en la estructura organizada en doce escenas, al igual que las doce estaciones de la pasión de Cristo. En el momento en que Creón la amenaza con torturarla, ella se asume abiertamente como redentora y se impone frente a él:

“ANTÍGONA: “Harán lo más horrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio. Harán lo más horrible en sus términos. El cuerpo, me mancharán el cuerpo. Porque Creón sí es el amo de los cuerpos. Pero me dejarán inmaculado el corazón. El corazón es lo que importa. Harán lo más horrible”
(1968: 48)

Sin embargo, el discurso cristiano resuena de manera ambigua en el personaje de Antígona, presentando rasgos de apropiación y de rechazo simultáneos. Por un lado, ella se construye a sí misma como una mártir cuya heroicidad la somete a padecer sufrimientos físicos atroces en vistas a una redención espiritual. En este aspecto se resalta una de las características más salientes del cristianismo que es la distinción entre cuerpo y alma que, a lo largo de la acción, se potencia hasta llegar a entender que la muerte no es otra cosa que el paso inmortal al mundo de las ideas, “Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad” (1968: 121). Por otro lado, su actitud enfrenta todo dogma religioso y en reiteradas escenas este rasgo se pone de manifiesto. Por ejemplo, en la escena séptima, ella expresa su pensamiento en relación con los vínculos entre la iglesia y el poder de turno, sugiriendo al *Monseñor* que “puede que el encargo de Dios satisfaga el encargo de Creón” (1968: 79). En el cierre de ese fragmento, Antígona expresa que lo que suceda después de la muerte, la vida eterna cristiana, no le resulta importante porque su prioridad es resolver los problemas de esta vida:

“ANTÍGONA: Morir es la cuestión menos seria del hombre
MONSEÑOR: La más seria Antígona, porque es la vía de la salvación o la condena perpetua
ANTÍGONA: La salvación se gana en la vida, la condena también; se ganan en este mar de minucias cuyo vaivén no se detiene nunca”
(1968: 81)

Además, en la dramaturgia de Sánchez, se adoptan y parodian otros elementos narrativos de la fe cristiana. Por ejemplo, el ingreso a escena del Monseñor Bernardo Escudero acontece con excesiva opulencia, poniendo en evidencia la corrupción de la iglesia al servicio del tirano. El recurso paródico aparece también en la insistencia de una frase recurrente en el discurso de Creón que califica a la ideología de Antígona como repugnante “a nuestra cristiana manera de vivir” (1968: 41).

El universo dramático de la obra retoma elementos de la visión trágica y la cristiana desde un punto de vista estructural, pero sistemáticamente presenta corrimientos y rechaza la presunta existencia de un orden universal y determinante que provea significado, trágico o redentor, al accionar de Antígona. Dejando ambos modelos de lado, la obra se localiza en un mundo relativo, moderno y secular, que reconfigura el conflicto central y problematiza el concepto del poder y la justicia. El accionar de los personajes ya no está legitimado por fuerzas universales que se oponen esencialmente, sino que se trata de dos individuos habitantes de una trama

política que manipulan la situación para legitimar su postura en términos colectivos. Como afirmaba Lukács, “sólo la praxis humana puede expresar concretamente la esencia del hombre ¿Quién es fuerte? ¿Quién es bueno? Preguntas de este tipo solo reciben respuesta en la praxis. Y sólo a través de la praxis los hombres se interesan los unos por los otros; solo así son dignos de convertirse en objeto de la representación literaria” (Lukács [1955] 1977: 184). Cuando Creón le dice a Antígona que la muerte a su edad se parece bastante al heroísmo, ella responde: “y en mi República no hay universo para los héroes” (Sánchez, 1968: 45).

Tabla 7. Análisis de *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez.

	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> (1968) de Luis Rafael Sánchez
Estructura del relato	Dos actos. El 1º posee VII escenas y el 2º tiene XII
Personajes	<i>Antígona</i> <i>Periodistas (5)</i> <i>Creón</i> <i>Multitud</i> <i>Aurora</i> <i>Pilar</i> <i>Monseñor</i> <i>Irene</i>
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Algunos dirigidos a público - Ruptura de la cuarta pared
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico
Punto de vista	Doble focalización: interna y externa

Fuente: elaboración propia.



Figura 3. *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez. Versión dirigida por Gilberto Valenzuela y estrenada en el Centro de Bellas Artes de Luis A. Ferré en Santurce, Puerto Rico (2011)

3.2 CREÓN, CREÓN... DE XOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PAMPÍN (ESPAÑA, GALICIA, 1975)

En el contexto de la transición democrática española, que se inicia en 1975 con la muerte del dictador Francisco Franco, algunos dramaturgos retomaron el motivo trágico. Una de las características más destacadas del teatro español durante esos años fue la creación de obras que reescribían los mitos y proponían una visión transgresora de los rasgos fundamentales de la estructura clásica. Los dramaturgos antifranquistas cuestionaron la realidad a partir de una mirada profundamente crítica que expresaba la crisis social e ideológica a partir de una denuncia de las verdades incuestionables impuestas por los mitos del poder. Dicho grupo escribía en un contexto caracterizado por un enfrentamiento entre las prohibiciones, aún vigentes, y el deseo de expresión, es decir, que sus producciones surgieron en un marco en el cual coexistía “lo que no se podía decir frente a lo que se tergiversaba para poder ser dicho” (Santos Sánchez, 2021: 18).

La dictadura en España, que va desde el golpe de estado de 1936 hasta la muerte Franco en 1975, fue una de las más largas de Europa. En un contexto histórico marcado por la censura y la persecución ideológica, la estrategia de recuperar el mito era fundamental para construir textualidades alejadas en el tiempo y en el espacio. Esa decisión estética en cuanto a la temática de las obras, al igual que la versión brechtiana analizada en el capítulo anterior, permitía denunciar indirectamente los abusos del poder evitando el discurso explícito.

En relación con el desarrollo del campo artístico durante el período correspondiente a la transición democrática existen trabajos especializados como *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)* (1988) de Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.) y *Doce años de cultura española (1976-1987)* (1989) del Equipo Reseña. El libro de Amell-García Castañeda está dividido en secciones temáticas vinculadas al cine, la novela, la poesía y el teatro²⁵; y ofrece una serie de escritos acerca de la influencia en el ámbito cultural de los cambios sociopolíticos que se dieron en España a partir de la muerte del dictador. En el trabajo del *Equipo Reseña* (1989) el interés está centrado en estudiar el entramado cultural español en democracia y el impacto que el franquismo tuvo en las libertades de los artistas a partir de las censuras y prohibiciones. En ambos libros cabe destacar la importancia del fin de la dictadura y de la censura en la transición a un régimen democrático que posibilitó un nuevo escenario para los escritores asociado a la libertad de expresión y a la “creación de una nueva sensibilidad” (Amell y García Castañeda, 1988: 10).

Desde el punto de vista teatral, en los años setenta convivían dos tendencias estéticas. Por un lado, la escritura de obras que se inscribían dentro del realismo costumbrista o el naturalismo y que tenían como objetivo estrenarse en una sala comercial para un público masivo. Por otro lado, la irrupción incesante de una contracultura popular que escribía un teatro de vanguardia y experimentación a partir de búsquedas estéticas alimentadas por líneas de investigación

²⁵ En la sección dedicada a los estudios teatrales encontramos cuatro artículos vinculados a las nuevas escrituras dramáticas que irrumpieron en el contexto de la transición democrática. En “Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985)”, Francisco Ruiz Ramón analiza principalmente tres fenómenos asociados al teatro de la transición: el desnivel entre la velocidad de cambio político-social y el cambio cultural; las operaciones culturales de rescate y de restitución que caracterizan la trayectoria del teatro español en dicho período; y un análisis de lo que el autor denomina *teatro de las nacionalidades* o *teatro de la descolonización*, es decir, el teatro escrito en otras lenguas como el gallego o el catalán. En “El teatro español en los años ochenta: una década conflictiva”, José María Rodríguez Méndez ofrece un estudio vinculado a los problemas que enfrenta el teatro después de la censura en un escenario que, desde el punto de vista empresarial, sigue siendo manipulado desde el poder y reivindica la importancia de la libertad en el acto creativo por encima de todo. En “El (meta)teatralismo de los nuevos realistas”, Phyllis Zatalin estudia el llamado *Nuevo Teatro* desde un punto de vista historicista que sitúa su aparición en una línea creativa para demostrar que no surge del vacío, sino que sus procedimientos, como el uso del humor o el expresionismo, eran rasgos que dialogan con teatralidades precedentes. En “Dos dramaturgas de los ochenta: Nuevos horizontes, viejos obstáculos”, Patricia W. O’Connor ofrece un análisis con perspectiva de género de la doble limitación que sufrieron las mujeres por parte de la censura franquista y estudia dos casos de escrituras femeninas de la década de los ochenta: Eloína Casa y María Manuela Reina.

escénicas que estaban ligadas desde el punto de vista ideológico a una militancia política en oposición al régimen franquista. En la segunda línea estética podemos incluir la producción de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, dramaturgo gallego, sacerdote católico, profesor de religión y traductor, cuya producción literaria de cuentos y obras teatrales ha sido publicada en *Grial: Revista de Cultura Gallega*. Su búsqueda como dramaturgo, luego de la escritura de *Creón Creón...* (1975), continuó indagando en otras figuras míticas, como es el caso de *Ifixenia non quere morrer* (1977) y *Alcestes, traxedia en dous actos e sete cadros* (1978). La recurrencia al mito en el teatro gallego de esos años es una estrategia literaria utilizada para crear obras con un contenido político y de denuncia implícito que da cuenta de la necesidad de alzar voces desde la resistencia cultural.

La versión de Antígona de Xosé Manuel Rodríguez Pampín se caracteriza por la ironía, la desilusión y el desencanto. Su radical reescritura del mito queda de manifiesto en el título de la pieza *Creón, Creón...* (1975) que plantea desde el comienzo a una Antígona invisible y desdibujada. Las expectativas de lectura para quien conoce el mito matriz que origina este texto quedan totalmente obsoletas porque Rodríguez Pampín propone una serie de inversiones desconcertantes para el argumento tradicional de la princesa tebana que enfrenta el poder de su tío para dar sepultura a su hermano muerto.

Desde el punto de vista argumental, la obra plantea una completa inversión en los sucesos y transgrede el motivo trágico central de la trama: Antígona ya no es la rebelde que entierra a su hermano Polinice a la luz de la luna y a escondidas del mandato del gobernante. La heroicidad de su acto se suprime en una escena inesperada en la que la mujer que lucha deviene niña y se sienta en las piernas de su tío para pedirle autorización para “ir á tumba de Polinice para deixarlle una froil” (1975: 480). Ante la negativa de Creón, el Narrador explicita que las expectativas del lector, con conocimiento del mito, lo llevarían a pensar que Antígona cumpliría con su acción oculta en la oscuridad de la noche. El autor inmediatamente frustra esa posibilidad, construyendo un universo en el que todo puede ocurrir exactamente al revés en su “traxedia do futuro” (1975: 475).

Creón, Creón... (1975) puede inscribirse en el movimiento teatral español de los años setenta que reescribió textos clásicos a partir de procedimientos estéticos que retomaron el aporte del teatro épico de Brecht. Por ejemplo, el uso de la figura del Narrador que comenta la acción y se dirige directamente al lector, sin mediaciones. La información que brinda se distancia del nivel de la historia argumental y rompe con la cuarta pared del teatro realista. Otro rasgo que cabe mencionar es la función central que tienen las didascalias en la totalidad de la obra. Desde el comienzo queda de manifiesto la intencionalidad del autor de publicar una *obra abierta*, en el sentido de Umberto Eco ([1962] 1992), es decir, una obra no acabada que puede ser interpretada de modos diversos sin que su singularidad resulte alterada. En palabras de Rodríguez Pampín, *Creón, Creón...* es un “intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase” (1975: 475).

Algunos de los ejes principales de estudio del texto dramático serán expuestos a continuación²⁶. La estructura del relato posee un ordenamiento lógico y temporal implícito, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y abstractas. La cronología de los hechos responde a intereses poéticos que escapan a la lógica de tipo causa-efecto. El relato está organizado en seis escenas numeradas y, podríamos añadir, una presentación o “Escena 0” en la cual se muestran los personajes, se describe el decorado y se explicitan las intenciones del autor.

²⁶ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

En relación con los personajes, el autor enumera ocho personajes que aparecen a lo largo de la obra: un Músico, Antígona, Ismene, Creón, Eurídice, un Home da limpeza, un Electricista y Hemón (1975: 475). En ese listado hay un personaje fundamental que el autor omite en la presentación: la figura del Narrador, que será un factor clave en la obra desde el punto de vista estilístico y por su función diferencial en el desarrollo de la historia. Otro rasgo saliente vinculado a los personajes es la presencia de “tódolos mortos da terra, que non se ven”, citados por el autor como parte de la obra al final de la presentación. La decisión de sumar esta imagen que visibiliza a los muertos ausentes, pero presentes, en el relato es una de las características fundantes de esta obra que será retomada más adelante para profundizar en el análisis.

El texto posee pocas marcas temporales que permitan definir el tiempo del relato. Sin embargo, al comienzo de la obra, cabe mencionar una didascalia que remite a “unha traxedia do futuro” que ancla la historia en una coordenada ambigua e imprecisa: el futuro. El relato es *singulativo* porque cuenta lo sucedido por única vez y el *orden* de las acciones es *intuitivo* porque no posee informaciones que permitan dilucidar marcas temporales concretas. La duración de la narración evidencia pausas durante las intervenciones del Narrador que suspende el tiempo de la historia e instaura un espacio reflexivo y metateatral. Su discurso posee la característica de ser de tipo informativo, declarativo y conativo, ya que posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que también está orientado al lector porque posee valor literario y claves de lectura fundamentales para la interpretación del texto.

El aspecto verbal posee en el inicio una destacada presencia del *hablante dramático básico* en extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción y a las intenciones autorales. Algunas de las funcionalidades que tienen las didascalias en la obra son: brindar datos espacio temporales de la acción, “un salón cunha silla” (1975: 475); ofrecer indicaciones para los espectadores de la puesta en escena: “os espectadores non deben aplaudir” (1975: 475); compartir la mirada del autor vinculada a cómo debe ser pensado el texto como totalidad, “intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase” (1975: 475); explicitar el carácter metafórico de las decisiones textuales, “non hai fin e nunca caerá o pano” (1975: 475) y dar información en relación con el estado anímico y a las acciones de los personajes, “ceñuda” (1975: 478).

Los acontecimientos, en relación con el punto de vista, son narrados desde una doble focalización: por un lado, interna, desde la óptica del personaje del Narrador, que comenta la acción y repone información que ha sucedido antes fuera de la escena. Por otro, *externa*, mostrando escenas que no están filtradas por la subjetividad y son interacciones directas de los personajes. En la dramaturgia de Rodríguez Pampín se observan varios recursos narrativos, por ejemplo, la utilización de escenas en las que los personajes ponen de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal en esa interacción, la fuerte presencia del autor en las didascalias, la ruptura de la cuarta pared a través de la figura del Narrador para comentar algún suceso de la acción dramática que genera pausas en el relato, la eliminación de la figura del coro y el traslado de su funcionalidad al personaje del Narrador, entre otros.

Por último, cabe mencionar que en la obra predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los otros o la información de tipo político, religioso, filosófico que expresan, por ejemplo, “eu tamén teño medo, pero hai que gardalo” (1975: 486). Otro rasgo característico es la función conativa que revela la capacidad de la palabra de transformarse en acción y desde la propia textualidad enunciada prometer, provocar, persuadir, ordenar, etc. Vamos a ejemplificar esta función a partir de una selección de réplicas de la escena en que Antígona pide a Creón que la deje ir al cementerio a llevarle una flor a su hermano muerto: “séntate nos meus xionllos coma noutro

tempo” (1975: 479), “pero si ti me deixaras...” (1975: 480). El autor utiliza la función *emotiva o expresiva* en varios momentos de la obra con el objetivo de producir emociones en el lector, como por ejemplo en la escena final entre Antígona y Creón, cuando ella le dice: “Apañaréi nas miñas mans todo o sofrimento humán, toda a delor humán de milleiros e milleiros de anos e botaréicho á cara. Non, Creón, non poderás” (1975: 492). La función poética queda manifiesta en momentos metafóricos de la obra que tienen intencionalidad estética, como la sentencia de Antígona a su amado Hemón: “Os meus ollos non se pecharan nunca...” (1975: 487). Por último, la función metalingüística está presente en varios momentos del texto dramático, en los cuales el autor hace referencia de manera explícita a las intenciones o a algunas claves de lectura: “Intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase” (1975: 475) o “éme imposible rematala pola sinxela razón, antre outras, de que xa non podo voltar a aquel tempo, nin a aquel lugar, nin a recobrar a espontaneidade coa que foi tencioado” (1975: 475).

3.2.1 El poder y la desmemoria

La obra de Rodríguez Pampín se posiciona en el centro de una dramaturgia asociada al Teatro de la Transición y se enmarca en la resistencia antifranquista. *Creón, Creón...* (1975) puede considerarse como una de las versiones más radicales de la obra de Sófocles por la utilización de diversas estrategias narrativas. En primer lugar, el discurso teatral trastoca los lugares comunes del mito y cuestiona aquello que parecía inamovible en términos estructurales. El título encierra en sí mismo un anticipo de lo que será el desarrollo de la totalidad de la pieza dramática y establece un cambio sustancial anulando la existencia de la heroína trágica por su omisión.

La parodia como procedimiento narrativo es un recurso utilizado en la obra como estrategia de desestabilización y puesta en crisis del paradigma de la cultura oficial o dominante. Como señala Mijaíl Bajtín, la parodia ofrece una “gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias»” (Bajtín [1987] 2003: 10). Los mitemas básicos de la tragedia de Sófocles, entendidos en tanto elementos irreductibles e inalterables del argumento, se subvierten y desacralizan en la versión de Rodríguez Pampín.

La lectura del dramaturgo pone en evidencia que los textos clásicos no clausuran la producción de sentidos en una versión que destruye el automatismo con el cual se presenta el mito de Antígona y elige transgredir algunos elementos estructurales de la tragedia griega. En primer lugar, la obra ofrece una tragedia sin heroína mediante la infantilización de su accionar que puede observarse, por ejemplo, en la *Escena Tercera*, en la cual el intercambio entre Antígona y Creón pone de relieve el vínculo filial de tío y sobrina, ridiculizando el diálogo a partir de una serie de procedimientos como la repetición. Además, Creón sienta sobre sus rodillas a su sobrina generando desde el punto de vista corporal una situación de poder que queda plasmada posteriormente en el intercambio verbal entre los personajes:

“CREÓN: Estiveches con Hemón ¿nonsí? ¿Quérelo moito?
 ANTÍGONA: (Abstraída) Moito.
 CREÓN: ¿Moito, moito?
 ANTÍGONA: Sí, moito, moito”
 (Rodríguez Pampín, 1975: 479)

U En segundo lugar, la falta de sujeto trágico anula la posibilidad de una acción heroica. En el final de la *Escena Tercera* se produce un giro esencial en el que las expectativas del lector son trastocadas ya que Antígona deja de ser la heroína revolucionaria que el espectador conocía. Su

obediencia al poder desilusiona por no responder a sus motivaciones y defender lo que consideraba justo, ella ya no se enfrenta al edicto de Creón y su rebeldía queda subsumida a la voluntad del tirano. Cuando el Narrador queda solo al final de la escena frente al público explicita que “De seguro que todos vós estaredes vendo a Antígona, aproveitando a escuridade e o pouco tráfico da noite, correr deica o cemeterio e deixar unha frol na campa de Polínice. Pois non. Antígona durme coma todos, os que poden dormir, claro” (1975:481).

La falta de autonomía convierte a Antígona en la antítesis de una heroína porque la acción de la transgresión no existe y ella pide permiso a su tío para ir a llevar unas flores a su hermano Polínice. Ante la negativa de Creón, el acto de la desobediencia no se desencadena y ella relega su deseo en pos de cumplir con los mandatos del poder. El concepto de acción, siguiendo el planteo de Hannah Arendt ([1958] 2009), se define en tanto praxis social en un contexto de pluralidad y libertad. En este sentido, también Jean Paul Sartre ([1943] 1966) afirmaba que la libertad es la cualidad afirmativa que posibilita la acción y que siempre es acompañada de otra característica significativa que es la intencionalidad. Sin embargo, “la libertad es originariamente relación con lo dado” (Sartre [1943] 1966: 267), es decir, que no representa un atributo individual, sino que se define en situación y en función de un contexto determinante. Si “actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar...” (Arendt [1958] 2009: 234), la versión de Pampín nos enfrenta a una obra clausurada desde el comienzo, en el que la capacidad de alterar un estado de cosas vigente no sería una posibilidad.

En tercer lugar, otro elemento estructural de la tragedia que ha sido trastocado es que no hay *hybris* en el personaje de Creón ya que el tirano no prohíbe el entierro de Polínice, sino que se limita a expresar su ironía respecto al pedido de Antígona y a minimizar la emoción de su sobrina señalando lo ridículo que considera “perder o tempo cuidando mortos...” (1975: 480). El personaje del tirano no comete el exceso, la desmesura o soberbia que acarrea el posterior *agon* o enfrentamiento entre los personajes.

Por último, el final de la obra pone de manifiesto un cambio principal en la versión que tiene que ver con el final trágico de la heroína. Antígona, como mencionamos anteriormente, carece de autonomía y esto queda reforzado por el autor a partir de la decisión de que ella no se suicide al final de la pieza. Por el contrario, es su tío Creón quien la ahorca sobre el escenario, modificando radicalmente el curso de los acontecimientos puesto que tampoco existe el *fatum*, ese destino que empuja a la heroína hasta el suicidio.

La parodia de los rasgos centrales de la tragedia “evidencia pues que el texto-serio, extendido, consistente, abarcador, presenta inevitablemente cierto agotamiento y es susceptible de ser deconstruido, trastornado o reinventado” (García Rodríguez, 2013: 124). Es a través de dicho recurso que la obra expresa una declarada resistencia a los valores culturales dominantes posibilitando una des-jerarquización y un desmantelamiento de las verdades oficiales, generando otras miradas disidentes que se expresan a partir de lo múltiple y lo diverso.

En el contexto de la transición democrática, la versión de Rodríguez Pampín es radical y extrema porque se aleja de la versión oficial y expone el universo de lo posible. La transfiguración de los lugares comunes del relato construye una tragedia cuya heroína fue desdibujada y protagoniza una historia sin destino trágico, carente de luchas. La versión gallega pone en escena una historia sin rebeldes, sin revoluciones y con inocentes asesinados en manos de los poderosos. Para el lector o el público ya no quedan esperanzas de que el acto heroico llegue a tiempo para trastocar un estado de cosas y la muerte de Antígona expone en el contexto del proceso de transición política la necesaria reflexión en torno a la memoria histórica.

A lo largo del texto pueden encontrarse diversas referencias a la voluntad del poder de acallar todo intento de reivindicación de la memoria. Creón es explícito e indeclinable en su respuesta al pedido de Antígona de ir al cementerio a llevar flores a sus muertos:

“CREÓN: Pero ¿Cómo che se ocorrú tal cousa? Alí non entra ninguén, a non ser para deixar algún cadáver (...) Perder o tempo cuidando mortos... ¡Vive, disfróita! Tés a vida por diante (...) ¡Levarlle unha frol a un morto!” (1975: 480).

La voluntad del tirano de no remover ese pasado y no mirar hacia atrás se erige como una verdad indiscutida que puede observarse en la didascalía que acompaña esa intervención y expresa el sentimiento de asombro que le produce escuchar las intenciones de su sobrina.

Anteriormente mencionamos las actitudes antiheroicas de Antígona reflejadas en la falta de autonomía y referidas al papel dado a las mujeres durante la dictadura franquista. Sin embargo, cabe destacar también el final que la convierte en mártir y reivindica su lugar de resistencia al poder de Creón. En la última escena de la obra, el tirano está fuera de sí, enceguecido por el poder que detenta y mientras amenaza a Antígona, ella se atreve a desafiarlo diciendo:

“ANTÍGONA: Non poderás, Creón (...) Apañaréi nas miñas mans todo o sofrimento humán, toda a delor humán de milleiros e milleiros de anos e botaréicho á cara. Non, Creón, non poderás” (1975: 492).

Esta reflexión final pone de manifiesto que, pese a no haber accionado en términos dramáticos, la ideología de Antígona continúa siendo opuesta a su régimen de violencia en el que no quedan más que “¡Mortos, mortos, todos mortos!” (1975: 492).

Como explica Tzvetan Todorov en su trabajo *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX* (2002), los regímenes totalitarios “revelaron la existencia de un peligro antes insospechado: el de un completo dominio sobre la memoria” (2002: 139). A lo largo de la historia fueron configurando diversas estrategias de control de la memoria como la desaparición de huellas; la intimidación; la utilización de eufemismos que vaciaban de significado a las palabras para imposibilitar la existencia de ciertas realidades en el lenguaje; la mentira y la propaganda. Para los gobiernos totalitarios el control de la información era una prioridad fundamental para suprimir cualquier intento de insubordinación y, durante el franquismo, han sido numerosos los casos de censura, listas negras y quema de libros prohibidos²⁷.

Creón encarna en la obra al poder que detenta una política del olvido y de la desmemoria. Como señala Fanny Blin, la mirada satírica de la versión de Rodríguez Pampín representa una “crítica de la manipulación del Régimen franquista en cuanto a la memoria de la Guerra Civil y se alude indirectamente a lo que se puede designar como una estrategia de amnesia” (Blin, 2016: 42). El lugar de resistencia a ese poder está vacante y es, literalmente, aniquilado. Toda posibilidad de resistencia y de oposición al régimen se desdibuja de la escena evidenciando la imposibilidad de escribir una tragedia en el contexto del regreso a un Estado democrático. Como señala la autora, la decepción de los dramaturgos se ve expresada en una textualidad que, a partir de la metáfora, denuncia la desmemoria en una crítica a la manipulación del régimen franquista que “alude indirectamente a lo que se puede designar como una estrategia de amnesia” (2016: 10).

²⁷ Existen numerosos trabajos que abordan esta problemática como el de Beneyto, A. (1975) *Censura y política en los escritores españoles* o el de Bosch-Gimpera P. (1976) *La España de todos*.

Tabla 8. Análisis de *Creón, Creón...* (1975) de X. M. Rodríguez Pampín.

	<i>Creón, Creón...</i> (1975) de X. M. Rodríguez Pampín
Estructura del relato	El relato está estructurado en seis escenas.
Personajes	<i>Músico</i> <i>Antígona</i> <i>Ismene</i> <i>Creón</i> <i>Eurídice</i> <i>Home da limpeza</i> <i>Electricista</i> <i>Hemón</i> <i>e tódolos mortos da terra, que non se ven</i>
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	El narrador se dirige al público - Ruptura de la cuarta pared
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico
Punto de vista	Doble focalización: interna y externa

Fuente: elaboración propia.

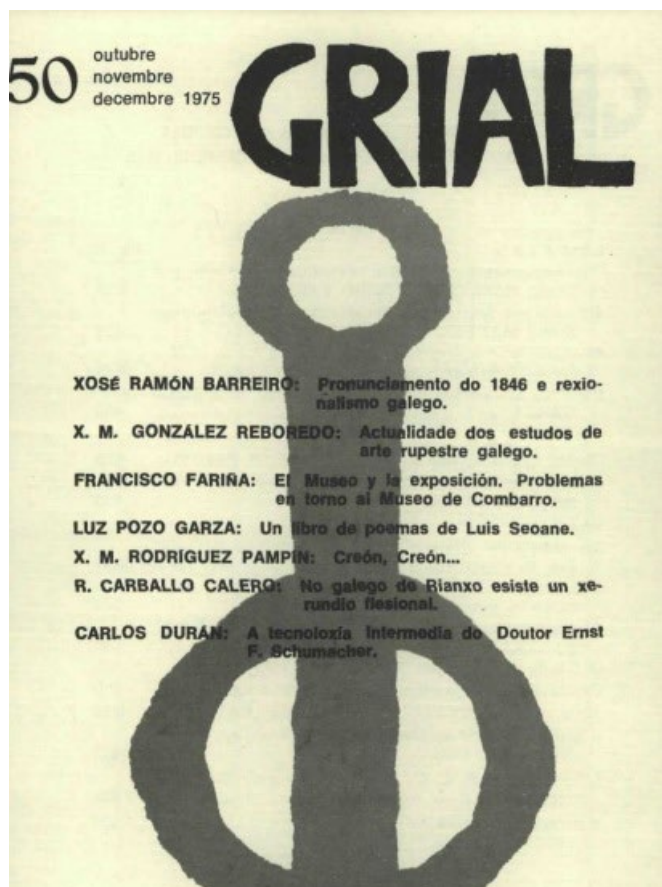


Figura 4. Imagen correspondiente a la tapa de GRIAL. Revista Galega de Cultura (1975), N°50, en la cual fue publicada la obra *Creón, Creón...* de X. M. Rodríguez Pampín.

3.3 TRAXICOMEDIA DO VENTO DE TEBAS NAMORADO DUNHA FORCA DE MANUEL LOURENZO (ESPAÑA, GALICIA, 1981)

Como ha sido mencionado anteriormente, durante el contexto de la transición democrática española el retorno a los mitos fue una recurrencia en diversos dramaturgos que intentaban mediante la simbología, la metáfora y el distanciamiento, dar cuenta de la complejidad de ese momento crítico de la historia y cuestionar algunos aspectos de su realidad. Al igual que el texto de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, la obra *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca* de Manuel Lourenzo (1981) también puede ser enmarcada en el conjunto de artistas del *Teatro de la Transición* ya que en términos históricos son contemporáneas y desde el punto de vista de sus procedimientos estéticos reúnen características comunes.

Manuel Lourenzo²⁸ fue una de las figuras claves de ese movimiento teatral de renovación cultural y el fundador de algunas de las compañías teatrales más renombradas del nuevo teatro gallego como *O Facho*, fundada en A Coruña en 1965 ha sido una impulsora de la actividad cultural gallega realizando representaciones teatrales, emisiones radiofónicas, lecturas dramatizadas de textos gallegos y traducciones de libros extranjeros para promover la difusión cultural en Galicia. Otro grupo relevante fue *Teatro Circo* (1967-1977) creado en A Coruña se convierte rápidamente en un insoslayable referente cultural por su variada actividad teatral que iban desde representaciones, cursos y conferencias especializadas. Su constante crecimiento y mayor visibilidad la lleva a relacionarse con otros espacios de vanguardia de España. Finalmente, las persecuciones, las amenazas y la represión política impiden a la compañía continuar con sus actividades. Por último, la *Escola Dramática Galega* fundada en 1978 por F. Pillado Mayor como presidente y M. Lourenzo como secretario fue la organización más relevante en el desarrollo del teatro gallego en las décadas de los 80 y 90 por sus actividades formativas y de difusión plasmadas en los 105 números existentes de los *Cadernos da Escola Dramática Galega*.

Sus aportes al arte teatral lo convierten en un pilar de la consolidación del teatro gallego en las últimas décadas y en un referente de las nuevas tendencias de los lenguajes teatrales de la contemporaneidad. Su producción como teatrista incluye diversas ramas que van desde la actuación, la dirección y la dramaturgia. Como explica Manuel Francisco Vieites (1996), su vasta producción puede organizarse en tres ciclos temáticos: el mítico, en el cual el autor reelabora temas, conflictos y personajes típicos de la cosmovisión griega (*Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, 1981); el histórico, donde retoma la dimensión trágica de personajes históricos (*Xoana*, 1985); y la dramática urgente o teatro inmediato, que engloba un conjunto de numerosas obras escritas especialmente para el trabajo diario con actores que poseen características experimentales (*O avión paranoico*, 1994)²⁹.

En el itinerario de la trayectoria de Manuel Lourenzo cabe destacar su participación en las Mostras de teatro de Abrente³⁰, impulsadas por la Agrupación Cultural Abrente, y celebradas

²⁸ Con vistas a estudiar su vida y obra, mencionamos algunas publicaciones relevantes: Laura Tato Fontaña, "O teatro desde 1936", en AA. VV., Proxecto Galicia, Tomo 33, *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*; A Coruña Hércules de Ediciones, 2000, pp. 444-511; Dolores Vilavedra (coord.), *Diccionario da literatura galega, I. Autores*, Vigo, Editorial Galaxia, 1995, pp. 352-353, Anxo Tarrío, *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1994, pp. 518-532 y María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996, pp. 85-86, 296-297.

²⁹ Para profundizar en la periodización y análisis de la producción teatral gallega puede consultarse el trabajo de Vieites, M. F. (1996) que presenta un estudio acerca de la literatura dramática con una perspectiva sociohistórica que considera las especificidades de la escritura ancladas en el territorio de Galicia.

³⁰ El exhaustivo estudio realizado por López Silva, I. y Vilavedra, D. (2002) ofrece un recorrido histórico de dicho movimiento de renovación teatral a partir del análisis de la documentación rescatada y archivada por el Museo Etnológico de Ribadavia y de entrevistas realizadas a los principales protagonistas..

en Ourense entre 1973 y 1980. Dicho espacio fue fundamental para la reivindicación del teatro gallego y para el fortalecimiento de las producciones independientes en el contexto de la dictadura franquista, con obras que ponían en escena textos en lengua gallega con una impronta de renovación de los lenguajes teatrales vigentes a partir de las propuestas de dramaturgos como Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal y Roberto Vidal Bolaño, entre otros.

La historia de la literatura dramática gallega ha presentado una constante tensión entre una tendencia uniformista conservadora y otra que ha defendido la pluralidad y la diversidad. Las escrituras disidentes, entre las cuales estaba el teatro escrito en gallego por ser considerada una lengua no oficial, han sido censuradas, perseguidas y prohibidas, lo cual pone de relieve “a evidente relación entre literatura dramática, teatro e política” (Vieites, 1996: 19). La dramaturgia de Lourenzo puede situarse en el contexto de una renovación teatral que propone una estética transgresora desde el punto de vista formal y un posicionamiento político que construye textos contestatarios y críticos.

La obra *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1981) explicita en su título el género en el cual se inscribe y ofrece una clave de lectura posible en la que podemos observar una toma de posición respecto a la tragedia de Antígona. Los personajes, lejos de habitar el universo trágico de la versión de Sófocles, irrumpen vertiginosamente en esta tragicomedia que será analizada en el siguiente apartado del presente capítulo a partir de los conceptos de fiesta, de grotesco y de carnavalización.

El argumento de la versión de Lourenzo retoma algunos episodios del mito como la lucha fratricida, la muerte de Edipo y la acción rebelde de Antígona que enfrenta el poder de Creonte. Sin embargo, posee un entramado complejo en términos de la historia que entrelaza los hitos conocidos con otro argumento que rompe con las expectativas del lector y aporta elementos que complejizan el relato. Este segundo eje narra el asesinato de un capitán de la guardia de Creonte que lideraba una estrategia de sublevación y muere en manos de su amante, la prostituta Maripepa. Ella es encarcelada con Tiresias y Tiruleque. Luego es perdonada y liberada por Creonte, precisamente por haber matado a un conspirador. Ante los posibles motines que ponen en peligro el mandato del tirano, Creonte crea estrategias para desarticular las acciones revolucionarias y no entregar el poder a los príncipes herederos Eteocles y Polinice.

A continuación, exponemos un estudio del texto dramático que recorra las principales líneas de análisis propuestas por Pelletieri (1997)³¹. El relato tiene una causalidad de orden lógico y temporal implícita basada en una relación causal compleja que presenta escasos enlaces de tipo causa-efecto. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática. El relato está estructurado en seis actos. El primero posee siete escenas, el segundo y el tercero tienen escenas únicas, el cuarto posee dos escenas y, finalmente, el quinto y sexto acto también tienen escenas únicas. Cada acto posee un nombre específico que será mencionado a continuación en orden correspondiente: “A confabulación”, “A guerra”, “Creonte”, “Antígona”, “A resolución” y “Un mundo novo”.

En la obra aparecen nombrados múltiples personajes que pueden subdividirse, al igual que la temática de los ejes narrativos, en dos grupos: los míticos (Creonte, Tirésias, Antígona, Ismene, Polinice, Eteocles y el Coro) y los profanos (Tiruleque, Maripepa, Taberneiro, Sibila, Dorian, Mulleres, Homes, Soldados, Operarios, Policías, Goldrachas, Sombras, Bozos, Máscaras y Familias políticas). Cabe destacar la cantidad de personajes que ingresan y salen de escena generando una rítmica vertiginosa que complejiza el entramado del relato y el entrecruzamiento de los ejes narrativos.

³¹ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

El *tiempo* del relato es de difícil intuición y ambiguo, ya que no posee marcas temporales definidas y especificaciones concretas en el desarrollo de la acción. En cuanto al orden de la historia también es intuitivo porque la cronología de los hechos se va estableciendo a partir de una sucesión de escenas con entradas y salidas de personajes de forma aleatoria. Sin embargo, el tiempo del relato se apoya en la estructura de la obra que está organizada en seis actos. A continuación, analizaremos cada uno de los elementos temporales de la narración. En cuanto a la *frecuencia* es un relato *singulativo*, porque narra una vez lo que pasó una vez, y en la *duración* de la narración se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones del coro.

En cuanto al aspecto verbal la obra posee una presencia fuerte del *Hablante dramático básico*, presentando extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Además, posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: brindar datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “Tebas. Unha rua enlamada, ao luar” (Lourenzo, 1981: 9); dar información en relación con el estado anímico de los personajes: “Extasiado diante da catástrofe, cabaleiro nas ancas de Dorian, montado por Tiresias, o tirano feliz cuspe cascadas de gamba que abre a tiros, cun fálico pistoletón” (1981: 95); ofrecer datos en relación con el aspecto físico de los personajes: “Beizos gordos de fúrcia pesteira, ollos de amora podre, tetos murchos. Non podía ser outra que Tiresias, o adiviño, andróxino de dar e receber” (1981: 10).

En el texto los acontecimientos son narrados desde una focalización externa que muestra escenas en las que los personajes interactúan. No existe en esta versión una focalización interna que esté filtrada por la subjetividad del personaje. En la obra predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político y filosófico, por ejemplo, “¡Agora tócame pacificar (...) E teño vocación de centro!” (1981: 99). La función conativa también está presente en el texto cuando la palabra se transforma en acción, en tanto conduce a ésta, provoca, persuade, promete u ordena: “Deixa que sexan eles, os fillos de Edipo, os que lle expliquen ao pobo esa morte...” (1981: 31). La dramaturgia de Lourenzo también trabaja con la función emotiva o expresiva con el objetivo de producir expresiones humorísticas que generen emociones y reflexiones en el lector: “Non se pode ser confiado. Non se pode ser a un tempo home e muller. Non se pode dar por una e receber por outra” (1981: 99). La función poética también está presente en muchas partes del texto que están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia, por ejemplo, cuando *Antígona* expresa su visión al tirano: “Morte que non é morte, Creonte! Morte que non é tal, senón perduración infinita, celme da revolución!” (1981: 85). La función fáctica se pone de manifiesto en el dinamismo del circuito comunicativo y está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. Por último, la función metalingüística, concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia en distintos momentos del texto dramático, por ejemplo, cuando el autor se dirige directamente al lector al final de la obra: “Postdata: Lean-se comunicados das forzas políticas nos que apareza moitas veces o binomio adhesión-repulsión, como quen frite un ovo con casca. Fin da traxicomedia” (1981: 100).

3.3.1 La fiesta y el carnaval: imágenes irrisorias del poder

La obra de Manuel Lourenzo retoma el relato universalista del mito trágico griego para construir una obra transgresora que presenta algunos elementos populares como el concepto de carnavalización y de lo grotesco para ridiculizar aspectos de la realidad con una visión crítica respecto de la historia reciente española. En cuanto al espacio diegético en el cual transcurren los hechos, el autor abandona el lugar sagrado del mito para situar la acción en una aldea gallega. Este corrimiento espacial propone una yuxtaposición del relato mítico con otra historia atravesada por el humor satírico y burlesco.

En primer lugar, retomaremos la caracterización propuesta por Mijaíl Bajtín ([1987] 2003) en torno al concepto de carnavalización para analizar cómo funciona en el texto de Lourenzo. Siguiendo el planteo bajtiniano, existen tres elementos claves en la estética popular que atañe a los géneros cómicos populares. El primero hace referencia a los temas que son abordados en este tipo de textos, que refieren a la contemporaneidad y al ámbito de lo cotidiano, en contraposición a la seriedad y a la distancia con que son abordados los argumentos en las aproximaciones de la estructura trágica. El segundo se centra en que los géneros cómicos populares evaden cualquier asociatividad o vínculo con la tradición y suelen proponer miradas innovadoras basadas en la experiencia cotidiana. El último elemento sugiere la diversidad y pluralidad de voces representadas en la mixtura de versos, dialectos y lenguajes no oficiales. Esta capacidad transgresora del lenguaje también es una forma característica de oponerse a la tradición y encontrar nuevos sentidos inéditos contrahegemónicos³².

A continuación, vamos a exponer algunas diferencias centrales señaladas por Bajtín ([1987] 2003) en torno al concepto de fiesta oficial y de carnaval que se vinculan estrechamente con el concepto de carnavalización. Mientras la fiesta tiende a ser el espacio de expresión oficial que reafirma las reglas, la estratificación social, las jerarquías y los valores predominantes. En palabras de Bajtín, “la fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria” ([1987] 2003: 9). En cambio, el carnaval habilitaba la irrupción de la verdadera naturaleza indestructible de la fiesta que había sido reprimida en el formato que posibilitaba su legalización por parte del poder. En el carnaval se expresaba una “liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento” ([1987] 2003: 9).

Siguiendo el planteo de García-Pascual (2012), la obra de Lourenzo se sitúa en la tradición del carnaval gallego caracterizado por pertenecer a una contracultura que pone en crisis el sistema de valores y los códigos asociados a la tradición. Mientras el carnaval es una fiesta popular, la carnavalización es el proceso por el cual los elementos más salientes del carnaval son plasmados en los textos literarios. Desde el punto de vista poético, propone la representación de un universo en el que todo está al revés, es decir, opuesto a la lógica de la cultura oficial. En *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca* (1981) proponemos un análisis asociado al concepto teórico de la carnavalización para estudiar ese universo invertido que pone en jaque las estructuras sociales preexistentes, las prohibiciones y promueve la destrucción de las jerarquías sociales. La resignificación del mito se asocia en este caso a la irrupción de la risa como mecanismo desestabilizador construye un relato que se posiciona desde lo burlesco frente al poder y organiza una alternativa posible de la realidad. Este rasgo

³² En el artículo “Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y Literatura en la socio-semiótica bajtiniana” (2009), Pablo Nocera plantea un acercamiento a los estudios de Mijaíl Bajtín en torno a la cultura popular y a la ideología carnavalesca desde una óptica marxista. Su análisis profundiza en torno a las particularidades de las expresiones literarias en relación con el concepto de ideología y los vínculos entre la cultura oficial y no oficial.

de la obra queda plasmado en su título que incluye la palabra comedia y la funde con el término tragedia para ofrecer una clave de lectura significativo.

Un elemento de la obra asociado a la carnavalización es la naturaleza de los personajes y el modo en el que son diluidas las fronteras que dividían las jerarquías sociales del ámbito cortesano y popular. La inversión de los valores da como resultado la reestructuración lúdica de las jerarquías sociales: los personajes que ocupaban roles marginales habitan el espacio del palacio que anteriormente solo era una zona asociada a la nobleza. La distorsión de algunos rasgos centrales del mito queda plasmada en personajes como Tiresias, el adivino ciego en la obra de Sófocles, que es representado como un embaucador travestido amante del tirano, y Creonte que se presenta como un dictador que detenta el poder siendo capaz de cometer cualquier atrocidad en vistas a conservarlo. Existen otros personajes, alejados del mito, que habitan la subtrama de la obra, que tejen intrigas alejadas de la heroicidad y cercanas al universo popular, por ejemplo, el borracho Tiruleque o la prostituta Maripepa.

En segundo lugar, la obra de Lourenzo propone una estética cercana al concepto de lo grotesco y no es la primera obra que trabaja con estas características dado que en su obra *Romería ás covas do demo* (1975) también aparecen elementos vinculados a dicha poética. Si bien la obra se publica posteriormente, el estreno se realizó el 11 de octubre de 1969 en el teatro del *Colegio de los Padres Dominicanos* de A Coruña por la compañía *Teatro Circo*, dirigida por su autor Manuel Lourenzo, que además interpretó el personaje de *Rañolas*. Ya en ese entonces aparecía una visión distorsionada de un texto clásico a partir de procedimientos que entrecruzaban elementos de la tragedia griega *Hipólito* de Eurípides con rasgos del ambiente popular gallego y daban como resultado un texto multicultural con una fuerte crítica política³³. Como afirma Helena Maquieira³⁴ (2016), “la pertenencia de *O vento de Tebas* al género de lo grotesco supone simplemente la culminación de un proceso que inicia Lourenzo a finales de los 60 con *Romería*” (Maquieira, 2016: 33) dado que en ambas piezas el dramaturgo gallego retoma el mito griego para construir un visión pesimista y desencantada del mundo a partir de la utilización del grotesco, creando lo que Maquieira llama *lo grotesco del mito* que ofrece una distorsión extrema generando sensación de extrañamiento respecto a lo conocido previamente con el objetivo último de constituir una fuerte crítica contra la dictadura franquista.

El autor retoma un componente central de la tragedia griega que es la figura del coro, cuyas intervenciones están escritas en verso y funcionan como como nexo coordinante entre el mito y los sucesos narrados por Lourenzo. Cabe mencionar que este recurso ya había sido utilizado en obras anteriores como *Romería ás covas do Demo* (1975) y *Fedra* (1982). Un rasgo interesante es la reconstrucción de la funcionalidad del coro de la tragedia griega que lleva a cabo Lourenzo en la obra. Si bien la figura del coro está presente, también existen personajes populares cotidianos como *Policías*, *Soldados* y *Operarios* que cumplen con la función de comentar la acción y reflexionar en torno a los sucesos cargando las escenas de opiniones políticas diversas que tienden a ofrecer una conexión fuerte entre el contexto ficcional en el que se desarrolla la acción dramática y el contexto real de producción de la obra. Por ejemplo, en la Secuencia 1 titulada “A confabulación” puede observarse este rasgo en el siguiente diálogo correspondiente a un soldado: “Adiante os mandos meiros, viva a revolución, un-dous, un-dous, cagando pola alma de Creón” (Lourenzo, 1981: 15). Este texto previo ofrece un anclaje que evidencia el punto de vista del pueblo en relación con el tirano y se conecta con un texto de

³³ El trabajo de Cendán Teijeiro, N. (2012) profundiza en el vínculo entre la tragedia griega *Hipólito* de Eurípides y la farsa gallega *Romería ás covas do demo* de Manuel Lourenzo. La autora analiza el cruce de las textualidades y la recreación literaria del dramaturgo gallego en diálogo con el texto clásico.

³⁴ En cuanto al vínculo entre los temas mitológicos y la obra del dramaturgo, Maquieira, H. (2016) ofrece un análisis de la obra de Manuel Lourenzo inspirado en textos griegos precedentes como *Edipo Rey* y *Antígona* de Sófocles o *Suplicantes* y *Fenicias* de Eurípides.

Creonte que aparece pocas páginas después que sienta las bases del conflicto: “Espallou-se o rumor dunha traición nos mandos meios (...) E agora, nós tamén confabulemo-nos... A cousa non é fácil. Os tempos non son fáceis (...) Hai que variar a táctica (...) A patria pide sacrificio! Xa falaremos diso” (Lourenzo, 1981: 19).

La utilización de la máscara como recurso expresivo es un rasgo típico del grotesco asociado a la capacidad del personaje de transmutarse y de poner en juego la idea del doble, ya que la máscara permite ser y no ser, mostrar y ocultar. Como señala Bajtín ([1987] 2003) la máscara es fundante en la cultura popular y expresa sucesiones, reencarnaciones, relatividad y negación de la identidad única. Según el autor lo grotesco manifiesta su esencia verdadera en la máscara, que es definida como “una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos” ([1987] 2003: 34).

En la obra de Lourenzo puede observarse en el segundo acto titulado “A guerra” como Etéocles y Polinice, hijos de Edipo, luchan por el poder enmascarados. El uso del disfraz puede pensarse también como una máscara y en la fiesta los personajes los utilizan para conspirar estrategias de destrucción de sus enemigos: Tiruleque asume el papel de San Francisco, Tiresias de la Pompadour, Maripepa de Julieta y Creonte encarna a Luis XV y a un torero. Es en ese contexto, en la fiesta de disfraces que las máscaras muestran el verdadero rostro de los personajes y “Creonte se confabula en la bodega del palacio, con el fin de exterminar a los traidores y, finalmente, a todos los ciudadanos, mediante la infección venérea que las prostitutas baratas contagiarán, primero a los mandos, después a todo aquel que no prefiera la horca. Propuesta de sexo y muerte con una clara finalidad de genocidio” (Maquiera, 2016: 35).

En el diseño espacial aparece nuevamente el concepto de máscara dado que el argumento de la obra transcurre en una ciudad de Tebas, también transfigurada, con referencias a la geografía y a la cultura gallegas. Las informaciones vinculadas al espacio aparecen en las didascalias o son dichas por los personajes, por ejemplo, cuando Creonte afirma “Agora tócame pacificar. É o meu sino: nascin entre a vendimia e a castiñeira: quer dicer, no meio. E teño vocación de centro!” (Lourenzo, 1981: 99). Las marcas culturales asociadas al territorio gallego como el fenómeno de la emigración, “Home 2º: Tes fillo no extranxeiro?” (Lourenzo, 1981: 35); o las canciones populares, “Monta [Dorian] nunha nube e vai erótico, cantando a Rianxeira cara ás praias da Inmortalidade” (1981: 96). La mutabilidad del espacio escénico en el texto es permanente y la acción transcurre en el palacio, en las murallas, en una sala de maquillaje, debajo de un farol en la calle, en las afueras silvestres de la ciudad, en un bodegón, entre otros.

En el texto de Lourenzo puede observarse como en la última escena titulada *Un mundo novo* en términos narrativos se establece la restauración del equilibrio de una forma que altera completamente las expectativas del final que pueda tener el lector. Los personajes de Tiresias, Creonte y Dorian observan extasiados la catástrofe acontecida mientras se embanderan “ao servizo dunha causa heroica, digo, erótica...” (1981: 95). El cuerpo deseante aparece como protagonista y encarna el concepto de cuerpo grotesco propuesto por Bajtín ([1987] 2003), dado que se presenta como un cuerpo excesivo, no acabado ni perfecto, que sale hacia fuera y destruye sus propios límites. Llegando al final de la escena, Creonte le dice a Tiresias “non se pode ser a un tempo home e muller. Non se pode dar por unha e receber por outra. Ese lío dos andróxinos é-chei moi complicado, Tirésias” (1981: 99). La dualidad que representa el cuerpo de Tiresias desafía la hegemonía y la dominancia, pone al descubierto las posibilidades de una corporalidad que se abre al mundo. En actos como “el coito (...) la agonía, la comida, la bebida

y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtín [1987] 2003: 23).

Tabla 9. Análisis de *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1981) de Manuel Lourenzo.

	<i>Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza</i> (1981) de Manuel Lourenzo
Estructura del relato	El relato está estructurado en seis actos. El primero posee siete escenas, el segundo y el tercero tienen escenas únicas, el cuarto posee dos escenas y, finalmente, el quinto y sexto acto también tienen escenas únicas. Cada acto posee un nombre específico que será mencionado a continuación en orden correspondiente: “A confabulación”, “A guerra”, “Creonte”, “Antígona”, “A resolución” y “Un mundo novo”.
Personajes	<i>Tiruleque</i> <i>Tirésias</i> <i>Maripepa</i> <i>Creonte</i> <i>Antígona</i> <i>Ismene</i> <i>Polinice</i> <i>Eteocles</i> <i>Taberneiro</i> <i>Sibila</i> <i>Dorian</i> <i>Coro</i> <i>Mulleres</i> <i>Homes</i> <i>Soldados</i> <i>Operarios</i> <i>Policías</i> <i>Goldrachas</i> <i>Sombras</i> <i>Bozos</i> <i>Máscaras</i> <i>Familias políticas</i> <i>Etc.</i>
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan.
Monólogos	Sólo se observa uno de Creonte en el acto tercero
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícita o del <i>relato ideológico</i>
Punto de vista	Focalización externa

Fuente: elaboración propia.



Figura 5. El cartel original que la Agrupación Cultural Abrente utilizó para publicitar la "Mostra de Teatro en Galego" del año 1978, en la cual la obra Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca fue galardonada.

3.4 ANTÍGONA Y EL PODER: UNA MIRADA TRANSVERSAL

“Morir es dar amor,
el más completo amor”
(Sánchez, 1968: 118)

A lo largo del capítulo tercero, propusimos un análisis en torno a tres textos dramáticos utilizando una metodología que abarcaba, en primer lugar, un análisis de cada una de las obras en relación con su contexto de producción y la estética teatral en la cual se insertaba cada dramaturgo. En segundo lugar, a modo de cierre, presentamos un estudio dialógico con una mirada de género transversal entre las diversas textualidades a partir del eje temático del poder, las violencias y la obediencia. Al final de este apartado, compartimos un cuadro comparativo, anteriormente planteado en la metodología, que ofrece un análisis basado en la temalogía de los estudios de literatura comparada de cada una de las obras.

En el caso de la versión de Sánchez, cuando el Generalísimo Creón Molina sentencia a muerte a Antígona diciéndole que bastará solo un tirador para destruir su irresponsabilidad, ella responde: “Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad (...) Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América Latina amarga” (Sánchez, 1968: 120). Efraín Barradas destacó que la recreación del mito clásico sobrepasa la especificidad nacional para incluir a Puerto Rico dentro de una unidad latinoamericana, es decir, que el texto revela “la americanidad esencial del puertorriqueño” (1979: 15) y es la puesta en escena de la dignidad de la América mestiza, “una América dura, América amarga, América tomada... de las generaciones dolorosamente estranguladas” (1968: 14).

Las obras gallegas de este período retoman la figura de Antígona para manifestar la resistencia frente a las formas del autoritarismo y nos invitan a reflexionar en torno a los nuevos conceptos de lo heroico. Los textos de los dramaturgos de la transición escenifican “el fracaso de los grandes absolutos que animaban las luchas de las décadas precedentes. Los conceptos de guerra, compromiso, libertad, oposición ideológica, etc., también quedan afectados por la desmitificación y la caricatura” (Blin, 2016: 48). En *Creón, Creón...* de Xosé Manuel Rodríguez Pampín (1975) el lugar de la heroína queda vacante y ya no existe acción revolucionaria que ponga en crisis el poder. Su obediencia y sumisión anula la rebeldía que caracterizaba al personaje de Antígona y su nula autonomía no posibilita el acto de transgresión que el lector esperaba. En *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* de Manuel Lourenzo (1981) la figura de la heroína trágica también está desdibujada por una decisión desde la dramaturgia de poner en primer plano la figura de Creonte, al igual que la obra de R. Pampín. Sin embargo, en esta versión se recupera el agon principal entre el tirano y su sobrina, en el cual ella es acusada de brujería y enviada a la horca mientras denuncia aspectos absurdos del poder:

ANTÍGONA: Mata a todos os disidentes! Mata ao pobo, mata á vila inteira!
Porque de todos un non ficaria que aprobara as leis inxustas que nos diches!
(Lourenzo, 1981: 85)

El mito de Antígona se erigió como un emblema de lucha contra el poder tiránico en estas escrituras teatrales que se vieron atravesadas por una problemática común: el horror ante los abusos de las fuerzas dictatoriales opresivas. Para reflexionar en torno a las dramaturgias analizadas en el presente capítulo proponemos retomar el aporte de Castoriadis en relación con el concepto de imaginario, entendido como “algo inventado, ya se trate de un invento absoluto

(una historia imaginada de cabo a rabo), o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas normales o canónicas” ([1983] 2013: 219). En las distintas versiones la relocalización del conflicto trágico es una elección constante en los dramaturgos para cuestionar su presente histórico a través de la utilización de espacios poéticos, transfigurados y metafóricos.

En el caso de la versión puertorriqueña, en el comienzo de la obra se plantea que la acción se desarrolla en un cronotopo ficcional: “la imaginaria república hispanoamericana de Molina” (Sánchez, 1968: 11). En esa didascalía se refuerza el concepto del arte como metáfora de una realidad que silencia cualquier posibilidad directa de expresión, exponiendo el conflicto en un espacio-tiempo alejado o, en este caso, ficticio, para cuestionar su contexto próximo. El contexto de producción de la obra fue la realidad política puertorriqueña a finales de los sesenta y, como antecedente histórico inmediato, cabe mencionar que en 1952 Puerto Rico fue declarado Estado Libre Asociado, es decir, que su estatuto político y legal pasó a ser controversial y ambiguo ya que la soberanía estaba sujeta al poder de Estados Unidos. La versión de Sánchez utilizó procedimientos del distanciamiento brechtiano para acercarse a su presente histórico y denunciar estructuras de poder que sometían al pueblo latinoamericano. Su obra expuso una feroz crítica a la tiranía dictatorial del régimen, situando el conflicto lejos de Puerto Rico, en la Imaginaria República de Molina.

Más allá del contexto específico puertorriqueño, a lo largo de toda la obra pueden encontrarse referencias directas a la vida política latinoamericana en su conjunto: “Democracia cristiana, Lo hará los descamisados, Patria o muerte, 26 de Julio, Islas Malvinas, Bosch para presidente, Yankis go home, El canal de Panamá, Minas de Bolivia para los bolivianos” (1968: 12). En el escenario ficcional planteado por Sánchez, pueden visualizarse múltiples vestigios de historia, por ejemplo, el vínculo entre Antígona Pérez y Olga Viscal Garriga, líder del Partido Nacionalista de Puerto Rico que luchó incansablemente por la independencia, denunció torturas a los presos políticos y fue finalmente sentenciada por la corte federal estadounidense al negarse a reconocer a Estados Unidos como autoridad. Otros datos históricos que aparecen en el texto son el nombre del Generalísimo Creón Molina, que refiere al dictador dominicano Rafael Trujillo Molina, y los hermanos Tavárez, que aluden a Manolo Tavárez, un dirigente político del Movimiento Revolucionario 14 de junio que luchó contra el régimen dictatorial dominicano. El aporte de Marina Bettaglio resaltó que el subtítulo de la obra “Crónica americana en dos actos” se vincula a la tradición histórica de la crónica de la conquista y a temas como el colonialismo y la explotación en América (Bettaglio, 2012: 49). En este sentido, tal como afirma Barradas (1979), la relación con el contexto latinoamericano está presente a lo largo de todo el texto e incluso se refuerza al final de la obra, cuando las últimas palabras de Antígona se pronuncian en homenaje a “esta América amarga” (1968: 120).

Ya finalizado el período de censura, prohibición y persecución que se dio durante la dictadura franquista, se abrió un proceso de apertura internacional que habilitó el fuerte intercambio cultural de las teatralidades del continente europeo. La libre comunicación nutrió el desarrollo del teatro local en España y su realización “al permitirle cumplir con todas sus capacidades implícitas de celebración colectiva, potenciando nuevos textos o actualizando los viejos textos marginados, en beneficio de la sociedad, vigorizada por el impacto del teatro en la conciencia política y cultural del público” (Amell y García Castañeda, 1988: 105). Las versiones gallegas de la década de los setenta que fueron analizadas se enmarcan en un teatro crítico que, si bien forma parte del contexto del teatro español y de la corriente de renovación literaria europea, tiene sus especificidades asociadas a la identidad del territorio. Pese a la constante prohibición lingüística y censura cultural que se ha manifestado a lo largo de la historia, “la dramaturgia gallega resiste y progresa a pesar de un problemático desarrollo solo

posible gracias a la implicación de un nutrido grupo intelectual que ve en el teatro una posibilidad más para la recuperación y dignificación de la lengua y la cultura gallegas” (Pedreira Sanjurjo, 2022: 242).

En las obras de R. Pampín y Lourenzo, al igual que en la versión de Sánchez, se retoma un espacio simbólico y universal como el mito para situarlo en contextos ficcionales metafóricos que cuestionan realidades políticas y sociales históricas, en este caso, la transición democrática española posfranquista. En el caso de *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* de Manuel Lourenzo (1981), encontramos un procedimiento similar a la versión puertorriqueña, dado que el espacio de la obra tiene referencias explícitas que la acercan al territorio gallego. Si bien, la transformación del espacio es constante y vertiginosa, aparecen numerosas marcas que refieren a la cultura popular de Galicia, por ejemplo: “Brinda a corte peideira do rexente, enmascarado e ácrata, feliz encadeado ás restas de chourizos estoupados e colares de roscas de anís” (Lourenzo, 1981: 47) o “El termaba que arre, e eu que xo!” (Lourenzo, 1981: 13).

A diferencia de las otras, en *Creón, Creón...* (1975) la historia se presenta como “unha traxedia do futuro” (Rodríguez Pampín, 1975: 475) y no existen marcas espaciales claras durante los acontecimientos. Las didascalías señalan las entradas y salidas de los personajes a fines de organizar las interlocuciones, pero la ausencia de especificidad espacial revela una intención de sostener cierta universalidad en las acciones, que ya no están ancladas en coordenadas espaciotemporales específicas, sino que podrían suceder en cualquier momento y en cualquier lugar. De hecho, al presentar la obra como algo que va a acontecer en el futuro podría pensarse como un llamamiento a considerar la falta de heroísmo presente y un vaticinio de que todo puede continuar igual si, como en la obra, no hay acción que enfrente al poder.

En la *Fenomenología del espíritu* ([1807] 1997), Hegel afirma que la tragedia se basa en el choque de dos fuerzas antitéticas que representan una parcialidad, una visión posible, y el acto trágico se consuma con la destrucción de ambas fuerzas, con un cambio de paradigma que resuelve el enfrentamiento. Siguiendo el planteo hegeliano, Antígona simboliza el orden femenino de la casa y de los dioses y Creonte el orden masculino del Estado, y ese cruce representaría la tragedia entendida como un proceso dialéctico constitutivo de un conflicto imposible, cuya única solución representa la aniquilación de ambas posturas. En *El grito de Antígona* (2001), Judith Butler interpreta que en el pensamiento hegeliano la oposición entre Antígona y Creonte refiere al paso de la ley matriarcal a la ley patriarcal, es decir, que ella encarna el orden femenino ancestral que precede a la ley del estado y él asume el orden masculino que se autodetermina en el poder (2001: 1-3). Bajo el paradigma de la legalidad patriarcal, Antígona no pudo ocupar espacios para legitimar su accionar, pero no sólo por representar una fuerza subversiva antagónica al poder vigente, sino por el hecho de ser mujer.

El texto de Sánchez (1968) retoma la estructura antagónica de la tragedia de Sófocles encarnada en los personajes de Antígona Pérez y Creón Molina, exponiendo algunos ejes fundamentales del conflicto: el poder del Estado y la libertad del individuo, la ley y su transgresión, las zonas grises que establecen límites entre lo lícito y lo ilícito, lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, entre otros. Sin embargo, en su texto podemos observar que la actitud de Antígona es cuestionada, más allá del aspecto político, por ejemplo, cuando su madre Aurora le dice “Si fueras hombre...” (1968: 29) y ella responde: “También las mujeres tenemos que protestar, también combatir lo que sabemos injusto” (1968: 29). Desde el punto de vista de la ley patriarcal, no existen espacios posibles de acción para una mujer, pero

“para el varón, la transgresión forma parte de su ley; es permitida, aprobada y estimulada, resumidamente, no es transgresión (...) Pero una mujer no transgrede de esa forma exacta, es y no es sujeto, sus figuras son escasas. La transgresión se lanza a otra ley, aún más dura. Es mujer” (Valcárcel, 2020: 49)

En las tres versiones Creonte puede excederse y en su propia ley asesinar a Antígona, dando la orden para que la fusilen (Sánchez, 1968), con sus propias manos ahorcándola (R. Pampín, 1975) o enviándola a la horca para que la ejecuten otros en su nombre (Lourenzo, 1981).

En las versiones gallegas también aparece una crítica en torno al lugar de la mujer en estructuras patriarcales, principalmente, en la versión de R. Pampín que directamente anula su capacidad de acción e infantiliza a Antígona convirtiéndola, como ha sido mencionado anteriormente, en una antiheroína. En este caso el procedimiento de desacreditar a la protagonista es doble, por ser mujer y por ser tratada como una infanta por su tío. Pero en el *agon* final, se produce el siguiente intercambio en el que se produce el punto de inflexión:

“ANTÍGONA: xa non son unha nena
CREÓN: Compre entón tratarte como muller”
(R. Pampín, 1975: 490)

Apenas unas réplicas después, la escena culmina con el asesinato de Antígona que es ahorcada por Creón. Las últimas palabras del Narrador cierran la obra con una reflexión en torno a un futuro sin muertos en el que Antígona es condenada a bailar eternamente “sobor das cinzas dos que xenerosa ou egoístamente loitaron séculos e séculos por unha Humanidade menos desgraciada” (R. Pampín, 1975: 492). La idea de que Antígona existe más allá de su muerte es retomada también por Lourenzo en la escena en la cual la heroína es asesinada y antes de morir le dice al tirano:

“ANTÍGONA: Morte que non é morte, Creonte! Morte Creonte, senón perduración infinita, celme de revolución!”
(Lourenzo, 1981: 85)

En el caso de *La pasión según Antígona Pérez* (1968), Sánchez reelabora los modelos estructurantes de la tragedia griega y del cristianismo, reconfigurando el conflicto político tradicional entre Creón y Antígona en un universo relativo y mediatizado. El dramaturgo rechaza el plano absolutista y universal en el que las fuerzas se contraponen, situando el relato en un sistema totalitario que se enfrenta a sus propias limitaciones a partir de un acto revolucionario individual. La muerte de Antígona representa la superación del aislamiento y un acto de amor extremo en un contexto social en el que reina el miedo y el *principium individuationis*. En una escena con su madre, ella expresa el rasgo de generosidad extrema que supone su sacrificio:

“ANTÍGONA: Esta vez me tocó a mí. Luego les tocará a otros
AURORA: Los otros no son mis hijos
ANTÍGONA: No lo son. Pero también su ausencia desgarrará las gargantas. El dolor se parece tanto al dolor”
(Sánchez, 1968: 33)

Antígona en la versión de Sánchez eligió ser parte de esa *América amarga*, entregándose a su lucha como un sacrificio por el pueblo sometido, como una figura redentora que eligió morir para visibilizar los horrores de la opresión, entendiendo que “la muerte no se presenta como la desaparición de la existencia en la nada, sino más bien como la única perfección posible del amor y, por lo tanto, como el más profundo sentido de este último” (Marcuse [1965] 2011: 24).

Cada una de las obras posee características distintivas en relación con los hechos narrados que amplían el universo interpretativo del lector y cuestionan otras realidades, más allá del contexto sociopolítico y el lugar de la mujer como resistencia al poder. Las versiones proponen acercamientos diversos en diálogo con su contexto de producción y con las poéticas de cada dramaturgo. Lourenzo, por ejemplo, declaraba su intención de restaurar desde su teatro un país devastado por el franquismo escribiendo obras que expresen reflexiones profundas:

“De ahí salió esa Antígona, tan referenciada en el teatro universal, y tan actual siempre, sobre todo después de una guerra... o de varias. Había España, mas también había Europa; el poder, contradiciendo a la ley; la ley, contradiciendo a la humanidad. Y, en mi caso, el esperpento del franquismo: ahí están el dictador y la señora, los militares y el pueblo, la política y la perversión”
(Blin, 2016: 45-46)

Las transformaciones en las reescrituras del mito de las obras analizadas que se enmarcan en el Teatro de la Transición expresan una imposibilidad de configurar acciones heroicas que sean efectivamente transformadoras. Caricaturizar o anular la imagen de Antígona, como señala Fanny Blin, “les sirve a los dramaturgos para significar la decepción que sienten frente a la Transición (...) Pero nos parece que hasta la caricatura deja entrever un anhelo de justicia y de memoria, que son los requisitos de la heroína” (2016: 49).

Si el poder “significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aún contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad” (Weber [1922] 2002: 43), la figura de Antígona aparece en escena como una testigo de las atrocidades de tiempos oscuros en los que el teatro se vale del mito y de la potencia de la ritualidad teatral para denunciar los abusos y el horror. Los ecos del mito de Antígona en las dramaturgias de Sánchez, Lourenzo y R. Pampín ofrecen una potente reflexión en torno a los efectos del poder y sus nuevos mecanismos, planteando interrogantes en relación con la violencia extrema ejercida sobre los cuerpos durante las dictaduras latinoamericanas y el régimen franquista. La tragedia en Grecia fue relocalizada en otras latitudes para actualizar preguntas en torno al tema de la representación que sacuden las cómodas, e inestables, certezas del sentido común: ¿Cómo representar la violencia? ¿Cuáles son los límites de la representación? Jean-Luc Nancy (2016) retoma la afirmación de Adorno vinculada a la inexistencia de la poesía después de Auschwitz, para proponer que lo que resulta imposible es la prosa, es decir, la pura presencia, la inmediatez y la literalidad del acontecimiento. Mientras que la capacidad de imaginar mundos posibles, aludiendo de manera indirecta al horror y a lo que no puede ser nombrado, no sólo es lícito, sino que es necesario e imperativo, porque es un tipo de expresión artística que reivindica la metáfora y “no se trata de una descripción que localiza su contenido en un espacio y tiempo histórico, sino de una descripción que crea, como trasfondo del fenómeno que describe, un espacio (virtual) propio inexistente” (Zizek, 2009: 15).

Tabla 10. Cuadro comparativo de las obras *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez, *Creón, Creón...* (1975) de X. M. Rodríguez Pampín y *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1981) de Manuel Lourenzo

	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968)	<i>Creón ... Creón</i> de X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975)	<i>Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza</i> de Manuel Lourenzo (España, Galicia, 1981)
El poder	<ul style="list-style-type: none"> -Medios de comunicación -Relatos -Saber - Poder - Control -Periodistas -Sensacionalismo -Fusilamiento 	<ul style="list-style-type: none"> -Obediencia -Infantilización de la heroína -Supresión de la acción heroica -Asesinato 	<ul style="list-style-type: none"> -Hybris de Creonte -Tensión con Tiresias (cuerpo periférico) -Asesinato -Máscara y carnavalización -Purga -Sacrificio

Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO 4.
REPRESENTACIONES DE LA RESISTENCIA

CAPÍTULO 4.

REPRESENTACIONES DE LA RESISTENCIA

En este capítulo proponemos un acercamiento a las obras a partir del eje temático de la resistencia encarnado en el personaje de Antígona. En relación con el planteo metodológico, analizaremos, en primer lugar, el contexto de producción de cada obra y su configuración estética; y, en segundo lugar, abordaremos el análisis dialógico. La tríada de obras que serán estudiadas a continuación son *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* de José María Pemán (España, 1945), *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro (Argentina, Buenos Aires, 1986) y *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989).

Las representaciones de la resistencia, en el contexto opresivo de las tres versiones teatrales, está dada por la construcción de un personaje protagonista que define su identidad en un entramado de posibilidades de ser. En la puja de tensiones y el campo de fuerzas que se plantea en las obras, la configuración identitaria de *Antígona* puede ser pensada como un espacio de virtualidad en tanto velocidad infinita de aparición y desaparición, de configuración y reconfiguración a partir de la actualización de un potencial (Deleuze-Guattari, 2002: 23). En las obras, el personaje principal podría decidir no accionar, es decir, doblarse al poder y sobrevivir. Sin embargo, elige la acción como camino hacia la transformación de un estado de cosas, conociendo incluso su destino final.

4.1 ANTÍGONA, ADAPTACIÓN MUY LIBRE DE LA TRAGEDIA DE SÓFOCLES DE JOSÉ MARÍA PEMÁN (ESPAÑA, 1945)

La escritura de esta versión se sitúa históricamente en el final del primer franquismo, que va desde 1939 a 1945, en el cual el régimen del dictador fortaleció su alianza con la iglesia católica y los sectores conservadores y nacionalistas. En ese marco surge el llamado *nacionalcatolicismo español*³⁵ que proponía “establecer una identidad entre religión católica y un régimen político concreto, interpretando que sólo el franquismo encarnaba la nación española, excluyendo a quienes conformaban la ‘anti-España’” (Rodríguez Jimenez, 1997: 264).

En dicho contexto histórico Pemán escribió *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* (1945), una obra que hablaba de la guerra y dialogaba con un acontecimiento como el fin de la Segunda Guerra Mundial. Luego del suicidio de Adolf Hitler en Berlín, los medios de comunicación españoles afines a la ideología franquista, como el periódico *Informaciones*,

³⁵ El origen de este concepto es atribuido al eclesiástico José María González Ruiz y ha sido retomado en múltiples estudios históricos como, por ejemplo, *El experimento del nacionalcatolicismo, 1939-1975* (1976) de Alfonso Álvarez Bolado o en el trabajo de Ángel Viñas (ed.) *En el combate por la historia. La República, la guerra civil, el franquismo* (2012).

omitían los sucesos y reivindicaban su figura con titulares como “Frente al enemigo, en el lugar de honor, Adolf Hitler muere defendiendo la Cancillería” (Suárez Fernández, 2011: 287). Las noticias construidas por el aparato mediático franquista, por un lado, negaban que Hitler se había suicidado afirmando que había muerto en batalla y, por otro lado, hacían completo silencio respecto del horror de los campos de concentración nazis y el sufrimiento del pueblo judío.

José María Pemán durante ese período había trabajado en textos periodísticos, poéticos y teatrales que tenían mucho reconocimiento y visibilidad en un contexto histórico marcado por la censura. Su ideología era abiertamente afin al franquismo, al monarquismo tradicional y a la militancia católica conservadora. Estos valores se veían plasmados en sus producciones literarias y periodísticas, por ejemplo, en su colaboración en el periódico *La Nación*, en el cual difundía idearios funcionales a la dictadura de Miguel Primo Rivera (1923-1930), basados en una definición que reivindicaba valores nacionalistas, patrióticos y católicos ortodoxos, o su adscripción a la revista *Acción Española*, un medio creado por la aristocracia y la iglesia que se definía como partidario “del mando único, de la tradición, de la autoridad”³⁶.

Desde su militancia católica, Pemán participó activamente en diversas organizaciones vinculadas a la iglesia como el *Apostolado de la Oración*, la *Asociación Católica Nacional de Propagandistas* y la *Acción Católica*, entre otras, que tenían como objetivo difundir el ideal de la fe católica en las clases dirigentes para masificar el credo en la sociedad. Además, fue militante en distintos partidos políticos como la *Unión Patriótica* (UP), fundado por el dictador Miguel Primo Rivera; la *Unión Monárquica Nacional* (UMN) que era sucesor de la *Unión Patriótica* e incluía militantes de la derecha radical que apoyaban el advenimiento de una monarquía autoritaria; y el *Movimiento Nacional*, que representaba el partido único franquista, entre otros.

Luego del golpe de Estado de 1936 contra el gobierno de la Segunda República que condujo a la Guerra Civil y, posteriormente, a la dictadura de Francisco Franco, José María Pemán ocupaba el cargo de presidente de la *Comisión de Cultura y Enseñanza* que fue responsable del Decreto 66 que impactó en el magisterio público español con el objetivo de promover los valores del nuevo Estado que impactó directamente sobre estudiantes, maestros, bibliotecas y libros. Durante su gestión Pemán firmó la circular dirigida a los vocales de la *Comisiones Depuradoras de Instrucción Pública*, en la cual explicitaba los intereses y justificaba la violencia:

“El carácter de la depuración que hoy se persigue no es solo punitivo, sino también preventivo. Es necesario garantizar a los españoles, que con las armas en la mano y sin regateos de sacrificios y sangre salvan la causa de la civilización, que no se volverán a tolerar, ni menos a proteger y subvencionar a los envenenadores del alma popular primeros y mayores responsables de todos los crímenes y destrucciones que sobrecogen al mundo y han sembrado de duelo la mayoría de los hogares honrados de España”³⁷

En el citado mensaje destacamos palabras como “preventivo” para justificar las acciones represivas y, principalmente, la frase “sin regateos de sacrificios y sangre”. Esta última expresión da cuenta de la violencia de esas acciones y pone en evidencia que, como afirma José-Carlos Mainer en el artículo “Entre cultura y política: ruptura y continuidad intelectuales desde 1931 a 175”, José María Pemán “pertenecía a ese contexto de facistización colectiva,



³⁶ *Acción Española*, Editorial, N° 17, 1932.

³⁷ ORDEN de 10 de diciembre de 1936, B.O.E., N° 52.

pero ya había sido en los años treinta el héroe literario de la derecha monárquica” (Viñas, 2012: 33).

El nacionalcatolicismo tuvo un profundo impacto en diversos ámbitos sociales y culturales. En el caso de la llamada “depuración de la educación pública española”, se impuso la utilización de crucifijos en las escuelas y en las universidades, además de la instrucción religiosa obligatoria en los primeros años de formación. De esta manera “Franco emprendió una operación de maquillaje de su Dictadura para darle una apariencia demócrata cristiana, o al menos cristiana” (2012: 559). Como afirman Francisco Espinosa y José Luis Ledesma, la crueldad de los mecanismos represivos hacía necesaria la creación de una serie de mitos para que “el terror pueda ser normalizado” (2012: 476). Allí es donde la religión se utilizó como un terreno fértil para la invención de esos mitos³⁸ que se arraigaron en la sociedad española. En un discurso en el marco de la *Asamblea de maestros* en el año 1937, el dictador Francisco Franco resaltaba “la maravillosa creación de Pemán, ensalzando la Patria y la Religión, sólo cabe una palabra: Amén, y así será” (Reig, 1995: 193).

La literatura de Pemán, como ha sido mencionado anteriormente, abarcó distintos géneros como el periodístico, el ensayístico, el poético y el teatral. Desde el punto de vista de su producción de textos teatrales, señalamos algunos ejes de trabajo que ha desarrollado a lo largo de los años y sus principales títulos a partir de la catalogación que establecen F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres en el *Manual de literatura española, vol. X. Novecentismo y vanguardia: introducción, prosistas y dramaturgos* (1991). En primer lugar, ha escrito *Dramas históricos y religiosos*, como *Cisneros* (1934), en los cuales el autor realizó reconstrucciones históricas con un grado de invención que aportaron una visión modélica de los sucesos con personajes que encarnaron valores tradicionalistas y católicos. En segundo lugar, los *Dramas rurales*, están escritos en verso y situados en Andalucía, por ejemplo, *Noche de levante* (1935). En tercer lugar, las *Comedias de costumbres*, tenían una trama argumental en tono jocoso, estaban protagonizadas por personajes de clase alta que habitan una estructura típica de comedia de enredos y tenían finales felices en los que se reestablecía el equilibrio, como *La viudita naviera* (1960). En cuarto lugar, encontramos las *Comedias y melodramas de tesis*, que eran similares a las *Comedias de costumbres*, pero poseían la particularidad de tener un tono más reflexivo y mayor seriedad en el tratamiento de los temas, entre las cuales podemos mencionar *Por el camino de la verdad* (1950). Por último, las *Adaptaciones de clásicos universales* eran versiones de textos griegos, como *Antígona* (1945) o *Electra* (1949) y de tragedias de Shakespeare como *Hamlet* (1949).

La obra *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* fue publicada por la editorial Arbor en 1945 y estrenada ese mismo año, el 12 de abril en el *Teatro Español*. El espectáculo tuvo un gran impacto en la crítica de la época, fue dirigido por Cayetano Luca de Tena e interpretada por ochenta artistas, veintitrés actores y cincuenta y siete integrantes del coro. Desde el punto de vista argumental, la obra de Pemán comienza con el enfrentamiento entre Polinices y Etéocles, su doble muerte, el ascenso al trono de Creonte y su posterior edicto de prohibición de que Polinices sea sepultado. Su ley será transgredida por Antígona que decide enterrar a su hermano y, cuando Creonte la descubre, la condena a morir en una cueva. Cuando Hemón asiste al fallecimiento de Antígona ha fallecido, se suicida y esto provoca que Eurídice, su madre enloquezca.

³⁸ Algunos de los mitos principales señalados por los autores en el artículo “La violencia y sus mitos” son: la presentación de la República como un caos y su criminalización a fines de justificar el desorden y la violencia posterior; la arquetípica guerra entre hermanos que encubría el origen del problema y tapaba la realidad; afirmar que los rojos disponían también de listas de derechistas para eliminar pero que no les dio tiempo, y la creencia en que todos fueron perdedores ya que “hay ejemplos sobrados que nos muestran que hubo vencedores y vencidos, e incluso que quizás haya sido uno de los conflictos en lo que los vencedores hayan querido dejar más claro y para siempre quiénes eran unos y quiénes eran otros” (Viñas, 2012: 478).

En cuanto a los ejes principales de análisis³⁹, cabe señalar que en la obra observamos un relato caracterizado por un ordenamiento lógico y temporal explícito en el cual la historia se rige por una causalidad evidente y los acontecimientos se entrelazan a partir de la lógica de causa-efecto. En la narración la cronología de los hechos es organizada en función de una estructura clásica del relato que responde al modelo aristotélico de principio, nudo y desenlace. El punto de vista del relato posee una focalización externa, es decir, que los hechos son relatados por un narrador que se limita a la mostración de escenas, sin intervenir activamente en su desarrollo.

Desde el punto de vista de los procedimientos narrativos, el autor utiliza los diálogos entre los personajes para poner de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal y expresa su mirada en relación con el desarrollo de las escenas no solo en el texto, sino también en indicaciones reiteradas para su posterior puesta en escena. En la obra no existen monólogos en los cuales los personajes expresen su sentir en soledad de modo confesional y tampoco el autor utiliza la ruptura de la cuarta pared como estrategia compositiva. Consideramos que estas últimas decisiones responden a la multiplicidad de personajes de la versión y a la fuerte presencia del coro en escena que, como un testigo omnipresente, acompaña el desarrollo de la acción.

En el texto no hay referencias temporales precisas y el tiempo del relato se construye en función de la cronología de los hechos, el encadenamiento de las acciones y las entradas y salidas de los personajes. En cuanto a los elementos temporales de la narración, el relato es *singulativo*, porque narra por única vez lo sucedido y el *orden* de las acciones responde a una causalidad explícita dada por el accionar de los personajes. La duración de la narración no evidencia pausas o suspensiones del tiempo de la historia porque las escenas son sumamente dialogadas y la obra carece de escenas no verbales.

El *aspecto verbal inmediato* resalta una fuerte presencia del *Hablante Dramático Básico* en extensas acotaciones escénicas con variadas informaciones vinculadas a la acción. Las didascalías no están solamente destinadas al lector sino también a los responsables de la puesta en escena. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalías a lo largo de la obra: brindar datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción, “Hay una cueva, abierta en las piedras, con acceso a su interior” (Pemán, 1946: 57); ofrecer detalles en relación con la puesta en escena, “Todo según la dirección de escena crea más conveniente y artístico para representar un pueblo que se encuentra en la jubilosa agitación de la victoria que acaba de obtener” (1946: 59); y dar información en relación con el estado anímico de los personajes, “la despide con violencia” (1946: 82).

En cuanto al *aspecto verbal mediato*, destacamos que en la obra predomina la *función referencial*, plasmada en las reflexiones y opiniones que los personajes dicen acerca de sí mismos, “¡Hay soledad del mar cuando se pierden de vista las orillas!...; ¡desastrada soledad infinita del tirano que ha perdido de vista la templanza! (1946: 193) y acerca de los demás personajes, “Antígona es un viento fatal e inevitable” (1946: 121). Además, dicha función también se visualiza en las informaciones políticas que aportan los personajes, “Decía, ciudadanos, que nadie conoce a un hombre hasta que es probado en el poder” (1946: 73); las informaciones religiosas, “¿Y esa ley de los dioses no prescribe la obediencia de mi ley?” (1946: 132) y las informaciones filosóficas, “Es el horror de los tiranos: no poder saber nunca si les cerca la adulación o la verdad o el odio” (1946: 133).



³⁹ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

Otras funciones presentes en el texto son la *conativa*, en la cual la palabra se transforma en acción, “Abre esa puerta entonces...” (1946: 169); y la *emotiva o expresiva*, utilizada con el objetivo producir emociones en el lector, “Viviré en la memoria estremecida de los pobres tiranos, como un remordimiento. Aprenderán de mí los hombres libres de espíritu templado. Mi juez me concedió para mis horas postreras soledad tan infinita que pude repasar, punto por punto, mi vida toda y la encontré acabada: acabada en razón, y ante los ojos de los dioses, vestida de limpieza” (1946: 172). La función *poética* reviste el texto de intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia, por ejemplo, “Muero porque mi empresa la canten los poetas quieta y perfecta ya, como una rosa. Siento una dulce paz dentro del alma” (1946: 171). La función *fáctica* está dada por el circuito comunicativo que establecen las interacciones dialogadas de los personajes y las didascalias que incluyen las acotaciones escénicas dirigidas al lector y a los responsables de la puesta en escena. Por último, destacamos, que la función *metalingüística* concerniente al discurso que refiere al propio discurso no está presente en el texto.

4.1.1 Una versión ¿muy libre?

La lectura “española y cristiana”⁴⁰ de la tragedia griega recupera elementos estructurales de la línea argumental como la lucha entre hermanos, la contraposición entre la ley del tirano y las leyes divinas, la desobediencia de Antígona y su castigo. En relación con el análisis de la obra, a continuación, destacamos algunos elementos centrales. En primer lugar, la escritura de la versión de Pemán dialoga con el contexto histórico expuesto y para muchos críticos⁴¹ representa la ‘versión franquista’ de Antígona:

“La tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobra sentido dentro del marco ideológico del régimen de Franco. Pemán elevaba los recientes acontecimientos al rango universal de tragedia, equiparando la Guerra Civil española con los hechos heroicos de la época clásica” (Azcue, 2009: 35)

Esto puede observarse, por ejemplo, en la exaltación de la guerra y la celebración con la que comienza la obra. El argumento, al igual que en la obra de Sófocles, comienza *in medias res*, es decir, en medio de una acción que comenzó con la guerra entre Argos y Tebas, liderada por Polinices y Etéocles. Este contexto de posguerra se mantiene en la versión, pero es narrado de manera diferente ya que, mientras en la obra de Sófocles la referencia al enfrentamiento es breve, en la versión de Pemán hay grandilocuencia en la celebración del final de la guerra y una justificación de las violencias que queda plasmada en el intercambio dialogado inicial entre un Soldado y el Coro:

“SOLDADO: Tebanos: el vencido con nobleza
torna a ser digno de respeto y gracia
cuando suena el clarín de la Victoria...”
(Pemán, 1946: 62)

En la primera parte del *Acto Primero* queda expresada una exaltación de la victoria que, considerando que Pemán era un defensor del franquismo, nos lleva a relacionar los hechos tebanos con lo acontecido en la guerra civil española y a la dictadura posterior. Es interesante

⁴⁰ En estos términos define su obra José María Pemán en la introducción a la publicación, ver Pemán, J.M (1946).

⁴¹ Cabe mencionar el estudio “Desmitificaciones de lo trágico en las Antígonas de la Transición” de Blin, F. (2016).

destacar que cuando el Coro de ancianos expresa que era lícito el reclamo del Polinices, porque el poder había sido usurpado y él estaba reclamando sus derechos, todos bajan la voz e irrumpen un mensaje aleccionador:

“CORO: ¡Silencio!
 No es de sabios saber toda la historia
 De las cosas humanas...
 El olvido
 Fue dado, por herencia, a los prudentes”
 (Pemán, 1946: 66)

Este acto de censura interno en la obra da cuenta del interés por parte del poder de que la historia no sea narrada en su totalidad, sino que su relato debe tener las omisiones necesarias para no alterar un estado de cosas determinado. Como explica Raymond Williams, la palabra hegemonía etimológicamente viene del griego *egemon*, “líder, gobernante, a menudo en el sentido de un Estado que no es el propio” (Williams [1976] 2008: 159), es decir, que en el origen del término existía una idea de dominación de lo ajeno, pero además señala que la hegemonía no incluye solo factores políticos y económicos, sino también culturales. Desde ese punto de vista, vemos en la obra como la construcción del relato oficial hegemónico excluye de manera sistemática las diversas voces que expresan puntos de vista disímiles con el objetivo de perpetuar solo las informaciones necesarias para la continuidad, en este caso, del régimen dictatorial de Creonte. Esta reflexión en torno a la constitución de una historia oficial en el marco de la obra de Pemán dialoga con su contexto de producción y escritura, en el cual también se estaba escribiendo la historia que los poderosos querían que trascienda y silenciando esas otras voces que también eran testimoniales de los hechos pasados.

En segundo lugar, desde el punto de vista de la textualidad, Pemán evita los extensos monólogos que caracterizaban el texto de Sófocles, en un intercambio dialogado entre múltiples personajes. El coro representa la voz colectiva, la opinión pública que circula entre las calles e históricamente ha tenido desde los griegos una visión estilizada a partir de la utilización de danzas comunitarias y cantos. En la tragedia griega, “los personajes que encarna el coro suelen ser, en la mayoría de las obras conservadas, personajes marginales que contrastan por su ‘desplazamiento social’ tanto respecto a los personajes individuales del drama como respecto a los propios coreutas o ciudadanos que los interpretan” (Romero Mariscal, 2017: 6). La versión de Pemán recupera este rasgo en su obra, ya que estamos en presencia de un coro multitudinario que no es homogéneo y anónimo, sino que representa a distintos sectores de la sociedad: ancianos, mujeres, muchachos, muchachas, beodos y bacantes.

Como afirma Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad* ([1983] 2013), el imaginario social configura subjetividades y, en cierta medida, define quiénes somos y el papel que desempeñamos en la esfera social. Pero el arte irrumpe, una vez más, para sacudir certezas y, como afirma el autor, por medio de la creación cada sujeto puede transformar la idea que tiene de sí, del otro y su lugar en la sociedad. Para ampliar la idea de la imaginación creadora, Castoriadis sostiene que la pasión es fundamental en el proceso de crear e imaginar y, para ejemplificarlo, analiza el caso de Sócrates citando a Platón y su *Apología de Sócrates*: “Si ustedes me dijeran: Sócrates, te liberamos a condición de que abandones esa búsqueda y no filosofes más, yo les diría que no dejaré de filosofar (...) la vida sin examen no es vivible” (1998: 151). El autor sostiene que Sócrates muere, entre otras razones, porque la interrogación era su objeto pasional y sin ella la vida no merecía ser vivida. Esta reflexión nos lleva a pensar el modo en que Antígona se rebela contra un orden existente a sabiendas de que su vida tendrá

un punto final si cumple con su empresa y, sin embargo, crea las condiciones necesarias para alcanzar su objetivo.

El tercer y último elemento del análisis a destacar es que el título de la versión de Pemán incluye la expresión “muy libre” que daría cuenta de una lectura personal y así lo expresa el autor en la siguiente declaración:

“Yo no entro en la discusión de si el Creonte sofócleo es o no tirano, cosa en la que fluctúan las opiniones técnicas y no siempre entendidas de las opiniones políticas de cada momento, yo no sé si el conflicto de Antígona es o no el conflicto de los deberes, porque ella reconoce también una parte del deber hacia el Estado; no sé si es principalmente religiosa o familiar las motivaciones que la arrastran a enterrar a Polinices, aun frente al decreto de Creonte, sé que la lectura española y cristiana de la Antígona, la que tenía que conservar para nuestro público poesía e interés, es la de la niña que desobedece al tirano porque la ley natural y divina de honrar a Polinices la siente por encima de las leyes positivas del otro (...) Esa es la Antígona española y cristiana: la gran tragedia de la libertad y del amor”
(Pemán: 1946: 43-44).

Sin embargo, en el análisis de su texto queda en evidencia que su lectura mantiene una visión cercana a la estructura de la obra, pero se aleja de la idea de libertad que proponía Sófocles. De hecho, en su versión las mujeres no deciden sobre su propia vida, como en la tragedia original, es decir, ninguno de los personajes femeninos se suicida al final de la historia. En el caso de *Antígona* muere en brazos de su amado *Hemón*, en una escena con elementos melodramáticos, y *Eurídice* enloquece. En la versión de Pemán las mujeres son censuradas y no pueden llevar adelante sus acciones; y la capacidad creadora de imaginar mundos posibles es anulada. De esta manera, sus personajes plasman la lógica de los valores del régimen franquista que consideraba a las mujeres inferiores a los hombres en relación con sus capacidades intelectuales.

Tabla 11. Análisis de *Antígona*, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles (1945) de José María Pemán.

	<i>Antígona</i> , adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles (1945) de José María Pemán
Estructura del relato	El relato está estructurado en tres actos.
Personajes	<i>Antígona</i> <i>Creonte</i> <i>Hemón</i> <i>El prólogo</i> <i>Ismene</i> <i>Eurídice</i> <i>Tiresias</i> <i>Un guerrero de Tebas</i> <i>El pesador</i> <i>Soldado 1°</i> <i>Soldado 2°</i> <i>Soldado 3°</i> <i>Soldado 4°</i> <i>Soldado 5°</i> <i>Soldado 6°</i> <i>Un cortesano</i> <i>Criado de Hemón</i> <i>Un muchacho</i>

	<p><i>Un hombre</i> <i>Un labrador</i> <i>Otro hombre</i> <i>Un niño</i> <i>Coro de ancianos</i> <i>Coro de mujeres</i> <i>Coro de muchachos</i> <i>Coro de muchachas</i> <i>Coro de beodos</i> <i>Coro de bacantes</i> <i>Coro de cortesanos</i> <i>Coro de soldados</i></p>
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Ausencia
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal explícito
Punto de vista	Focalización externa

Fuente: elaboración propia.

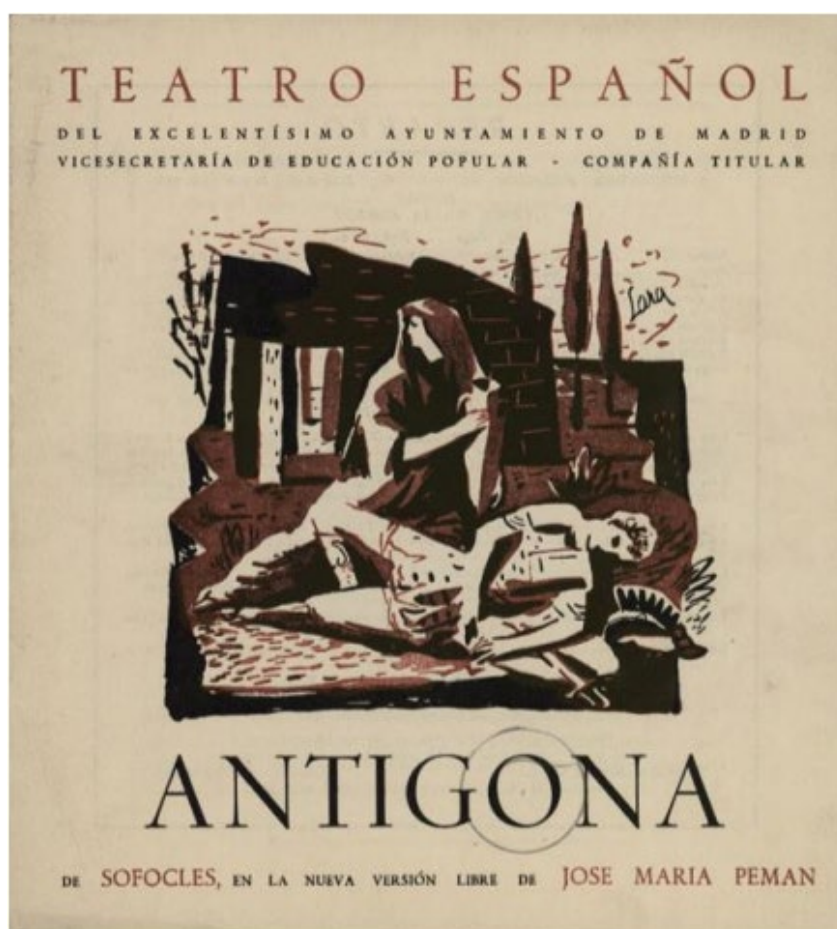


Figura 6. Programa de mano del estreno de *Antígona*, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles de José María Pemán en el Teatro Español (1945)

4.2 ANTÍGONA FURIOSA DE GRISELDA GAMBARO (ARGENTINA, BUENOS AIRES, 1986)

La obra *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro propone la recreación del mito a partir de procedimientos como la escisión y concisión, eliminando personajes y situaciones, pero conservando rasgos generales de la estructura del mito griego: las diferencias entre las hermanas, la lucha de Antígona frente al tirano, su encierro y lamento, el ruego de Hemón a su padre, la profecía de Tiresias, entre otros. El texto apunta directamente a la realidad política y social argentina durante la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976-1983), resaltando algunos elementos del mito clásico que son recurrentes en la atroz historia nacional: el abuso de poder, la represión institucional, el miedo, la relación entre víctima y victimario, las desapariciones, la tortura, la fragilidad de la vida y las responsabilidades de los ciudadanos. El cadáver insepulto de su hermano, por ejemplo, se transforma en una inevitable alusión a las Madres de Plaza de Mayo⁴², quienes también fueron calificadas de “locas” por los idearios del proceso dictatorial argentino en los años setenta.

Antígona Furiosa fue estrenada por primera vez en 1986, dirigida por Laura Yusem, con escenografía de Graciela Galán y estructuras escénicas funcionales diseñadas por el escultor Juan Carlos Distéfano. El proceso de trabajo empezó con una etapa de exploración escénica, guiada por la directora e interpretada por la bailarina Bettina Muraña (Antígona). Este primer momento de los ensayos fue acompañado por la dramaturga mientras desarrollaba progresivamente la versión final del texto dramático. A medida que avanzaban en la escritura y en la puesta en escena, comenzó el proceso de audiciones para los otros personajes, que finalmente interpretaron Iván Moschner (Antinoo) y Norberto Vieyra (Corifeo-Creonte). A diferencia de otros textos de Gambaro, en esta obra no hay numerosas didascalias con indicaciones escénicas, de modo que hubo mucho margen creativo para la interpretación de la directora Laura Yusem a cargo de la puesta en escena. El dispositivo escénico proponía un espacio vacío con una gran jaula de metal circular, con Antígona dentro y el público alrededor; y la mesa del café del texto se multiplicó por tres en la escena por decisión de la directora. La obra estuvo dos años en cartel con funciones discontinuas en diversos espacios como el *Goethe Institute*, los teatros de San Telmo, el *Teatro Nacional Cervantes*, el *Festival Nacional de Córdoba* y luego el *Teatro Municipal General San Martín*.

En su estructura narrativa a nivel textual, en la obra se encadenan diversas situaciones dramáticas que forman una secuencia circular, ya que Antígona empieza la obra ahorcada, despierta para la acción y vuelve a morir al final, *furiosa*, como si la falta de entierro del muerto impida su muerte definitiva. Las diversas elecciones, como el tono del lenguaje, los espacios citados, las expresiones o la falta de arrepentimiento de Creonte, responden a una voluntad explícita de recontextualizar la acción para construir una incisiva crítica de los abusos de la última dictadura cívico militar. En el texto del programa escrito por Gambaro para su estreno, afirmaba que

“Antígona Furiosa no es una adaptación ni una versión de la Antígona de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. Antígona furiosa toma el tema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras; arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que, paradójicamente, nos cuente su historia en su tiempo y el nuestro” (Gambaro, 1986)

⁴² Las Madres de Plaza de Mayo es actualmente una asociación que fue fundada en 1979. En el contexto de la dictadura de Jorge Rafael Videla, las madres se reunían en la Plaza de Mayo como sede con el objetivo de visibilizar su lucha y recuperar con vida a sus hijos desaparecidos. Posteriormente fueron personajes claves en el juicio que condenó a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y, actualmente, continúan desarrollando diversas tareas vinculadas a los derechos humanos. Sus fundadoras fueron: Azucena Villaflor, Esther Ballestrino, María Ponce y Josefina García de Noia.

Su relato se centra en el ritual del enterramiento como objetivo principal de Antígona: la localización del cuerpo en una tumba como gesto que evite el olvido por la desaparición física. Pero más allá de esa acción, la protagonista encarna la permanente amenaza para quienes ejercen el poder, evidenciando los roles de víctimas y victimarios a partir de la diada libertad-opresión, denunciando los abusos del poder y la miserable complicidad de un mundo en el que, como sentencia Antígona al final de la obra, “el odio manda y el resto es silencio” (Gambaro, 2001: 217). En el texto pueden observarse algunos procedimientos como, por ejemplo, la condensación de los diálogos, la reducción del número de los personajes (Antígona, Corifeo y Antinoo) y la ampliación que habilitaba el juego discursivo (Ismena, Hemón y Creonte). Mientras en la obra de Sófocles, al final Creonte se arrepiente de su decisión y, aunque tarde, revoca el edicto, en esta versión no hay retorno. El gobierno de la transición democrática está representado por Antinoo y Corifeo, quienes encarnan la complicidad civil y el sustento discursivo que posibilitó el terrorismo de estado con expresiones como “El castigo siempre supone la falta (...) no hay inocentes” (2001: 211), “Hay algo que se llama arrepentirse, no sirve de mucho, pero consuela” (2001: 212), “A muchas les tocó parecido destino. Cuando se ultraja el poder y se transgreden los límites, hija mía, siempre se paga en moneda de sangre” (2001: 212-213).

Como señala Osvaldo Pelletieri (1991), la obra se inscribe en el conjunto de propuestas teatrales que estilizan el modelo realista, porque

“utilizan la palabra ajena - en este caso la del realismo - en el sentido de sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos tan solo volviéndolos convencionales. Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que sigue la misma dirección”
(Bajtín [1963] 1986: 170)

En este tipo de poética, el discurso teatral reelabora algunos artificios del realismo con una funcionalidad estética diferente. A continuación, vamos a analizar algunos de los procedimientos narrativos característicos del realismo estilizado. En primer lugar, la focalización de los artificios de la intriga explícita al lector que la representación es una ficción. Este recurso puede incluir la intensificación de lo irracional a través de la palabra, el gesto o el movimiento de los actores, generando contradicciones entre lo dicho y el lenguaje no verbal. En segundo lugar, la amplificación del conflicto central hasta otorgarle un nivel simbólico. En tercer lugar, la universalización de la relación entre los personajes, exponiendo la dialéctica dominador-dominado y la disposición espacial escenográfica anclada en clave geométrica. En cuarto lugar, la intensificación de la ambigüedad mediante la relativización de los encuentros personales, procedimiento central del realismo reflexivo que consiste en el fracaso sucesivo de los personajes en contar su verdad a los demás. En este caso, ese recurso es estilizado por la ironía o la búsqueda, en la mayoría de los casos gratuita, de la crueldad. Por último, la figura del lector se potencia porque la obra lo interpela, le propone tener una participación sumamente activa y colmar algunas zonas de indeterminación durante la lectura de la obra.

En cuanto a los ejes principales de análisis de la obra⁴³, el relato está estructurado en un acto único a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que



⁴³ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto en la narración de los acontecimientos. Por lo tanto, las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicación lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática. El punto de vista del relato tiene una focalización externa, en la cual el narrador se limita a mostrar las escenas sin intervenir activamente en el desarrollo de estas.

Los personajes de la obra son tres: Antígona, Corifeo y Antinoo. En una didascalía al comienzo del texto la autora aclara que “una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” (Gambaro, 2001: 196). En relación con las marcas temporales y espaciales, el texto posee escasas referencias y esto dificulta la localización del relato. Si bien, hay una indicación espacial que señala que la acción transcurre en un bar de Buenos Aires, el tiempo es de ambiguo y de difícil intuición. El orden de la historia es *intuitivo* porque no existen especificaciones concretas y el tipo de relato es *singulativo* ya que los hechos se narran una única vez. En cuanto a la duración, existen en el texto suspensiones temporales o pausas en la historia que se evidencian en las escenas no verbales. La estructura de la narración es ambigua y el ritmo del relato es vertiginoso, por lo cual no pueden establecerse líneas de durabilidad concretas.

Desde el punto de vista del aspecto verbal, la obra tiene una escasa presencia del *Hablante Dramático Básico*. Las indicaciones autorales refieren, principalmente, a la descripción de los personajes, por ejemplo, “sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman un café” (2001: 197). Otras funcionalidades de las acotaciones escénicas están vinculadas a brindar información acerca de la acción escénica: “Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora” (2001: 200); especificar la intencionalidad o el estado anímico de los personajes: “Lo hace distraído, con una sonrisa de burla” (2001: 197) u ofrecer una mirada autoral poética y metafórica acerca del curso de los acontecimientos: “Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y del otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia” (2001: 199).

En cuanto al aspecto verbal, en la obra predomina la función *referencial*, que está plasmada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos: “Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía” (2001: 201), sobre los restantes: “Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria” (19862001: 202); o la información de tipo política, religiosa o filosófica, por ejemplo, “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” (2001: 206). La función *conativa* da cuenta de las intencionalidades del texto en el cual la palabra es en sí misma acción porque conduce a ésta y provoca, promete, ordena o persuade: “¡Hay algo que se llama arrepentirse! No sirve de mucho, pero consuela” (2001: 212). La dramaturgia también utiliza la función *expresiva* con fines emotivos en varios momentos de la obra “Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (2001: 217). Otro rasgo para destacar en el texto es la utilización de la función *poética* en algunos momentos de los diálogos que están revestidos por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia: “Nací para compartir el amor y no el odio. Pero el odio manda. ¡El resto es silencio! (2001: 217). La función *fáctica* del dinamismo en el circuito comunicativo está dada por las interacciones entre los personajes y la función *metalingüística* concierne al discurso que hace referencia al propio discurso, en este caso expresado en la utilización del *teatro dentro del teatro* que cita textos precedentes, por ejemplo, “Se murió y se fue señora; se murió y se fue; el césped

cubre su cuerpo, hay una piedra a sus pies (...) Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba? (...) Nada” (2001: 197-198).

4.2.1 La furia: vacío, montaje y multiplicidad

El núcleo central de la obra de Sófocles, el deseo y la realización de la acción de Antígona de efectuar los ritos funerarios al cadáver insepulto de su hermano Polinices, es el punto de partida para la construcción de este texto dramático que pone en escena la violencia directa del poder sobre los cuerpos. En su versión, Gambaro redobla la apuesta porque el cuerpo que quiere enterrarse no está. Otro rasgo esencial de su trabajo es el personaje de Creonte, expresado en el eco invisible de lo dicho, representado a través de una carcasa, un objeto ahuecado, ocupado en distintos momentos por Corifeo, que cuando “se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” (2001: 197). Este procedimiento narrativo pone en evidencia el mecanismo del poder, su carácter fragmentario, incompleto y su incesante dinamismo al simbolizarse mediante un objeto inanimado, siendo mera exterioridad y planteando que la ley que detenta se impone desde el inicio como pura artificialidad. El ahuecamiento devela una falta constitutiva y el sujeto que lo manipula, Corifeo, se reinventa a partir de una investidura que momentáneamente modifica la situación de su personaje. Este carácter performativo diluye el planteo sofocleo en relación con la centralidad que tenía el personaje de Creonte en la estructura narrativa, generando una nueva lógica en el modo de representación del poder a partir de la idea de máscaras que nunca terminan de revelar lo que, secretamente, ocultan. Stuart Hall ([1996] 2003) plantea la irreductibilidad del concepto de identidad y, en esta obra, la contingencia del poder nunca anula las diferencias. La naturaleza de este proceso es necesariamente ficcional y las identidades se construyen en la representación, a partir de una “articulación, una sutura, una sobre determinación y no una subsunción” ([1996] 2003: 15). La identidad del tirano ya no es definida de modo esencialista, sino que requiere políticas de localización en los procesos de reconocimiento y diferencia, que implican necesarias relaciones de poder.

En cuanto a las decisiones temporo-espaciales, la dramaturgia propone una multiplicidad incierta que no permite un anclaje específico. A partir del recurso del montaje y la reiteración, la autora construye un relato indeterminado que permite volver una y otra vez a la acción, condensando algunos elementos y desplazando otros, complejizando los niveles narrativos que van desde referencias explícitas a Sófocles hasta la contemporaneidad de un bar de Buenos Aires. La estructura se configura en el texto de Gambaro con disrupciones temporales y espaciales que interrumpen el desarrollo del relato cronológico y lineal, imposibilitando la construcción de un sentido racional a partir del estallido de fragmentos que tornan incomprensible ese universo y apelan a la creación de lecturas posibles que no agotan el relato en su totalidad. El tratamiento del tiempo es sumamente provocador, espectral y simboliza “la disyunción en la presencia misma del presente (...) esa intempestividad o anacronía radicales a partir de las que intentamos pensar el fantasma” (Derrida, 2002: 45). El presente escénico expone, como afirma *Hamlet*, que *el tiempo está fuera de quicio* y está dislocado, una conjunción de discontinuidades que proponen deambular por los confines del sentido con una negatividad que aumenta la representación del mundo ([1970] 2006). El texto opera como un desocultamiento, desenmascarando una realidad desquiciada, trastocada, nuestra. Una realidad que la obra reescribe denunciando las relaciones entre el poder y los cuerpos, a partir de elementos que evidencian el procedimiento, el artificio, dejando al descubierto el carácter incompleto del mecanismo, sus grietas. *Antígona Furiosa* encarna la paradoja de la ficción y demuestra que “la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas” (Ricoeur, 2000: 105).

Gambaro trabaja la composición dramática de sus textos a partir de la combinatoria lúdica de fragmentos que tienen una finalidad ética “que consiste en provocar la risa amarga de la constatación de una experiencia real de extrema crueldad y tontería. Al hacer risible el horror éste se hace espectáculo teatral mediado por el artificio poético” (Contreras, 1994: 3). Fernando De Toro considera que la intertextualidad implica un procedimiento de reapropiación de la memoria característico del teatro posmoderno, que supone “que la Historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y transformados en hechos significativos” (De Toro, 1999: 165). En la obra existe una fuerte presencia de intertexto shakespeariano y esto puede observarse desde el ingreso de la protagonista cantando los versos de la enloquecida Ofelia en busca del cadáver de su padre Polonio asesinado en manos de Hamlet: “se murió y se fue, señora; se murió y se fue; el césped cubre su cuerpo; hay una piedra a sus pies” (Gambaro, 2001: 197). El príncipe de Dinamarca mató a Polonio por error, creyendo que era el Rey Claudio, mientras mantenía una conversación con su madre Gertrudis. Pero además de asesinar a Polonio, ocultó su cadáver. La dramaturga establece una analogía entre la tragedia de Ofelia, quien enloquece sin marido y sin un cuerpo para enterrar, desaparecido e insepulto, y la tragedia de Antígona. Al final de la obra, el grito del personaje antes de morir expresa que “el resto es silencio” (2001: 217), al igual que las últimas palabras *que Hamlet le susurra a Horacio luego de ser envenenado por el roce de la espada de Laertes, otro hermano en busca de justicia. Antígona asume el rol de Hamlet* para denunciar una conspiración e intentar desmantelarla, con una diferencia esencial: mientras en *La Ratonera*, obra de teatro que utiliza el príncipe para desenmascarar el asesinato de su padre en *Hamlet* de Shakespeare ([1603] 2003), la representación es eficaz porque cumple con su misión, *Antígona Furiosa* de Gambaro plantea la muerte de la representación, en un eterno juego de repetición cuya ausencia de clausura es su condición de posibilidad.

Tabla 12. Análisis de *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro.

	<i>Antígona Furiosa</i> (1986) de Griselda Gambaro
Estructura del relato	El relato está estructurado en un acto
Personajes	<i>Antígona</i> <i>Corifeo (que será Creonte cuando se introduzca en la carcasa)</i> <i>Antínoo</i>
Didascalias	Escasa presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Los personajes no se dirigen al público - No hay ruptura de la cuarta pared
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico
Punto de vista	Focalización externa

Fuente: elaboración propia.



Figura 7. *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro. Versión dirigida por Laura Yusem, estrenada en septiembre de 1986 en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires con el siguiente reparto: Bettina Muraña, Norberto Vieyra e Iván Moschner.

4.3 ANTÍGONA, A FORZA DO SANGUE DE MARÍA XOSÉ QUEIZÁN (ESPAÑA, GALICIA, 1989)

El contexto en el cual María Xosé Queizán escribe su versión de Antígona da cuenta de una realidad social caracterizada por el fortalecimiento de los movimientos de resistencia que durante la dictadura franquista fueron perseguidos y censurados. En el marco de la reinstauración de la democracia española, las mujeres lucharon por esos espacios que habían sido ocupados históricamente por hombres y por ser protagonistas de los cambios sociales y políticos en la construcción de un mundo más igualitario que derrumbe la opresión y las situaciones de sometimiento que sufrían.

En la década del ochenta, las mujeres gallegas se involucran con distintas asociaciones que representaban ideas vinculadas a las luchas feministas, por ejemplo, el *Colectivo Feminista Independiente Galego* (CFIG) fundado en 1980 o el grupo *Mulleres Nacionalistas Galegas* (MNG) que comienza sus actividades en 1983 por la independencia de Galicia y de la mujer con una impronta anticapitalista y no partidaria desde el punto de vista político. En un territorio con las particularidades de Galicia, como señala Elvira Fente, “o movemento feminista leva loitando pola emancipación da muller desde sempre e porque sexa visible na sociedade” (Fente, 2010:211).

Este escenario de movilización del feminismo gallego tuvo también su influencia en el desarrollo cultural y en la creación de medios difusores. Algunas de las revistas de divulgación más representativas de este período son, por ejemplo, la *Saia* del Colectivo Feminista Independiente Galego publicada en 1983 o *A festa da palabra silenciada* del grupo Feministas Independientes Galegas, dirigida esta última por María Xosé Queizán. La creación de estas publicaciones especializadas, apoyadas por las asociaciones de mujeres, visibilizó por primera vez en Galicia una corriente de estudios de literatura enfocados en la creación de mujeres que durante muchos años habían sido omitidas de la historia literaria.

Algunas de las mujeres que participaban de estas agrupaciones feministas eran intelectuales que encontraron en el arte teatral la posibilidad de plasmar sus ideas y sus luchas. Entre ellas, podemos mencionar a Xohana Torres y su obra *Un hotel de primeira sobre o río* (1968) que tiene como protagonista a una mujer que lleva a adelante sus reivindicaciones; a Dorotea Bárcena y su texto *O Agnus Dei duhna Nai* (1980); a Luísa Villalta y su obra *Concerto para un jome só* (1989); y a María Xosé Queizán, cuya producción literaria incluyó distintos géneros como el ensayo, la poesía, la novela, el cuento y el teatro. El acercamiento de Queizán al arte teatral se produce en los años cincuenta, cuando comienza a trabajar en varias obras de teatro y en el año 1959 funda el *Teatro de Arte y Ensayo* de la *Asociación de la Prensa de Vigo*. Años más tarde también crea y dirige el *Teatro Popular Galego* entre 1967 y 1968. También fue codirectora del grupo teatral *Feministas Independientes Galegas* (FIGA) y se involucró en varias iniciativas de gestión cultural que tenían como objetivo visibilizar el trabajo de las mujeres en la literatura, por ejemplo, la organización del *I Encuentro de Mujeres Poetas Peninsulares y de las Islas* (1996).

La militancia feminista de María Xosé Queizán está asociada a su literatura de manera indisoluble ya que sus creaciones narrativas, poéticas y dramáticas plantean una intencionalidad de reivindicación del lugar de la mujer, con historias que transmiten valores vinculados a la liberación femenina de las ataduras de la sociedad patriarcal. En su ensayo *A muller en Galiza* (1977), la autora manifestaba que las mujeres que escribían literatura en gallego eran doblemente marginadas. En este sentido podría pensarse su aporte a partir de la teoría feminista de la interseccionalidad que forma parte del movimiento feminista poscolonial. El término fue creado por la activista afroamericana Kimberle Williams Crenshaw en su trabajo titulado *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color* (1995). La interseccionalidad denuncia una situación en la interactúan dos o más grupos

de discriminación que interactúan en la marginación y estigmatización. Su objetivo es visibilizar formas en la que el patriarcado oprime y reproduce sistemas de desigualdad a partir de la discriminación estructural de las mujeres. Dentro del ámbito académico es una metodología que aborda contextos sociales, políticos e históricos a fines de estudiar las experiencias individuales que surgen en la conjunción e interacción de las diversas identidades.

Dicho concepto representa un marco que nos permite ver los problemas sociales que sitúan a las mujeres en una encrucijada en la cual sufren una doble opresión que provoca una doble marginalización y estigmatización. En este caso, las escritoras mujeres gallegas, debían afrontar ser doblemente excluidas y, precisamente, la crítica literaria gallega con perspectiva feminista y las voces que se alzaron en ese momento histórico fueron las claves para comprender que lo que no nombramos no existe y, como afirmó Kimberle Williams Crenshaw, “cuando no hay nombre para un problema, no se puede ver el problema y cuando no se puede ver el problema, prácticamente no se puede resolver”⁴⁴.

Como afirma Queizán, “a muller móvese na sombra e sofre en silencio. Canto maior sexa o seu silencio máis se lle valora o sofriemento. A abnegación é a virtude femenina por excelencia” (Queizán, 1977: 81). La autora señala que la marginación es una condición histórica a la que se enfrentaron las mujeres y la crítica feminista gallega irrumpió en la escena cultural para ponerle nombre precisamente a los años de silenciamiento de sus producciones y a la opresión lingüística censurada durante los años de la dictadura franquista. Sus luchas cuestionaban el sistema de producción cultural patriarcal que oprimió históricamente a la mujer y a la lengua gallega.

La obra de *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán fue publicada en 1989 y su argumento se sitúa en la Edad Media gallega, en la época en que Alfonso VI domina España y el rey de Galicia don García es encarcelado, quedando al mando el conde don Oveco Bermúdez con el apoyo de la Iglesia. Si bien la pieza teatral no pretende ser historicista, recupera un momento clave en el cual hubo muchas insurrecciones de la nobleza gallega en contra de Alfonso VI. El rol de Antígona en la versión de Queizán está representado por Elvira, una mujer de la nobleza gallega que pertenece a “unha das grandes Casas galegas” (Queizán, 2008: 25) que no se somete a ningún poder masculino ni extranjero y defiende a sus compatriotas y a su tierra. Su tío Creonte, en la obra es encarnado por la figura del tirano Don Oveco, que está casado con su tía Doña Rodosilde, y es apoyado en su gobierno por su hijo Don Roi y por el poder eclesiástico representado por el obispo Sisnando. Elvira está enamorada de su hermano Fruela, quien es asesinado por Don Roi durante una lucha reivindicatoria que quería liberar al rey de Galicia encarcelado por el conde. Ante la muerte de su amado, ella decide dar sepultura pública al cadáver y ante la prohibición de Don Oveco lleva adelante su acción fiel a su deseo pese a las intenciones de su hermana Aldena de convencerla para que no desobedezca al poder y así evitar su muerte. Finalmente, Elvira se dará muerte a sí misma para ser símbolo de lucha y resistencia de la causa revolucionaria.

Desde la perspectiva analítica⁴⁵, cabe mencionar que la obra *Antígona, a forza do sangue* (1989) está estructurada en tres actos: el primero posee seis escenas, el segundo tiene tres escenas y el último presenta un total de cinco escenas. El relato tiene un ordenamiento lógico y temporal explícito, es decir, que el argumento está estructurado a partir de una causalidad evidente que narra los hechos en función de una lógica de causa-efecto. El punto de vista a partir del cual están narrados los acontecimientos responde a una focalización externa en la cual el narrador no interviene en el desarrollo de los hechos, sino que se limita a su exposición.

⁴⁴ Cita de la conferencia titulada “The urgency of intersectionality” dada por Kimberle Williams Crenshaw en el año 2016.

⁴⁵ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

En relación con los procedimientos narrativos, Queizán condensa los personajes de la obra de Sófocles estableciendo claramente los roles que jugarán a lo largo de la historia y utiliza el intercambio dialogado entre ellos para revelar el conflicto a partir de la puesta en acto de su interioridad. Además, la autora recurre a la utilización de monólogos en los cuales los personajes exponen sus deseos profundos en tono confesional, por ejemplo, el texto de Aldena en el que expresa una reflexión final: “¡Gustaríame parir a liberdade e depositala na nos aterra para que xermolase!” (Queizán [1989] 2008: 85).

La obra presenta datos temporales y espaciales que sitúan el relato en la Edad Media gallega con algunas referencias históricas que aportan una clave de lectura posible a su versión. En la narración de las acciones, a partir de los elementos temporales, encontramos un relato de tipo *singulativo* que narra una vez lo que ha sucedido y que responde a un *orden* de las acciones basado en la causalidad explícita. En cuanto a la duración no se encuentran en el texto pausas o suspensiones del tiempo de la historia porque la acción se desarrolla de manera ininterrumpida y los avances en el argumento están dados por el intercambio dialogado entre los personajes.

En cuanto al *aspecto verbal*, cabe mencionar que en la obra existe una fuerte presencia del *Hablante Dramático Básico* que queda manifestado en las didascalias que brindan información al lector en torno al curso de los acontecimientos. Algunas de las funciones que tienen las acotaciones escénicas en el texto de Queizán son: explicitar referencias espaciotemporales para situar el desarrollo de la acción, “a obra desenvólvese na Idade Media galega” (Queizán, [1989] 2008: 24); ofrecer descripciones generales de los personajes, “muller nobre. Pertenece a unha das grandes Casas galegas, donas de moitas vilas por todo o país. É moi fermosa. Alta, lura e de formas cumpridas” ([1989] 2008: 25) y brindar información en relación con su estado anímico, “e o seu rostro reflicte a angustia” ([1989] 2008: 27).

En relación con el *aspecto verbal mediato*, cabe mencionar que en la obra no está explicitada la *función metalingüística* que hace referencia al propio texto. En el texto es predominante la *función referencial* en la cual se plasman las reflexiones y opiniones que los personajes dicen acerca de sí mismos, “Non temos armas para loitar, pero tampoco as temos para impedir a guerra, para difundir outras ansias. Se falas de amor, de felicidade, riranse de ti (Con voz despectiva) ¡Cousa de mulleres!” ([1989] 2008: 33); y acerca de los demás personajes, “¡Insensata! ¡Muller soberbia!” ([1989] 2008: 51). También pueden observarse la exposición de informaciones políticas expresadas por los personajes, “O teu poder exise demasiados crimes, aséntase na morte. A niña forza son as miñas prixeas, os meus principios, a niña conciencia. Defendo a terra, a vida, o amor” ([1989] 2008: 58); informaciones religiosas, “Non mesturedes a Deus nestes negocios” ([1989] 2008: 75) e informaciones filosóficas, “A vosa insurrección é unha utopía” ([1989] 2008: 63).

Otras funciones presentes en la obra son la *conativa*, que impulsa a los personajes a la acción, “¡Odiosa muller! ¡Gardas! ¡Levádea!” ([1989] 2008: 72), la *emotiva o expresiva* que busca provocar emociones en el receptor, “¡Irmán, agora eu serei o teu corpo, a túa voz, a túa honra, a forza do sangue polos séculos dos séculos!” ([1989] 2008: 49) y la *poética* que puede observarse en textos que construyen imágenes metafóricas, “Mentres se siga falando de min, mentres os pobos continúan simbolizando a liberdade, é sinal de que non a alcanzaron. O día que a alcancen, ese día non necesitarán representala” ([1989] 2008: 75). Por último, la *función fáctica* refiere a las interacciones de los diálogos de los personajes y a las didascalias.

4.3.1 Mujeres que soñaron revoluciones

En el prólogo de *Antígona, a forza do sangue* (1989), María Xosé Queizán explicita que “a literatura galega precisaba unha Antígona. Unha Antígona desde Galicia e desde hoxe” ([1989] 2008: 19). En el contexto de la década de los ochenta, con el fortalecimiento de una crítica

literaria gallega que ponía en valor una mirada revisionista de la historia de la literatura en pos de visibilizar a las voces históricamente silenciadas, Queizán escribe una versión feminista y gallega de Antígona. La autora sitúa la acción dramática en el contexto de la Edad Media gallega, un momento histórico paradigmático para Galicia por la conjunción de su dominación extranjera y sus luchas libertarias que se da en el contexto del encarcelamiento del Rey Don García por Sancho II, Rey de Castilla. En este marco propone una revisión del mito de Antígona desde una mirada feminista, que excede la escritura de esta obra en particular y recorre toda la producción literaria de Queizán.

A continuación, destacaremos algunos rasgos salientes del análisis de la obra. En primer lugar, el personaje de Elvira es la protagonista en el curso de los acontecimientos y retoma el rol que tenía la protagonista sofoclea: ser la mujer que se rebela frente al poder. Sin embargo, existen especificidades del relato que transforman a la heroína en una crítica al sistema patriarcal que reproduce valores incuestionables históricamente como, por ejemplo, la doble moral sexista que construye una imagen romantizada del rol de la importancia de la mujer en la sociedad para seguir afirmando que ellas deben ser el sostén de la vida familiar para que los hombres puedan ocupar puestos dirigentes en el seno de la vida pública en beneficio de la conservación de su poder.

Elvira, a lo largo de la obra, no aceptará doblegarse ante ningún hombre ni acatará las directivas masculinas dominantes. No cederá ante su iniciativa de honrar con ritos fúnebres a su hermano asesinado, pese a la prohibición explícita del conde Don Oveco, y tampoco aceptará transformarse en un objeto sexual ante la oferta de ser casada con el hijo del tirano Don Roi. Elvira no quiere pagar con su cuerpo los favores sexuales que obtenga de un hombre y cuando el conde trata de convencerla le dice:

“Podes chegar a dominar moito con esas pequenas concesión. Se es mañosa, se tes arte, xa sabes, as que tedes as mulleres... Así obtendrás o que queiras”
(Queizán [1989] 2008: 57)

La violencia que está solapada en esta situación responde a que no solemos relacionar el patriarcado con la fuerza precisamente porque “su sistema socializador es tan perfecto, la aceptación de sus valores tan firme y su historia en la sociedad humana tan larga y universal, que apenas necesita el respaldo de la violencia” (Millet [1970] 2020: 100). En esta escena puede observarse el ejercicio brutal del poder, independientemente de los roles que ocupan en el sistema de mando de la sociedad, es decir, que por el solo hecho de ser mujer Elvira debería casarse y entregar su cuerpo para obtener lo que quiera. Como afirma Kate Millet en *Política Sexual* ([1970] 2020), las brutalidades del patriarcado, pese a no utilizar la violencia explícita, no podrían existir y perpetuarse en el tiempo sin el apoyo de la fuerza como instrumento de intimidación permanente. Este pasaje de la obra revela que “la mujer se encuentra ante la continua obligación basar tanto su equilibrio como sus progresos en la aprobación de un varón, en cuyas manos está el poder. Puede hacerlo, bien respondiendo a las necesidades de éste, bien ofreciendo su sexualidad a cambio de protección y prestigio” (Millet [1970] 2020: 119).

En segundo lugar, la versión de Queizán refleja la alianza entre el poder militar que oprimía a Galicia y la institución eclesiástica que acompañaba la usurpación. Como puede observarse en reiteradas escenas con Don Oveco, el personaje de Bispo Sisnando representa la fuerza de la iglesia que iba en contra de los nobles gallegos. Sin embargo, existe una característica a resaltar que da cuenta de cierta resistencia al poder o, al menos, una capacidad reflexiva del personaje para denunciar los excesos del tirano y poner en evidencia la desmesura de sus decisiones. Cuando el mandatario le dice que la sangre de los enemigos debe correr y

que deben morir todos aquellos que se sublevaron contra la razón, Sisnando le pregunta “¿Por qué cres ter o patrimonio da razón?” ([1989] 2008: 40). Ante la falta de argumentos, Don Oveco responde rápidamente que la guerra sirve para justificar la razón porque “pon a todos no seu lugar: uns, arriba e outros, abaixo, como debe ser” ([1989] 2008: 40). Además, el personaje de Bispo Sisnando intenta que Elvira reflexione y ceda ante el poder para salvarse, pero resalta su lucha cuando afirma: “eu tamén valoro a rebeldía nunha muller” ([1989] 2008: 74).

En tercer lugar, otro rasgo saliente en el análisis es la relación entre *Elvira* y su hermana Aldena, que representan dos modelos de mujer completamente diferentes. Por un lado, Aldena, encarna la sumisión de los deberes femeninos de una mujer en la sociedad patriarcal: está casada, embarazada y cumple con sus deberes de esposa y madre. Además, al igual que el personaje de Ismene en Sófocles, intenta convencer a su hermana de ser más sosegada, acatar las órdenes del tirano y no consumir sus deseos de venganza que van a llevarla a su propia destrucción. Esta construcción de los personajes femeninos posibilita la contraposición entre las hermanas que resalta la acción heroica de Elvira por contraste con la inacción de Aldena. Sin embargo, no existe entre ambas una relación dicotómica que las relacione con el bien y el mal de manera clara ya que, al final de la obra, la cosmovisión de ambas se superpone y se mezcla en el monólogo reivindicativo de la lucha de Elvira que resalta la importancia de la liberación de Galicia: “¡Gustaríame parir a liberdade e depositala na nos aterra para que xermolase!” ([1989] 2008: 84).

En la versión de Queizán queda de manifiesto que no es posible pensar en la humanidad como un conjunto porque no existe la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Como explica la autora existen en la sociedad leyes masculinas, estatales, públicas, que responden al ámbito de lo diurno; y leyes femeninas, familiares, que se ubican en la noche, en las sombras⁴⁶. Históricamente se han erigido dos universos antagónicos que equiparan al hombre con lo público, con lo universal, y a la mujer con lo privado y lo particular. Antígona y Creonte, Elvira y Don Oveco van a encarnar estos arquetipos con imperativos éticos que los llevarán al choque en el cual no hay conciliación posible de los opuestos. Queizán va a denunciar que esta dicotomía no está superada y que “a verdadeira normalización da muller supón abolir a xerarquía patriarcal, supón a anulación da disimetría home-muller” (Queizán, 1977: 96).

La dramaturga, en su obra, decide subvertir el orden históricamente constituido: mientras que Antígona en Sófocles enterra a su hermano en la oscuridad de la noche en un rito privado, oculto, Elvira organiza un acto público para honrar los restos de su hermano asesinado. Este salto de lo privado a lo público la transforma en sujeto político que sienta las bases de una futura revolución. Elvira-Antígona no busca alcanzar un objetivo individual sino social ya que su accionar se alinea con una lucha colectiva y ella se transforma en emblema de resistencia porque “non se limita a querer enterrar o seu irmán dun xeito particular. Esta Antígona desafia o poder e sae do privado, do femenino, e pretende enterrar o irmán nun acto público e revolucionario. Non permanece na lei escura, na lei de muller, senón que irrompe na lei pública, na lei masculina, e decide contestala. Trátase, pois, dunha Antígona política” (Queizán, [1989] 2008: 13).

⁴⁶ Extraído del *Prólogo* de la edición de Queizán, M. X. (2008) *Antígona, A cartuxeira*, Neuras, Madrid: Editorial Galaxia.

Tabla 13. Análisis de *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán.

	<i>Antígona, a forza do sangue</i> (1989) de María Xosé Queizán
Estructura del relato	El relato está estructurado en tres actos.
Personajes	Doña Elvira Conde Don Oveco Bispo Sinando Doña Aldena Conde Don Fruela Don Roi Doña Rosilde Músicos, xograres e soldadeiras
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Utilización del recurso con efectos dramáticos
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal explícito
Punto de vista	Focalización externa

Fuente: elaboración propia.

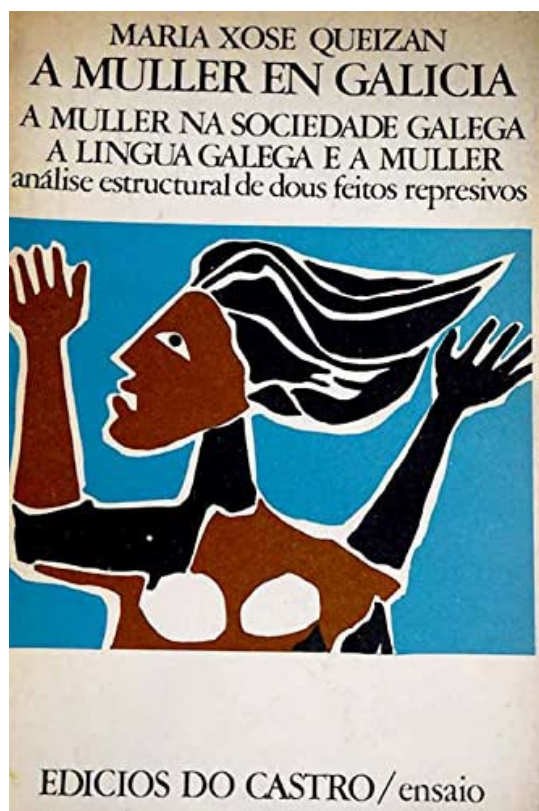


Figura 8. Primera edición de *A muller en Galicia: a muller na sociedade galega, a lingua galega e a muller: análise estrutural de dous métodos represivos* en 1977 por Edicións do Castro en Sada, Galicia. Ante la no existencia de imáxenes de representacións de *Antígona, a forza do sangue*, consideramos pertinente compartir esta imaxe de un libro que sienta as bases do pensamento feminista de María Xosé Queizán que acompaña as súas producións literarias posteriores.



4.4 LA RESISTENCIA, LA LIBERTAD Y EL AMOR

“O teu amado poder esixe demasiados crimes,
aséntase na morte.
A niña forza son as miñas orixes,
os meus principios, a niña conciencia.
Defendo a terra, a vida, o amor”
(Queizán, 2008: 58)

A lo largo del capítulo realizamos un estudio de las obras trabajando en función de la metodología planteada, es decir, analizando cada pieza teatral en su contexto de escritura y destacando los rasgos salientes de cada una en función de la poética en la cual se sitúa. A continuación, a modo de cierre, proponemos un análisis comparado de los textos que ponga de relieve la construcción de la figura de la resistencia en cada uno. Al finalizar el presente capítulo, compartimos un cuadro comparativo con un esquema temático que visibiliza algunos ejes a destacar de las tres obras.

En relación con el concepto de identidad, Stuart Hall ([1996] 2003) propone una concepción no esencialista que reclama políticas de localización en un contexto determinante y una necesaria procesualidad en la construcción identitaria. El personaje de Antígona se posiciona en un escenario de luchas simbólicas y decide no negociar su posición frente al poder. En este sentido, Judith Butler también reafirma que las identidades se materializan en situación, es decir, que ocupan una posición estratégica en la totalidad. Desde la perspectiva de los estudios del feminismo, la autora plantea cómo se articula la identidad femenina en el plano político y cultural, siendo el cuerpo un campo de batalla de intereses diversos. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* ([1990] 2020), Butler plantea que no existe una identidad estable, sino que la definición se da a partir de los actos. En el caso de *Antígona*, su presencia insurrecta revela otro camino posible, prohibido, pero posible, y su accionar pone de manifiesto que “si las identidades ya no se establecieran como premisas de un silogismo político, y si ya no se creyera que la política es una serie de prácticas derivadas de los supuestos intereses que incumben a un conjunto de sujetos preconcebidos, seguramente nacería una nueva configuración política a partir de las ruinas de la anterior” (Butler [1990] 2020: 288).

La obra *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* (1945) de José María Pemán propone una lectura cercana a su militancia franquista en el que la representación de la resistencia de Antígona se ve desdibujada, incluso, anulada. La decisión del dramaturgo de que su heroína no se suicide, al igual de Eurídice que tampoco lo hace al final de la obra, evidencia un intento por acallar la voluntad de acción de las mujeres en el escenario político. En contraposición a esta decisión, encontramos que en el caso de *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, ya en el comienzo de la obra se explicita la muerte de la protagonista en la didascalía que indica “Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y se quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando” (Gambaro, 1986: 197). Antes de la caída del telón final también la acotación escénica va a indicar que el personaje “Se da muerte. Con furia” (1986: 217). Su estructura circular pone en primer plano la decisión del personaje de accionar y poner fin a su vida. Algo similar sucede con la versión de Queizán en la que el personaje *de Elvira elige quitarse la vida como señal de protesta frente a las injusticias del régimen de Don Oveco*.

El contexto de escritura de *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* (1945), se da “en pleno apogeo del régimen, aún con las cenizas de la contienda en el aire, se hace muy difícil imaginar a un Pemán que no imprima sus propias referencias a lo que considero –recordemos– un hito de la historia internacional: la guerra civil española” (Elías Bernal, 2017: 20). La inacción de sus protagonistas que, en lugar de suicidarse, enloquecen o mueren de forma natural por las decisiones de Creonte, es consecuente con la exaltación y justificación de la guerra que arroja sobre los ciudadanos de Tebas saldos positivos, como si la guerra fuera un eslabón necesario de la historia digno de atravesar.

Por su parte, Griselda Gambaro en *Antígona furiosa* (1986) visibiliza las presencias arrebatadas de los que ya no están, aglutinando en su relato alusiones a tragedias del pasado en un tiempo suspendido que se expande y que pareciera no tener fin. La utilización de silencios resulta elocuente para poder decir aquello que se escapa, siendo la escenificación de la narrativa como negación, la puesta en abismo del relato que no se puede contar y que representa las formas de violencia articuladas por el poder sobre los cuerpos de los desaparecidos y detenidos en centros clandestinos durante la última dictadura militar argentina. En un contexto en el que los ciudadanos se enfrentaban a la ausencia de los desaparecidos, sus muertos políticos sin sepultura, la obra “exhibe el tono denunciatorio de *Teatro Abierto* y se dirige a los temas de la exposición del terror, el reconocimiento de la injusticia, la resistencia a la reconciliación y la necesidad de los ritos conmemorativos para facilitar el duelo” (Werth, 2010: 115). *Teatro Abierto* (1981-1983) fue un movimiento teatral argentino que se creó durante la última dictadura cívico militar y se constituyó como un pilar fundamental de resistencia cultural. Su objetivo estuvo ligado a la afirmación de la vitalidad y la vigencia del teatro argentino en un contexto caracterizado por la censura, la persecución política, la tortura y la desaparición de personas. Muchos artistas se vieron obligados a emigrar por las condiciones políticas, entre ellos, Griselda Gambaro, que se exilió en España como resultado de las constantes amenazas recibidas.

María Xosé Queizán decide reescribir el mito predilecto que ha obsesionado a dramaturgos, poetas y filósofos⁴⁷, con un discurso feminista que plantea una lectura crítica de la sociedad comandada por el poder masculino. Su heroína lleva adelante la misión de denunciar con su accionar las injusticias subyacentes en el sistema patriarcal, que van desde la Grecia Antigua y desde la Edad Media gallega hasta nuestros días. La dramaturga recurre al teatro como expresión literaria y retoma la obra de Sófocles porque “a pesar dos séculos transcorridos, o sistema patriarcal seguiu dominando a política e a economía e matendo esta orde” (Queizán [1989] 2008: 12). La opresión histórica de las mujeres revela que “el principio que regula las relaciones sociales vigentes entre los dos sexos (la subordinación legal de un sexo a otro) es incorrecto por sí mismo y que, en nuestros tiempos, es uno de los mayores obstáculos que se oponen al desarrollo humano; y que debería ser sustituido por un principio de igualdad perfecta, que no reconozca poder ni privilegios para una de las partes ni desventajas para la otra” (Stuart Mill [1869] 2020: 69). Esa afirmación publicada en *El sometimiento de las mujeres* en el año 1869 da cuenta de la constante sistémica que perpetúa los mecanismos de dominación patriarcal.

Así como la obra *Antígona* de Bertolt Brecht fue un caso paradigmático de resistencia frente al régimen nazi, la versión de Griselda Gambaro propuso a la sociedad argentina reflexionar en torno a la violencia ejercida durante su pasado reciente y sus heridas abiertas. Su *Antígona* retorna en un nuevo contexto de producción para cuestionar los abusos de poder del terrorismo de estado y denunciar la desaparición de personas, poniendo en escena un cuerpo

⁴⁷ Así lo afirma en el prólogo de la edición de su obra *Antígona, a forza da sangue* (2008).

que ya no está. En esa decisión de presentificar la ausencia y la búsqueda, entre lo decible y lo indecible, se evidencia una recurrencia perturbadora: ella vuelve nuevamente para interpelarnos, generando un anacronismo, desincronizando el tiempo lineal, como un espectro que nos asedia para recordarnos que el poder articula la violencia a través de modos que se reiteran, diferentes, siempre más sutiles y eficaces en los modos de control y destrucción. En el caso de la obra de María Xosé Queizán denuncia la permanencia de estructuras patriarcales en la sociedad y la necesaria acción transformadora que permita la existencia de un mundo más igualitario que deje atrás la opresión y las violencias hacia las mujeres. El mito regresa una vez más, quizás sea porque lejos de erradicarse, la crueldad y los abusos del poder se reiteran a lo largo de la historia, volviéndose más atroces por el mero hecho de su repetición.

Así como las versiones de Gambaro y Queizán posicionan la lucha política de las mujeres en primer plano como representaciones de la resistencia, con matices diferentes ya que, en un caso es una respuesta a la última dictadura cívico militar argentina, y en otro, una crítica al sistema patriarcal desde el feminismo, la obra de Pemán pone de relieve la figura del tirano *Creonte* que aplaca la imagen de la resistencia. De hecho, la obra *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* (1946) termina con la voz de Creonte:

“¡Ay soledad del mar cuando se pierden
de vista las orillas!...; ¡desastrada
soledad infinita del tirano
que ha perdido de vista la templanza!”
(Pemán, 1946: 193)

La tragedia que reescribe Pemán es la del tirano. La historia de la lucha de Antígona por el enterramiento de Polinices funciona como un telón de fondo para narrar las peripecias de un mandatario político cegado por la ambición de imponer su ley. La admiración del escritor por la figura del dictador Franco, en un momento histórico en el cual el franquismo fortalece su alianza con la iglesia católica, puede verse plasmada en su diario personal⁴⁸, en el cual destacaba la convicción de Francisco Franco “para poderse manejar hasta el final con esa desenvoltura y agilidad fría que le ha valido sus mejores éxitos” (Preston [1967] 2002: 597).

A diferencia de la versión de Pemán, las versiones de Gambaro y Queizán finalizan con voces de mujeres que reafirman la imagen de la resistencia. En el caso de Griselda Gambaro, es la voz de Antígona la que cierra la obra:

“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)”
(Gambaro, 2001: 217).

La figura femenina en *Antígona Furiosa* “simboliza una posibilidad histórica en la que la rebelión contra el poder patriarcal absoluto aparece como una alternativa real y necesaria aun cuando implique el peligro de muerte” (Contreras, 148). Su dramaturgia expresa una mirada sobre la historia a través de fragmentos de un pasado reciente, resaltando el estado de furia como bandera de la resistencia, en una sociedad que ya no sabe amar. La autora escribe, desde los límites de un relato imposible, un entramado de sucesos que construye con el fin de ampliar los horizontes de lectura, impidiendo la clausura, es decir, el olvido.

En la obra de María Xosé Queizán, el final expone la voz de Aldena que se encuentra en un momento en el cual se da la conjunción entre la vida, con el nacimiento de su próximo hijo,

⁴⁸ Citado en Tussell, *Franco y los católicos*, pp. 111-112, por Preston, P., *Franco. Caudillo de España* (2002).

y la muerte, el duelo por el suicidio de su hermana *Elvira*. Esta situación particular la lleva a que sus últimas palabras expresen un grito de resistencia, de lucha:

“¡Quero parir a liberdade!”
(Queizán [1989] 2008: 85)

María Xosé Queizán y Griselda Gambaro comparten un teatro como herramienta de difusión de las ideas feministas y de puesta en crisis de los valores patriarcales que se repiten en la sociedad. Gambaro también reconoce que el teatro es una actividad artística en la cual las mujeres han ingresado más tardíamente que en otras como la novela o la poesía. *Antígona Furiosa* representa una obra paradigmática en la producción de la dramaturga porque expone una potente reflexión en torno a la mujer y su relación con el poder. En su última etapa de producción dramática, Gambaro ha incorporado conscientemente el tema del feminismo, estudiando el rol de la mujer en la sociedad y denunciando los mecanismos de producción de sentido dominantes.

El teatro implica la generación de una comunicación mediada por la ficción entre el autor y el lector, entre el director, los actores y el público. En las versiones analizadas puede observarse el modo en el que el texto teatral es una herramienta posible y eficaz de comunicación de una ideología determinada. Por este motivo, durante el nazismo en el caso de Bertolt Brecht, el franquismo en España o las dictaduras latinoamericanas, el teatro fue censurado y prohibido, precisamente, por su capacidad de conmover y transmitir ideas revolucionarias. El género dramático, como afirma Queizán, tiene una responsabilidad ética. La acción del teatro es crítica y concede libertad,

“a liberdade de iniciar algo novo no escenario, de comunicalo con palabras a moitas persoas. Acción, palabra, actividade pública, ética, compromiso... de todo isto deducimos que o xénero dramático é, preferentemente, un xénero político. Política e liberdade van unidas. A palabra xera o contacto co mundo e inicia un compromiso, un sentir común o público” ([1989] 2008: 9).

Tabla 14. Cuadro comparativo de las obras *Antígona*, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles (1945) de José María Pemán, *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán.

	<i>Antígona Furiosa</i> de Griselda Gambaro (Argentina, 1986)	<i>Antígona, a forza do sangue</i> de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989)	<i>Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles</i> de José María Pemán (España, 1945)
La resistencia	-Locura -Fuera de norma -Acción -Pasión -Furia -Silencios -Denuncia: presentificar la ausencia -Relato imposible que impide la clausura	-Transgresión -Rebeldía -Acción -Suicidio -Represión y asesinato -Denuncia -Versión feminista	-Transgresión -Discurso que justifica y celebra el conflicto bélico -Versión cristiana -Las mujeres no accionan -Estructura clásica

Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO 5.
EL TEATRO, EL CUERPO Y LAS MEMORIAS

CAPÍTULO 5.

EL TEATRO, EL CUERPO Y LAS MEMORIAS

En este último capítulo, abordaremos un análisis de tres textos teatrales: *Antígona Vélez* (Argentina, 1951) de Leopoldo Marechal, *La tumba de Antígona* (España, 1967) de María Zambrano y *Antígona* (Perú, 1999) de José Watanabe. El estudio, al igual que en los capítulos anteriores, será presentado en dos líneas principales: una histórica y estética que analice el contexto de producción; y otra, dialógica, que permita establecer relaciones y analice de manera comparada el tema de la memoria en las propuestas dramáticas.

Desde su etimología, el nombre Antígona tiene resonancia directa, por un lado, con la palabra antagonista, siendo aquella que actúa en oposición de lo que considera injusto, y por otro, representa el *anti agón*, es decir, que se opone a la lucha como acción violenta y combate por medio del amor. Esta característica puede verse en las tres versiones analizadas y, principalmente, cabe destacar que lo que se pone de relieve en las tres versiones es el tema de la memoria. A lo largo del análisis presentamos algunos ejes principales que proponen un acercamiento a las obras en vistas a elaborar una serie de conclusiones vinculadas al tema en cuestión con una mirada de género que permita situar el tema de la memoria en diálogo con los estudios feministas.

5.1 ANTÍGONA VÉLEZ DE LEOPOLDO MARECHAL (ARGENTINA, BUENOS AIRES, 1951)

La obra *Antígona Vélez* (1951) es escrita por Leopoldo Marechal en el contexto del primer gobierno peronista. Los años previos a la elección democrática de 1946 que sitúa a Juan Domingo Perón en el poder, fueron convulsos y violentos en Argentina. A continuación, haremos un breve recorrido histórico para comprender las fuerzas antagónicas políticas que tenían un fuerte impacto social a fines de contextualizar la producción literaria de Marechal.

En 1945 Perón ocupaba tres cargos de manera simultánea: era vicepresidente de la Nación, Secretario de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión. El día 9 de octubre se produce un golpe militar antiperonista, el mandatario es alejado de sus cargos y detenido en la isla Martín García. La reacción de los trabajadores, obreros, sindicalistas y ciudadanos que apoyaban la gestión de Perón fue inmediata. Realizaron una convocatoria a la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945⁴⁹ en la que “grandes masas de trabajadores provenientes mayormente del Gran Buenos Aires marcharon hacia Plaza de Mayo para exigir la libertad de Perón” (Luna, 1984: 323)⁵⁰ y el llamado a elecciones libres y democráticas. Finalmente, el líder fue liberado y ambos

⁴⁹ Existen numerosos estudios acerca de la importancia del peronismo en las clases trabajadoras y el impacto que tuvo su gestión política, por ejemplo, *Estudios sobre los orígenes del peronismo* (2011) de Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero en el que los autores proponen una revisión sociológica del surgimiento del peronismo en función del auge del proletariado, analizando las principales causas de su constitución en diálogo con la lucha de clases en el contexto del proceso de industrialización.

⁵⁰ Cada 17 de octubre se celebra en Argentina el *Día de la Lealtad*, fecha que representa la principal movilización conmemorativa del peronismo. Todos los años se recuerda la movilización obrera y sindical que exigió la liberación de Juan D. Perón y el llamamiento a elecciones libres y democráticas.

grupos se prepararon para las elecciones democráticas que se realizaron el 24 de febrero de 1946 y dieron como ganador a Juan D. Perón.

Su primer gobierno abarca desde 1946 hasta 1952 y estuvo caracterizado por la escritura de una Nueva Constitución Nacional (1949) que asentaba la igualdad jurídica entre hombres y mujeres, la inclusión de la Ley del voto femenino sentenciada en 1947), la ampliación de derechos de los trabajadores en la obtención de vacaciones pagas, salario mínimo, obra social gratuita y aguinaldo, entre otras iniciativas que tendían a empoderar a las clases populares. Además, se visibilizaron los derechos de la ancianidad, de las infancias y de los sectores vulnerables, se proclamó la autonomía universitaria y, también, la posibilidad de reelección presidencial inmediata, beneficio que utilizó Perón para ser reelecto.

Ante un gobierno que fortalecía a las clases trabajadoras, históricamente olvidadas y que contaba con el apoyo de un vasto sector de la población, la oposición, liderada por militares, comenzó un proceso de desestabilización institucional con una serie de acciones que incluyeron un golpe de estado fallido en 1951 y un atentado terrorista en la Plaza de Mayo en 1953, que consistió en la detonación de dos bombas mientras se llevaba a cabo un acto sindical organizado por la *Confederación General del Trabajo de la República Argentina* (CGT) que tuvo como resultado la muerte de seis personas y un centenar de heridos. En 1955, se llevó a cabo un acto público en apoyo al presidente en la Plaza de Mayo que tuvo una asistencia multitudinaria. Estaba previsto un espectáculo aéreo en el cual los aviones arrojarían flores desde el cielo, pero los militares tenían otros planes: bombardearon y ametrallaron a las personas que estaban reunidas en la plaza, incluyendo *La Casa Rosada*⁵¹ y el edificio de la CGT⁵². Esta acción tuvo el apoyo de civiles y de la iglesia católica, como puede verse en imágenes de la época⁵³ y “como resultado de los hechos, hubo más de doscientos muertos y ochocientos heridos, la mayoría de ellos civiles” (Borges [1974] 2009: 391). Este golpe de estado tampoco pudo consumarse, pero tres meses después del atentado, los militares llevan a cabo un golpe de estado autodenominado “Revolución Libertadora” que derroca a Juan D. Perón y lo obliga a exiliarse por casi veinte años en países como España, Panamá, Nicaragua, Paraguay, Venezuela y República Dominicana.

El gobierno militar legitimó el bombardeo a la Plaza de Mayo y quienes atacaron a la población que debían proteger recibieron honores por sus actos. Entonces comenzó un régimen represivo llamado “Proceso de desperonización de la sociedad”, plasmado en el Decreto N° 4161, que encarceló, fusiló y persiguió a militantes censurando la circulación de ideas que defiendan a los trabajadores y configurando listas negras de deportistas y artistas afines al peronismo. Ese mismo año, prohibieron la celebración del *Día de la Lealtad*, anunciando que “será reprimido todo intento de perturbación. Las Fuerzas Armadas han adoptado disposiciones de severa vigilancia”⁵⁴.

Mientras los militares ejercían la violencia sobre la sociedad, se organizaba una resistencia peronista para enfrentar la proscripción y reivindicar su ideología. La sistemática destrucción de la sociedad preexistente al golpe de estado de 1955 se llevó a cabo en un contexto caracterizado por el choque de fuerzas antagónicas irreconciliables. En este contexto de

⁵¹ *La Casa Rosada* es el edificio en el que está el despacho del presidente de la Nación Argentina y allí funciona históricamente la sede del Poder Ejecutivo de la República Argentina.

⁵² Sede de la Confederación General del Trabajo de la República Argentina (CGT), una central sindical argentina fundada en 1930 a partir de un acuerdo entre revolucionarios, sindicalistas, socialistas, comunistas y trabajadores independientes con el objetivo de crear un espacio inclusivo y plural que luche por los derechos de los trabajadores.

⁵³ Recomendamos el visionado de la serie documental producida por Canal Encuentro, Buenos Aires, Argentina. En particular, el capítulo “A 60 años del 16 de junio de 1955, homenaje a las víctimas del bombardeo a la Plaza de Mayo” que posee un vasto material audiovisual de dicho período histórico (2015).

⁵⁴ Diario La Nación, 17 de octubre de 1955, Buenos Aires, Argentina.

polarización, la sociedad se dividió en peronistas y antiperonistas, lo cual tuvo una repercusión sumamente fuerte en la actividad cultural de la época. De hecho, Leopoldo Marechal se autodenominaba a sí mismo “el poeta depuesto” por la censura que sufrió su obra en el contexto de la dictadura militar y el olvido de su figura en el ámbito intelectual cercano al poder militar.

Leopoldo Marechal fue dramaturgo, novelista, poeta y ensayista, con una amplia producción literaria que durante su contexto de producción fue ignorada por la abierta simpatía que expresaba el autor por el movimiento peronista. Entre sus obras más destacadas, cabe mencionar las novelas *Adán Buenosayres* (1948), escrita durante dieciocho años, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón, o la Guerra* (1970). Fue colaborador en la revista *Martín Fierro* y además ocupó el cargo de Director General de Cultura durante el primer gobierno peronista. En su producción literaria existen algunos rasgos comunes como la preocupación por los sucesos políticos de su patria y la importancia de la justicia social para los desprotegidos.

En el año 1951 José María Fernández Unsain, secretario de Eva Perón y director del *Teatro Nacional Cervantes*, le encarga a Marechal la escritura de *Antígona Vélez*, estrenada el día 25 de mayo de ese mismo año con dirección de Enrique Santos Discépolo⁵⁵. El proceso de escritura y estreno de la obra tuvo un episodio a destacar que fue la pérdida del único manuscrito original previo al comienzo de la temporada de ensayos. Sucedió entonces que “Eva Perón, enterada de lo ocurrido, le pide telefónicamente a Marechal que haga el esfuerzo de recomponer la obra”⁵⁶. El dramaturgo, finalmente, reescribe la pieza y luego de su estreno recibe el Primer Premio Nacional de Teatro. *Antígona Vélez* fue “el primer estreno, al que asisten Perón y Evita” (Seibel, 2010: 65) y tuvo tanto éxito en su temporada nacional que se llevó a cabo un estreno internacional en París en 1962 con dirección de Juan Oscar Ponferrada y la actuación de Susana Mara en el rol de Antígona Vélez.

Marechal en su versión de Antígona sitúa los hechos en una estancia en La Pampa, en el contexto de la lucha entre los terratenientes y los pueblos originarios por el derecho a la tierra y a la supervivencia. En este contexto, los personajes enfrentaban cada día la soledad de la llanura, la hostilidad del clima y de las condiciones de vida que posibilitaban que afloran sus sentimientos más extremos dadas las situaciones límites cotidianas en las que habitaban.

En cuanto al análisis⁵⁷, en primer lugar, señalamos que la obra *Antígona Vélez* ([1965] 2011) está estructurada en seis cuadros: el primero presenta el conflicto y un diálogo entre las hermanas en el cual se expone información vinculada a los acontecimientos; el segundo plantea el enfrentamiento entre Antígona Vélez y Don Facundo a partir de la decisión de ella de enterrar a Ignacio Vélez; el tercero evidencia la revelación del entierro y la sentencia del castigo; el cuarto muestra la historia de amor entre Antígona y Lisandro; el quinto expone el castigo y la muerte de los amantes; finalmente, el cuadro final da cuenta del triunfo de los soldados de Don Facundo y la justificación de su acto aleccionador en vistas al futuro de su patria. No hay una división explícita de las escenas, sino que están estructuradas a partir de las acotaciones y los ingresos y salidas de los personajes. El argumento posee un orden lógico y temporal explícito, es decir, que los hechos están ligados a partir de una causalidad evidente que responde a la lógica de causa-efecto. El punto de vista da cuenta de una focalización externa en la cual el narrador no interviene en los hechos, sino que se limita a su exposición.

⁵⁵ Enrique Santos Discépolo fue un letrista de tango, actor, guionista y director que también fue censurado y perseguido por su ideología. Como afirma Norberto Galasso en *Discépolo y su época* (1973), el peronismo excedía el plano político y significaba para el artista un cambio social radical.

⁵⁶ La cita corresponde al estudio preliminar titulado “Biografía de un escritor que vivió sus días como flechas” de Hebe Monges, incluido en el libro *Antígona Vélez* (2011) de Leopoldo Marechal, Buenos Aires: Colihue.

⁵⁷ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

El relato comienza *in medias res* y Marechal utiliza procedimientos narrativos que se basan en el intercambio dialogado entre los personajes para revelar el conflicto y los sentimientos que afloran de su interioridad. Además, recurre a la utilización de monólogos en los cuales los personajes exponen sus verdaderos deseos. Otros tres recursos utilizados son la aparición constante del coro para interactuar con los personajes centrales y poner en evidencia su accionar, la recurrencia a imágenes sonoras y visuales y, por último, el despliegue de léxico asociado a la gauchesca teatral en cuanto a la utilización de expresiones típicas.

La obra posee detalladas referencias temporales y espaciales que sitúan el relato en una estancia en La Pampa en medio del enfrentamiento entre indios y terratenientes por el derecho a la tierra. La narración de las acciones propone un relato de tipo *singulativo* que cuenta una vez lo que ha sucedido y responde a un *orden* de las acciones basado en la causalidad explícita. El texto no presenta pausas o suspensiones del tiempo de la historia porque la acción se desarrolla de manera ininterrumpida a partir del intercambio dialogado entre los personajes.

El *aspecto verbal inmediato* da cuenta de una presencia fuerte del *Hablante Dramático Básico* que queda expresado en las abundantes didascalias que brindan información en relación con los acontecimientos. Algunas de las funciones que tienen las acotaciones escénicas son: explicitar referencias espaciotemporales para situar el desarrollo de la acción, “Frontis de “La Postrera”, en lo alto de una loma: estilo colonial, de gruesas y bastas columnas” (Marechal ([1965] 2011: 15); y dar información en torno a las intenciones y al estado anímico de los personajes, “Mirándolo con dureza” ([1965] 2011: 39).

En cuanto al *aspecto verbal mediato*, predomina la *función referencial* que explicita las reflexiones y opiniones que los personajes dicen acerca de sí mismos, “Antígona Vélez ha sido también la madre de sus hermanos pequeños” ([1965] 2011: 31); acerca de los demás personajes, “Mi padre nunca fue blanco; pero fue siempre justo, y sabía castigar” ([1965] 2011: 45); en relación con la exposición de informaciones políticas, “Lo castiga una ley justa” ([1965] 2011: 28); informaciones religiosas, “Dios ha mandado a enterrar a los muertos” ([1965] 2011: 29); y, por último, informaciones filosóficas, “Dios ha puesto en la muerte su frontera. Y aunque los hombres montasen todos los caballos de su furia, no podrían cruzar esa frontera y llegarse hasta Ignacio Vélez para inferirle otra herida” ([1965] 2011: 28).

En la obra, también están presentes la función *conativa*, que impulsa a los personajes a la acción, “¡Abran la Puerta Grande! ¡Abran esa puerta!” ([1965] 2011: 61), la función *emotiva o expresiva* que busca generar emociones en el lector, “Si tuvieras el corazón partido en dos mitades, y una estuviese aquí, entre ojos que la ven llorando, y la otra tirada en la noche que no sabe llorar, ¿Qué harías mujer?” ([1965] 2011: 21) y la *poética* que produce la estetización del texto a partir del uso de imágenes metafóricas, “Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se abriesen en toda su rotura” ([1965] 2011: 41). La función *fáctica* refiere a las interacciones de los diálogos de los personajes y a las didascalias y, por último, cabe destacar que no está explicitada la función *metalingüística* que hace referencia al propio texto.

5.1.1 De resistencias en la pampa argentina: el cuerpo, la noche y la luna

La estructura del relato conserva de la obra de Sófocles la estructura clásica que remarca el contraste entre la acción individual y el *statu quo* colectivo que permite la aparición de lo heroico como un rasgo disociado de la comunidad y un agente central para la inversión de una situación determinada. En este caso, el personaje de Antígona, a diferencia de la versión de Sófocles, lamenta su propia muerte por el dolor que le va a causar a su amado Lisandro. Su amante se une a su lucha y ambos afrontan la muerte en una especie de comunión sacrificial por la justicia. Cuando Don Facundo condena a Antígona por su rebeldía, Lisandro en su

defensa es enérgico, pero no lucha contra el poder, sino que su forma de dar castigo a su padre será padeciendo en carne propia la sentencia de Antígona. Aquí la memoria ocupa un rol muy importante porque es precisamente ese recuerdo de su comunidad en el que los amantes seguirán existiendo. Como afirma Don Facundo, en la mirada final del último acto:

“DON FACUNDO: Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre”
(Marechal [1965] 2011: 63).

El mandatario se rige por una legalidad y una autoridad que debe sostener porque cualquier sublevación interna podría poner en peligro su imagen hacia el afuera y, por ende, su debilitamiento frente al enemigo. Además, su objetivo final es la victoria definitiva frente a “los indios”.

La versión de Marechal presenta un diseño de personajes por oposición que se configura en la interacción con los protagonistas. Las voces comunitarias asumen el rol de comentar la acción, asumiendo la función que históricamente estaba presente en la figura del coro en la tragedia griega. Los grupos femeninos intervinientes están organizados en tríadas: tres brujas, tres mujeres y tres mozas. A su vez, el coro está dividido en dos, uno de hombres y otro de mujeres, y las intervenciones están dadas por oposición a lo largo del texto:

“HOMBRES: Anoche no soltamos las armas. Hemos velado junto a las bocas de fuego
MUJERES: Nosotras rezábamos y llorábamos. Dicen que tal es nuestra ley”
([1965] 2011: 37).

Esta construcción de los personajes como pares opuestos se intensifica en toda la obra y destaca el lugar de cada género en el funcionamiento social de una época. La asignación de acciones en función de los roles determinados también será cuestionada por Antígona Vélez al enterrar a su hermano Ignacio Vélez en lugar de llorar como las demás mujeres. Como afirma Don Facundo, “este pedazo de tierra se ablanda con sangre y llanto. ¡Que las mujeres lloren, nosotros ponemos la sangre!” ([1965] 2011: 26).

Un elemento clave a destacar en el análisis de esta versión es la aparición de tres brujas que irrumpen en diversos momentos con vaticinios acerca del futuro cercano de los personajes a partir de visiones poéticas que serán afirmadas posteriormente con el curso de los acontecimientos. La alusión a las tres brujas y al hecho de que “Antígona Vélez no dormirá” ([1965] 2011: 19) establece una relación con la obra *Macbeth* (1606) de William Shakespeare, en la cual aparecen tres brujas con artes adivinatorias que, en varios momentos de la pieza teatral, repiten el texto “ya nunca dormirás”. Harold Bloom señala en *Shakespeare: la invención de lo humano* ([1998] 2019) que en “1612 se seguía ejecutando a los herejes y las brujas” (Bloom [1998] 2019: 735), por lo tanto, la aparición de las brujas en escena, afirmando un lugar de verdad era, en el marco del teatro isabelino, un hecho desestabilizador del poder que estaba persiguiéndolas. En la versión de Marechal, las brujas también irrumpen para anunciar las acciones venideras con intervenciones poéticas que dejan entrever lo que vendrá:

“BRUJA 1: (*súbitamente seria*) ¡Que Antígona Vélez no se duerma esta noche!
BRUJA 2: (*idem*) ¡Antígona Vélez no dormirá! ¡Tiene su corazón afuera!
BRUJA 1: ¿Dónde?
BRUJA 2: Junto a dos ojos reventados que miran la noche y no la ven”
(Marechal [1965] 2011: 19).

La figura de la noche en la obra está asociada, al igual que en *Macbeth* de Shakespeare, a la imposibilidad de dormir y al espacio lícito para las acciones. En el caso de Antígona, ella encuentra en la noche el escenario perfecto para su reivindicación y la luna aparece como su aliada en varias referencias textuales, por ejemplo, “¿Por qué no se levanta la luna sobre tanta maldad?” ([1965] 2011: 31). La figura de la luna también está históricamente asociada al universo femenino y a rituales ocultos que rendían homenajes a su poder⁵⁸. Como afirma Caro Baroja en su trabajo *Las brujas y su mundo*

“la luna, a la que con máxima frecuencia se considera como de sexo femenino, es la que, por su parte, preside la noche y la que ampara a los muertos (...) La luna es la mediadora por excelencia, la que sirve para regular las acciones de los hombres”
([1961] 1992: 23).

El arte adivinatorio de las brujas y la noche, con la luna como cómplice, le otorgan a esta versión una dimensión asociada a las culturas populares oprimidas durante ese período histórico en el que las prácticas chamánicas de cada tribu fueron destruidas por los usurpadores de sus tierras.

La obra *Antígona Vélez* reubica el mito de la heroína trágica en el contexto histórico de la llamada *Conquista del Desierto*, una misión militar, transcurrida entre 1978 y 1885 en Argentina, que tuvo como objetivo el exterminio de los pueblos Mapuche, Tehuelche, Ranquel y Pampa, la destrucción de sus culturas y la posesión de sus tierras. Los habitantes de los pueblos originarios fueron asesinados y secuestrados para ser exhibidos en museos, para ser prisioneros en reservas indígenas o para ser esclavizados como mano de obra.

Antígona, en la oscuridad de la noche, decide alejarse de la estancia y ponerse en riesgo con el enemigo acechándola. Pero, en su caso, el enemigo no habita en las afueras, no es “el indio” que lucha por sus tierras, sino que ocupa el lugar central del poder que rige sobre los suyos. La posibilidad de transformación social, en la obra, expone de manera metafórica la problemática que encarna el concepto de civilización. Como afirma Norbert Elías en *El proceso de civilización* (2015), el poder detenta la capacidad de mostrar las decisiones de los hombres como un hecho social inevitable. De esta manera, construye relatos en los que los protagonistas no son personas independientes y libres que toman decisiones sino procesos “naturales” que siguen leyes externas e indómitas para la voluntad humana. En la obra puede verse como “el vencedor se convierte en centro de integración de una unidad de dominación mayor; constituye el núcleo monopolista de una organización estatal en cuyo marco muchas de las zonas o grupos humanos que antaño se hallaban en competencia libre se integran en un entramado más o menos unitario, más o menos denso y de mayor extensión” (2015: 521). En la versión de Marechal, la lucha entre los pueblos originarios y quienes querían usurpar sus tierras funciona como metáfora de un presente histórico que también estaba polarizado y escindido en fuerzas antagónicas. Como afirma Horacio González, *Antígona Vélez*

“tiene la fresca envergadura de los clásicos: es decir, de las obras que aparecen ante nosotros como un drama sin tiempo y a la vez alusiva a todos los tiempos. Al leerla nos sorprendemos de que todo lo que nos dice parece muy lejano, ¿Pero por qué vuelve a nosotros de un modo tan familiar? Esta relación de lo

⁵⁸ En *La diosa blanca* (2014), Robert Graves presenta un exhaustivo análisis en torno al culto a la Diosa Suprema de las culturas matriarcales que, posteriormente, fueron eliminadas por la sociedad patriarcal que oprimió a las mujeres y les negó su autoridad. El autor repasa las mitologías y simbologías tribales para analizar su dimensión mística e histórica y el impacto en nuestra sociedad contemporánea.

que nos resulta tan remoto y simultáneamente tan cercano nos hace sentir una leve contrariedad. ¿Por qué este mundo lejano brilla repentinamente ante nosotros como si nunca lo hubiéramos abandonado?”
(Marechal [1965] 2011: 81).

Leopoldo Marechal concebía el teatro como la “única forma literaria social” ([1965] 2011: 73) porque en su representación participa un grupo de personas que cumplen diversos roles: escenógrafos, vestuaristas, actores, directores, etc. Además, consideraba que el teatro estaba ligado estrechamente a la poesía y a su capacidad de transformar la realidad. Su versión de *Antígona* propone una discusión en torno a las responsabilidades fundadoras de la sangre que, en palabras de Don Facundo, elogia la guerra y los asesinatos construyendo un discurso lógico de necesidad como si esas muertes fueran inevitables en favor de la construcción de la Nación. Su personaje encarna la civilización del *pater* y la ley del más fuerte que justifica la opresión de quienes deben ser borrados de la historia. El dramaturgo pone en escena con *Antígona Vélez* una profunda reflexión en torno al enfrentamiento fundacional que caracterizó el ámbito político y cultural argentino en su trama histórica.

Tabla 15. Análisis de *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal.

	<i>Antígona Vélez</i> (1951) de Leopoldo Marechal
Estructura del relato	El relato está estructurado en seis actos.
Personajes	<i>Antígona Vélez</i> <i>Carmen Vélez</i> <i>Facundo Galván</i> <i>Lisandro Galván</i> <i>Rastreador</i> <i>Viejo</i> <i>Capataz</i> <i>Vieja</i> <i>Sargento</i> <i>Hombre 1°</i> <i>Hombre 2°</i> <i>Mujer 1°</i> <i>Mujer 2°</i> <i>Mujer 3°</i> <i>Mujer 4°</i> <i>Moza 1°</i> <i>Moza 2°</i> <i>Moza 3°</i> <i>Bruja 1°</i> <i>Bruja 2°</i> <i>Bruja 3°</i> <i>Coro de hombres</i> <i>Coro de mujeres</i>
Didascalias	Amplia presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Utilización del recurso con efectos dramáticos
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal explícito
Punto de vista	Focalización externa

Fuente: elaboración propia.



Figura 9. Imagen del estreno de Antígona Vélz de Leopoldo Marechal en 1951. Versión dirigida por Enrique Santos Discépolo en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, Argentina.

5.2 LA TUMBA DE ANTÍGONA DE MARÍA ZAMBRANO (ESPAÑA, 1967)

María Zambrano escribe *La tumba de Antígona* (1967) desde el exilio ya que se vio obligada a abandonar España por causas políticas durante la Guerra Civil. En 1936 ella formaba parte de un grupo de artistas que defendían al gobierno electo democráticamente y, ante la violencia desatada, la autora y muchos republicanos militantes, dejaron su tierra. Para muchos investigadores, como señalan José Luis Marzo y Patricia Mayayo en el capítulo *Del fascismo a la desideologización del arte (1939-1951)*, “el régimen de Franco es considerado una de las más sangrientas dictaduras de derechas de la historia europea del siglo XX” (Marzo-Mayayo, 2015: 19). Más allá del debate historiográfico por los datos cuantitativos que se desprenden de ese período doloroso de la historia reciente de España, en todos los casos, se evidencia que la dictadura utilizaba indiscriminadamente la represión y la violencia para afirmar su poder⁵⁹.

El exilio español a causa de la Guerra Civil impactó fuertemente en la comunidad artística e intelectual de la época. Las nuevas autoridades militares sentaban las bases de un escenario caracterizado por la persecución y “depuración” de la cultura. Las razones por las cuales los

⁵⁹ Los autores citan el libro de Edward Malefakis, *La Guerra Civil Española* (2006) para dar cuenta de la violencia ejercida sobre la población, arrojando algunos datos reveladores. Por ejemplo, señala a modo comparativo que “por cada asesinato político cometido por el gobierno fascista de Mussolini, el régimen franquista cometió 10.000” (Marzo-Mayayo, 2015: 19). Como refleja el estudio realizado por Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, las cifras vinculadas a la represión franquista no terminan de estar consensuadas. Anthony Beevor, en *La Guerra de España* (2006) propone el número de 200.000 víctimas; Hugh Thomas en *La Guerra de España* (2009) afirma que fueron 75.000 los asesinados y desaparecidos. Por su parte, Michel Richards en *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco’s Spain, 1936-1945* (1998) señala que la cifra de víctimas asciende a 400.000 y, otros autores, como Francisco Moreno Gómez, Conxita Mir, Francisco Espinosa y Julián Casanova en *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco* (2002) señalan una cifra de 150.000.

artistas huían eran diversas, en algunos casos estaban vinculadas a su supervivencia y, en otros, al temor por su libertad profesional. Durante el primer semestre de 1939, el exilio alcanzó sus cifras más elevadas, llegando a medio millón⁶⁰ el número de personas que abandonaron España y cruzaron la frontera. María Zambrano se exilió ese mismo año y, a lo largo de su vida en el extranjero, vivió en varios países como Cuba, México, Puerto Rico, Francia, Italia, Grecia, entre otros; y finalmente regresó en 1984 a España y afirmó que, pese a la distancia, *nunca se había ido de su patria*⁶¹.

María Zambrano fue la primera mujer en recibir el Premio Cervantes en 1988 y desarrolló a lo largo de su carrera como escritora una impronta filosófica y existencial que atraviesa la totalidad de su literatura. Esta unión indisoluble entre filosofía y escritura está asociada a su educación, ya que estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, su padre fue el filósofo Blas Zambrano y su etapa formativa fue cercana a la producción de José Ortega y Gasset. Trabajó como docente y participó en iniciativas pedagógicas con Alfonso Rodríguez Aldave, Antonio Sánchez Barbudo y Luis Cernuda. Además, fue colaborador en las revistas *Hora de España* y *Revista de Occidente* y militaba en movimientos estudiantiles que defendían la República.

Su historia familiar la acerca a algunos tópicos del mito de *Antígona*: la muerte, el exilio, los abusos de poder, la memoria. Su hermana Araceli le escribió un telegrama urgente desde París para comentarle la gravedad del estado de salud de su madre. María Zambrano estaba por entonces en La Habana y, por problemas burocráticos en el aeropuerto de Nueva York, llegó dos días después del entierro de su madre. Cuando estaba de su hermana, Araceli le contó que fue torturada por los nazis: su cuñado era Manuel Muñoz, último Director General de Seguridad de la República Española, que fue encarcelado y fusilado por la dictadura franquista. El cruce de ambas historias revela que en la escritura “el personaje mitológico de Antígona se convierte, entonces, para el pensamiento y la creación de María Zambrano, en espejo y cofre que contendrán la memoria de una época sostenida y auspiciada por la maldad, en la que, contra toda esperanza, la paz ha de ser refundada” (Santiago Bolaños, 2018: 1).

La escritora destaca el mito de Antígona como símbolo de lucha y resistencia frente al poder en numerosos trabajos. Su obra *La tumba de Antígona* (1967) tiene en total veinte manuscritos anteriores que refieren al personaje (Fenoy, 2011: 1462) y en su producción existen diversas referencias a la tragedia de Sófocles. En 1948 escribe desde La Habana un ensayo dedicado a la heroína llamado “Delirio de Antígona” que se publica en la revista *Orígenes*. Posteriormente, en 1965 escribe un capítulo titulado “El personaje creador: Antígona” y, además, encontramos referencias en otros libros como *El hombre y lo divino* (1955) o *Delirio y destino* (1989). La autora indaga en sus escritos previos acerca del significado del sacrificio de Antígona, su lugar de resistencia frente a los vencedores y la importancia de su acción caracterizada por el amor y la solidaridad, en un mundo cuyos pilares son la violencia y la crueldad.

Antígona en la versión de Zambrano no se suicida, permanece, recuerda y actualiza el pasado a través de su discurso. Ella reflexiona en soledad en una serie de monólogos que se intercalan con escenas dialogadas en las que puede encontrar a sus hermanos muertos por la

⁶⁰ Un análisis minucioso en torno al impacto que tuvo el exilio en la vida intelectual española puede encontrarse en *El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945* (2006) de Jaume Claret Miranda. La referencia numérica en torno a la cantidad de exiliados está presente en dicho estudio en la p. 352.

⁶¹ María Zambrano escribe una obra inconclusa titulada *El exilio como patria* y publicada por Editorial Anthropos (Barcelona), en la cual la autora analiza el fenómeno del exilio y lo define “ante todo y más que nada, diáspora: los amigos perdidos, las ocasiones frustradas, el intento siempre abierto de una nueva patria” (Zambrano, 2014: 56). Desde una mirada personal, plantea que la patria no es algo que ha quedado atrás en la historia del exiliado, sino que es algo que atraviesa su existencia y que está presente en su cuerpo en cualquier lugar en el que esté.

lucha fratricida; visitar sensaciones de su primera infancia de la mano de Ana, su nodriza; intercambiar miradas con su padre-hermano Edipo; soñar con su madre Yocasta y con su hermana Ismene; despedirse de Hemón; enfrentar, nuevamente, a Creón; y encontrar a las figuras de los desconocidos que la acompañarán a Antígona en su camino final.

A continuación, destacamos los ejes principales de análisis de la obra que serán estudiados⁶². *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano está estructurada en doce escenas: tres monólogos iniciales de Antígona, una escena con su padre Edipo, otra con Ana, su nodriza, dos monólogos en el que evoca la presencia de su hermana Ismene y su madre Yocasta, una escena con la Harpía, otra con Etéocles y Polinices, un encuentro con Hemón, un diálogo con Creón, un monólogo final y una escena con dos desconocidos. El relato tiene un ordenamiento lógico y temporal implícito o del relato ideológico, es decir, que el argumento está estructurado a partir de una causalidad no evidente que narra los hechos sin una lógica del tipo causa-efecto. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología tradicional, sino a intereses ideológicos y poéticos que construyen el texto a partir de imágenes y tensión dramática. El punto de vista del relato responde a una focalización externa, ya que el narrador se limita a la exposición de los hechos y no interviene en su desarrollo.

Zambrano utiliza en su obra diversos procedimientos narrativos que analizaremos a continuación. En primer lugar, cabe destacar que la autora condensa los personajes de la obra de Sófocles y agrega otros nuevos, como la Harpía y los dos desconocidos que aparecen al final. En segundo lugar, utiliza monólogos en alternancia con escenas dialogadas entre los personajes en las que manifiestan sus deseos y exponen su interioridad. Esta estructura fragmentaria posibilita la construcción de un relato imprevisible que ahonda en la reflexión de Antígona en diálogo con los personajes-sombras que irrumpen en su tumba.

Cabe destacar que en el texto no hay referencias temporales y espaciales precisas dado que hay ausencia de acotaciones escénicas o didascalias. El lector solo recibe algunas informaciones esporádicas en los diálogos de los personajes. En cuanto al relato, es de tipo *singulativo* porque narra una vez lo que ha sucedido y responde a un *orden* de las acciones basado en la causalidad implícita o de difícil intuición. En cuanto a la duración, no se evidencian pausas o suspensiones claras. Si bien, no pueden establecerse líneas de durabilidad concretas en el relato, hay un texto dicho por Creón que especifica que Antígona está encerrada hace un día: “El Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día” (Zambrano [1967] 2019: 68).

En cuanto al *aspecto verbal*, como ha sido mencionado anteriormente, en la obra no hay presencia del *Hablante Dramático Básico*. En relación con el *aspecto verbal mediato*, en el texto es predominante la *función referencial* en la cual se plasman las reflexiones y opiniones que los personajes dicen acerca de sí mismos, “Hija soy del error. A solas estoy aquí bajo el peso del cielo y sin tierra ¿Hasta cuándo? No puedo vivir sin vida, ni puedo morir sin muerte” ([1967] 2019: 37); y acerca de los demás personajes, “Ana, tú eres el único ser que he conocido, iba a decir: la única diosa” ([1967] 2019: 41). La *función referencial* puede observarse en la exposición de informaciones políticas expresadas por los personajes, “El hombre ese del poder, el que mandaba ¿Todavía está ahí mandando?” ([1967] 2019: 32); informaciones religiosas, “¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? ¿O por la historia del mundo, la Guerra del Mundo, por los dioses, por Dios?” ([1967] 2019: 43) e informaciones filosóficas, “Ya lo dije. Porque hay otra Ley, la

⁶² Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

Ley que está por encima de los hombres y de la niña que llora, como yo cuando lloré” ([1967] 2019: 51).

Otras funciones que están presentes en la obra son la *conativa*, que incita a los personajes a llevar adelante determinadas acciones, “Te llamo ahora por tu nombre enredadora, razonante Harpía. Vete, que en mí no puedes entrar” ([1967] 2019: 53), la *emotiva o expresiva* que genera emociones en el lector, “Empezó mi padre por no contar conmigo al condenarte, Antígona, y ni siquiera tú misma, cuando te decidiste a todo, y tampoco ahora. Sí, ya sé, que lloraste viniendo hacia aquí nuestras frustradas bodas (...) No sé si me maté o si es que no puedo seguir sin ti viviendo” ([1967] 2019: 64) y la *poética* que aparece en numerosos fragmentos del texto, por ejemplo, “La verdad es a la que nos arrojan los dioses cuando nos abandonan” ([1967] 2019: 60). La función *metalingüística* que hace referencia al propio texto no está presente en la obra y la función *fáctica* está dada por las interacciones de los diálogos de los personajes y los monólogos.

5.2.1 Entre tinieblas escuchando un ruido de poderes lejanos

“No podemos dejar de oírla,
porque la tumba de Antígona
es nuestra propia conciencia oscurecida.
Antígona está enterrada viva en nosotros,
en cada uno de nosotros”
(Zambrano, 2014: 295)

En cuanto al análisis de *La tumba de Antígona* de Zambrano, destacaremos algunos ejes principales. En primer lugar, la estructura del texto es impredecible y se aleja de los parámetros clásicos de escritura dramática. La voz de Antígona es la que atraviesa la totalidad de las escenas y no existe en el texto ninguna marca de la autora, expresada habitualmente en las didascalias. Las doce escenas que componen la pieza teatral construyen un monólogo introspectivo en el que Antígona está sola en la cueva-tumba en la que fue encerrada por Creón e interactúa con personajes-sombras que irrumpen en su oscuridad. Ella repasa el pasado y se encuentra con los fantasmas de su historia, esperando morir para volver a nacer en ese limbo en el que se encuentra atrapada:

“ANTÍGONA: sola, sí, sola en el silencio, en la tiniebla, herida y perseguida
aún por ese Sol de los vivos que todavía no me deja”
(Zambrano [1967] 2019: 27).

En segundo lugar, hay una decisión desde el punto de vista de la escritura de omitir la voz de las mujeres más relevantes de la vida de la heroína: su madre Yocasta y su hermana Ismene. Antígona interactúa con ellas en el plano de la reflexión y la ensoñación, a través de monólogos, como si el intercambio fuera vedado. Las sombras que aparecen y tienen voz son las de los hombres: Creón, Polinices, Etéocles, Hemón. Pero su madre y su hermana son testigos mudos en sus recuerdos, que irrumpen en su mente-cueva para satisfacer su necesidad de decirles aquello que no pudo ser dicho a tiempo. Por ejemplo, en el caso de Ismene, Antígona parte de la idea del secreto compartido entre ellas y de un juego interminable. A través de esta figura metafórica, logra poder enunciar el siguiente texto en el cual podemos ver como intenta resignificar la no acción de su hermana

“ANTÍGONA: Yo fui, tú no fuiste. Pero eso estaba en el juego, ¿te acuerdas?
En el juego yo era la que pisaba más veces la raya y siempre perdía, por eso,
por eso sólo”
([1967] 2019: 33).

A su vez, en la escena sexta llamada “La sombra de su madre”, en el texto de Antígona puede visualizarse el perdón por el accionar de su madre y el intento de construir una justificación posible⁶³. La hija no pudo despedirse de su madre y en el monólogo sus palabras construyen un final posible para un vínculo que había quedado truncado

“ANTÍGONA: ¿Y es que hay alguna Madre pura del todo, alguna mujer pura del todo que sea madre? Tú sabes que no (...) Si al saberlo todo tú nos hubieses llamado hijos, hijos míos, no se te habría enredado a tu cuello el cordón resbaladizo de la muerte. Porque no fuiste tú, tú no fuiste; fue ella, la serpiente la que se te enroscó”
([1967] 2019: 45-46).

En la obra hay un recurso a destacar que refiere a la única figura femenina que interactúa con Antígona: la Harpía. En el imaginario griego antiguo, la palabra harpía o arpía, Ἄρπυια o Hárpyia, significaba la que “vuela y saquea”. Eran representadas como mujeres aladas de una belleza significativa y una peligrosidad manifiesta que generaba terror en la comunidad. En la cosmovisión de la época, las harpías eran mujeres que debían obedecer las leyes de los hombres y ser controladas permanente por Zeus. Pero, cuando el dios supremo se olvidaba de supervisar de cerca su accionar, las harpías desobedecían y eran presas de un descontrol superlativo que incluía violencias y extrema crueldad. Desde un análisis que incluya perspectiva de género, esta construcción de la mujer como algo peligroso respondía a una estructura social machista y sexista, precisamente en ese contexto, “los mitos advierten a todos los hombres que deben controlar y someter a las mujeres para evitar el caos en la polis” (VV.AA., 2011: 201). El encuentro de Antígona con una Harpía en la obra de María Zambrano representa la unión de dos mujeres que se rebelan contra el poder de los hombres, que van más allá de lo permitido por la ley patriarcal. Ambas encarnan un cambio de paradigma, pero se diferencian en que, mientras el motor del accionar de la Harpía era la maldad, el de Antígona era el amor.

Otro rasgo para destacar de esta versión es que, a diferencia de la versión de Sófocles, Antígona no se suicida en su cueva. El silencio de esa tumba construida por su tío, en la versión de Zambrano, se llena de preguntas y de reflexiones profundas en torno a su existencia:

“ANTÍGONA: Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo ¿Qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya?”
([1967] 2019: 34).

El quinto elemento que consideramos mencionar en torno a la obra de Zambrano es el diálogo que establece la autora entre la historia de Antígona y la historia de España, ya que la guerra entre hermanos que lleva al fratricidio de Etéocles y Polinices funciona como referencia cercana a la Guerra Civil y a la dictadura franquista. Al final de la obra, los personajes desconocidos

⁶³ Recordamos que el personaje de Yocasta, madre y abuela de Antígona, al enterarse la verdad de su relación con Edipo, esposo, hijo y padre de sus hijos, se suicida en sus aposentos del palacio real.

acompañan a la heroína hacia el amor y hacia su tierra prometida. Antígona tiene como objetivo último el amor y la hermandad; y su sacrificio tiene como fin la transformación de la historia. Su acción de ser memoria consiste en habitar esa tumba que le permite reencontrarse con sus muertos. La obra de Zambrano reivindica la memoria como lugar de resistencia y de transformación de “la historia de esa Europa que ha impuesto una racionalidad única que justifica, en sí misma, todo medio utilizado para mantener su poder” (Santiago Bolaños, 2018: 3).

En la obra, Antígona alega no haber vivido, no haber tenido nupcias, hijos, no haber amado y estar sometida a la maldición de su padre Edipo⁶⁴. Como afirma Judith Butler en *El grito de Antígona* (2001) “su destino no es tener una vida para vivir, está condenada a morir antes de ninguna posibilidad de vida” (2001:41). Antígona no muere, pero tampoco ha vivido y su accionar representa en la obra ese intermedio que escapa a la lógica: la deformación del parentesco, la transgresión de la norma y el desplazamiento del sentido que cuestiona la representatividad simbólica estatuida.

Por último, cabe señalar que la figura de Antígona, para Zambrano, al igual que la versión de *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, no muere, sino que regresa incansablemente para volver a ocupar el lugar de enunciación necesario en contextos históricos que requieren su aparición porque su condena es que no morirá y seguirá así “ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte” (Zambrano [1967] 2019: 28). Como afirma la autora en el prólogo de la edición de su obra, hay una pervivencia de Antígona porque

“Su presencia se hace una, una presencia inviolable; una conciencia intangible, una voz que surge una y otra vez. Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia pide sacrificio, Antígona seguirá delirando. Mientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y su ley no se rindan, ellas, a la luz vivificante. Y no será extraño así que alguien escuche este delirio y lo transcriba” (Zambrano [1967] 2019: 26)

Tabla 16. Análisis de *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano.

	<i>La tumba de Antígona</i> de María Zambrano (España, 1967)
Estructura del relato	El relato está estructurado en 12 escenas.
Personajes	<i>Antígona</i> <i>Edipo</i> <i>Nodriza</i> <i>Harpía</i> <i>Etéocles</i> <i>Polinices</i> <i>Hemón</i> <i>Creón</i> <i>Desconocido primero</i> <i>Desconocido segundo</i>
Didascalias	Ausencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	Variedad de escenas donde los personajes interactúan
Monólogos	Utilización del recurso con efectos dramáticos

⁶⁴ Si bien, en la mitología existen diversas versiones vinculadas a la maldición que Edipo lanza sobre sus hijos, nos basamos en la información que está presente en la obra *Edipo Rey* (430 a. C.) de Sófocles. Cuando el Rey de Tebas descubre que asesinó a su padre Layo y se casó con su madre Yocasta, Edipo les dice a sus hijos Etéocles y Polinices que se dividirán el reinado de Tebas y se matarán entre ellos. Además, a sus hijas, les dice “¿Quién querrá casarse con vosotras? Nadie, no hay duda, hijas, y tendréis que consumiros en la esterilidad, solteras...” (Sófocles, 1969: 177).

Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícito
Punto de vista	Focalización externa

Fuente: elaboración propia.



Figura 10. La tumba de Antígona, de María Zambrano. Versión de Nieves Rodríguez Rodríguez y Cristina D. Silveira. Protagonizada por Ana García. Montaje presentado en el 68 Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. Teatro Romano de Mérida (2022).

5.3 ANTÍGONA DE JOSÉ WATANABE (PERÚ, 1999)

El contexto de producción de *Antígona* (1999) de José Watanabe, se enmarca en un período de la historia contemporánea de Perú, específicamente el comprendido entre los años 1980 y 2000, que fue una etapa de crisis a nivel político, económico e institucional. El enfrentamiento armado entre el *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* (MRTA), el *Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso* (PCP-SL) y los militares tuvo consecuencias impactantes en la sociedad civil, que habitó durante años un escenario marcado por la violencia, la incertidumbre y la vulnerabilidad de un pueblo que era testigo del horror. Los reiterados episodios de destrucción a cargo del Estado y de los movimientos subversivos convirtió a este momento histórico en “el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República”⁶⁵.



⁶⁵ Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Perú, Informe final VIII, p. 315.

El texto de Watanabe explicita una reflexión en torno a la violencia vivida en Perú durante esas dos décadas, presentando una mirada crítica en torno a los testigos y a la memoria de los sufrimientos de las violencias del pasado reciente. Poco tiempo después de su escritura, se crea la *Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (CVR) por el presidente del gobierno transicional Valentín Paniagua, un organismo cuya misión fue elaborar un detallado informe acerca del terrorismo en Perú entre los años 1980 y 2000. El foco de estudio se basó en analizar, principalmente, dos ejes: por un lado, las causas de la violencia de los grupos *Sendero Luminoso* y el *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru*; por otro, comprender la violenta represión militar que arrojó como resultado centenares de civiles asesinados durante los enfrentamientos. La CVR trabajó en la realización de diecisiete mil testimonios y la organización de veintiún audiencias en las que participaron víctimas de crímenes de lesa humanidad y violaciones sistemáticas a los derechos humanos en manos de las fuerzas de seguridad del Estado peruano y de organización subversivas⁶⁶. La importancia decisiva que tuvo este hecho queda manifiesta en las reflexiones de Hatun Willakuy cuando señala al comienzo de su trabajo *Versión abreviada del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2004) que

“la historia de Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica postración nacional. Pero, con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan rotundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor como el fragmento de historia que estamos obligados a contar en estas páginas. Las dos décadas finales del siglo XX son —es forzoso decirlo sin rodeos— una marca de horror y de deshonor para el Estado y la sociedad peruanos” (Willakuy, 2004: 7).

La versión del poeta peruano José Watanabe fue escrita por encargo del *Grupo Cultural Yuyachkani*, un colectivo teatral independiente fundado en 1971. La palabra *Yuyachkani*, en quechua, significa “estoy pensando, estoy recordando”, y esa concepción atraviesa la totalidad de la producción del grupo que fomenta la creación de un teatro inclusivo y reflexivo que tiene como misión

“contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana. En ese sentido los temas recurrentes giran en torno a la migración por razones económicas, desplazamientos forzados por el conflicto armado interno, la marginalidad, la violencia, la justicia, la corrupción, el autoritarismo, y otros males que atentan el desarrollo de una vida con derechos para todos”⁶⁷.

El grupo de artistas tiene una concepción del hacer escénico como un acto político que tenga por objetivo fortalecer los lazos de la comunidad y poner en valor la memoria social a través del teatro.

El proceso de creación de *Antígona* (1999) de José Watanabe, inicia con una serie de investigaciones que realizaron desde el *Grupo Cultural Yuyachkani*. Teresa Ralli, fundadora del grupo, llevó a cabo entrevistas personales con familiares de los desaparecidos y las víctimas de ese conflicto armado. Fue a partir de ese trabajo de recolección de testimonios y relatos de

⁶⁶ La *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR) fue creada en junio del 2001 para revisar los hechos de violencia que acontecieron en Perú entre 1980 y 2000. El informe se publicó finalmente el 28 de agosto de 2003. Hatun Willakuy en el libro *Versión abreviada del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2004) plantea los resultados de dicha investigación “con el propósito de restablecer una verdad largamente silenciada, verdad indispensable para que se haga justicia en el Perú” (2004: 3)

⁶⁷ Citado en la página web del Grupo Yuyachkani, www.yuyachkani.org

las mujeres que contaban sus historias, que el colectivo teatral convoca a José Watanabe para escribir el texto de una obra en la que se mixtura “la antigua tragedia sofoclea con la narración de las diferentes mujeres peruanas” (Alonso, 2011: 11).

José Watanabe ha sido uno de los poetas más destacados de Latinoamérica y su producción literaria se inscribe en la *Generación Poética del 70*, un movimiento artístico ligado al contexto político que se dio en Perú con el golpe de estado de 1968, que tuvo como bandera a la poesía como forma de resistencia y como herramienta de transformación. Entre sus poemarios se destacan *Álbum de Familia* (1971), *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999) y *Habitó entre nosotros* (2002). Su *Poesía completa* se publicó en 2008, con un prólogo de Darío Jaramillo Agudelo en Lima, Perú. Además, escribió cuentos para niños y guionó cuatro películas tituladas *Maruja en el infierno* (1983), *Ojos de perro* (1983), *La ciudad y los perros* (1985) y *Alias “La Gringa”* (1991).

La versión libre de José Watanabe de la tragedia homónima de Sófocles está estructurada por una sucesión de monólogos a cargo de los personajes Tiresias, Antígona, Creonte, Hemón, la Narradora y el Guardia. Los diálogos y las interacciones están omitidos en esta versión que posee una estructura de veintidós escenas fragmentarias escritas en versos libres. El texto posee una estructura unipersonal y la elección del procedimiento narrativo del monólogo posee implicancias y efectos en la historia que se narra. Por un lado, el formato unipersonal potencia la construcción del recuerdo plasmado en el relato desde la mirada de la sobreviviente: Ismene reconstruye sus dolorosos recuerdos y evidencia la dimensión destructiva de una memoria traumatizada por el horror de lo vivido. Su ejercicio imaginario resulta desgarrador porque la expone sistemáticamente a enfrentar su falta de acción que, a diferencia de sus hermanos, la mantuvo al margen del conflicto. A su vez, la decisión de que todos los personajes sean interpretados por una sola actriz, es un recurso que escenifica la multiplicidad mediante la unicidad, es decir, que los recuerdos toman posesión del cuerpo de la sobreviviente y se actualizan. En la dinámica de la obra, esa repetición potencia el drama de *Ismene* porque la irrupción de los diversos personajes ofrece una mirada que reafirma su necesidad de salvación y de perdón, materializando la propia memoria del trauma, a través de su cuerpo y su voz.

En cuanto a las principales líneas de análisis del texto dramático⁶⁸, destacamos que está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita. En el aspecto verbal, la función *referencial* expone reflexiones políticas, filosóficas y religiosas, por ejemplo, cuando Antígona reclama a la divinidad: “Oh dioses, pudiendo habernos hecho de cosa invisible o de piedra que no necesita sepultura ¿Por qué nos formaron de materia que se descompone, de carne que no resiste la invisible fuerza de la podredumbre?” (Watanabe, 2000: 28). La obra se caracteriza por la predominancia de la función conativa que le otorga a la palabra el estatuto de acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. A continuación, presentamos un ejemplo de las escenas de Tiresias, quien en dos oportunidades visita a Creonte para comunicarle sus vaticinios y la urgencia por revocar el edicto:

1º intervención de Tiresias: “Tú retaste a los dioses, pero todo Tebas paga tu insolencia. Me retiro pidiéndote que no punces más el cadáver. Entiérralo. Que se diga que fuiste valiente corrigiendo tu yerro y no valiente volviendo a matar al que está ya matado” (2000: 51)

⁶⁸ Al final de este apartado presentamos un cuadro sintético correspondiente al análisis de la obra. El estudio completo del texto dramático está en el Anexo e incluye un desglose de la estructura profunda, la estructura de superficie y el modelo actancial.

2º intervención de Tiresias: “Entierra al muerto y libera a su fiel hermana, y prontamente porque cada hora la sangre que viene hacia ti huele más próxima” (2000: 56)

La dramaturgia de Watanabe utiliza también la función expresiva para producir emociones en el lector y esto queda de manifiesto en su escritura poética, principalmente en algunos fragmentos del texto, por ejemplo: “Hemón levantó la espada y se la hundió a sí mismo en la mitad del pecho. Feroz signo de ira contra su propio padre. La vida sólo estuvo con él el tiempo que necesitó para girar, abrazar a Antígona y mojar las mejillas pálidas de su novia con la sangre que le subía a la boca” (2000: 62). Además, la totalidad del texto está revestido por intencionalidad estética y, por ello, consideramos que la función *poética* es primordial en esta versión: “Hoy es el primer día de la paz. Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles” (2000:15). En relación con la función *fáctica*, el dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de intervenciones de los personajes estrictamente dirigidas al lector. Como mencionamos anteriormente, la estructura de monólogos sucesivos evita la interacción dialógica directa entre los personajes. Por último, la función *metalingüística*, concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia al final del texto dramático, cuando se produce la *anagnórisis* que devela la identidad de la narradora y se expone el presente pleno de la acción y de la enunciación:

“ANTÍGONA: las muertes de esta historia vienen a mí no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia: yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo” (2000: 63).

El tiempo de la historia responde al orden lógico causal de los acontecimientos y el tiempo del relato se construye por las interrupciones en el nivel de la acción de la narradora que comenta los sucesos y repone información relevante. En este sentido, podríamos pensar que la funcionalidad de la narradora en el interior del relato posee las mismas características que el coro en la tragedia griega: comentar la acción y adicionar información de sucesos violentos que no se explicitan a nivel textual en la cronología de hechos, sino que suceden en otro tiempo y espacio. A continuación, analizaremos cada uno de los elementos temporales de la narración para explicar por qué consideramos que el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia. En cuanto al *orden*, el presente de la enunciación se expone al final del relato y toda la obra constituye una retrospectiva que reconstruye los acontecimientos. En relación con la *duración*, se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones de la narradora. Además, existen elipsis temporales que ponen de manifiesto la distancia existente entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Por último, la *frecuencia* evidencia que se trata de un relato *singulativo*, porque narra una vez lo que pasó una vez.

El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico-temporal implícita en el cual no hay enlaces de tipo causa-efecto sino que los hechos están atravesados por la sensibilidad de la enunciación de cada uno de los personajes. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los acontecimientos sino a intereses poéticos que pueblan al texto de imágenes y emotividad. Como ha sido mencionado anteriormente, la narradora es Ismena, sobreviviente de la tragedia por haber elegido la inacción y no la lucha. Su identidad no es develada hasta el último monólogo, en el cual, la *focalización interna* se pone de manifiesto y todos los elementos se resignifican en función de un único punto de vista que aglutina la multiplicidad de voces. Esta modificación en el punto de vista del relato coloca al personaje de Antígona en objeto del discurso y transforma a Ismene en sujeto de enunciación.

Una característica llamativa de esta versión es que el *Hablante Dramático Básico* no posee intervenciones a lo largo del relato, exceptuando sólo tres acotaciones que refieren a sugerencias de acción o al señalamiento del ingreso de un personaje. La ausencia de didascalias pondría de manifiesto un borramiento en relación con el trabajo de la dramaturgia en función de potenciar el relato de la memoria de Ismena y las otras voces que la atraviesan. Esta ausencia del *Hablante Dramático Básico* también podría atribuirse a que la obra surge como una propuesta de Teresa Ralli que fue trabajada en conjunto con el director Miguel Rubio, quienes llevaron a cabo un proceso creativo vinculado al cuerpo y al diseño escénico. Posteriormente le encargaron a Watanabe, amigo personal de ambos, que trabaje en la dramaturgia mientras ellos continuaban con la puesta en escena en paralelo. Es decir que, mientras el aspecto espectacular era construido por la actriz y el director del colectivo teatral *Yuyachkani*, el dramaturgo escribió el texto poniendo especial hincapié en el aspecto verbal sin hacer hincapié en el desarrollo de acotaciones escénicas.

5.3.1 Fino polvo sobre toda la piel

*Destino de los débiles
crear señores del poder
(Watanabe, 2000: 19)*

En *Los siete contra Tebas* (467 a. C.), Esquilo relataba que Etéocles y Polinices constantemente combatirían por el trono como indicaba la maldición que su padre había arrojado contra ellos. Supuestamente debían turnarse periódicamente para gobernar, pero Etéocles decidió perpetuarse en el poder después de cumplimentar su período. Este gesto desencadenó una guerra que finalizó con la muerte de los dos hermanos en batalla, como había sido profetizado,

“ay juego perverso:
los dos guerreros de largas lanzas que quedaron mirándose,
increpándose,
solitarios en sus armaduras fulgurantes, ay juego perverso,
eran nacidos de la misma madre y de igual padre.
El movimiento fue simultáneo: una lanza avanzó y la otra vino
y así la muerte se hizo dos, pero entera en cada hermano”
(Watanabe, 2000: 18).

La acción de la versión de Watanabe se sitúa inmediatamente después del enfrentamiento entre Polinices y Etéocles, mientras “las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles” (2000:15). Cuando el conflicto se desata, la Narradora expone una reflexión en torno al poder y, en ese momento, es interrumpida por el ingreso del rey, quien manifiesta su miedo por la inminente traición que vendrá. De este modo, la Narradora presenta a los personajes:

“Gente de Tebas,
ya Antígona y Creonte están en sus inevitables papeles.
Ella ocupa su asiento de reo
y él ahora no sólo es rey, sino la estentórea voz del destino
y su inclemencia” (2000: 35).

Al pensar la tensión existente entre los roles que cada uno ocupa en el entramado social, tomaremos algunas ideas de Michel Foucault para exponer como la *omnipresencia del poder* configura corporalidades específicas vinculadas a las relaciones de fuerza que se establecen entre los sujetos. En *Vigilar y Castigar* (2010), analiza el control individual que ejerce la sociedad para administrar la *docilidad de los cuerpos* que quedan atrapados en el interior de estrategias de coerción, siendo

“destino de los débiles crear señores del poder,
así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y sólo
el dormido
los ve, y se angustia”
(2000: 19).

Esta idea es complejizada en su trabajo *Las redes del poder* (2014), donde afirma que el poder es contradictorio, porque si bien tiene algo de permanente, repetitivo, inerte y autorreproductor, donde hay poder siempre hay resistencias e insurrección de los saberes sometidos frente a las teorías totalizantes.

El personaje de Tiresias encarna un *cuerpo periférico* y posee la sabiduría popular contrahegemónica: “el anciano de los ojos muertos, convierte todo su cuerpo en un enorme ojo, no para ver lo de hoy sino lo de mañana” (2000: 58). En una segunda visita, increpa al tirano y le pide que haga humilde silencio para escuchar lo que prefiere no oír. El adivino ciego será quien ponga en evidencia la terquedad de Creonte y lo lleve a revocar su decisión: “deja tu ceguera que es peor que la mía, porque no es de ojos de carne sino de soberbia” (2000: 55). Tiresias expresa que las Furias del Hades se acercan para una venganza contra él por creer que su “crecido poder alcanza para gobernar otros mundos” (2000: 55). Su reflexión denuncia los abusos y la *hybris* de Creonte, que se traducen en la trágica inversión de retener el cuerpo muerto de Polinices en el mundo de los vivos, sin dejar que habite la morada de Hades bajo tierra, y a su vez, condenar el cuerpo vivo de Antígona a desfallecer en una caverna, sin acceso a la luz, como los muertos. El cuerpo-ojo de Tiresias denuncia los excesos del tirano, revelando que “nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder” (2000: 22).

En *¿Por qué obedecemos?* (2016) Nancy señala que algunas disciplinas son sumamente fecundas y corresponden a una invención, donde mediante el acto de transgresión el sujeto iría en busca de un sentido perdido. A partir de este concepto, podría pensarse que las distintas representaciones de Antígona serían un emblema de rebeldía y de enfrentamiento al poder hegemónico, pero principalmente, una acción que transgrede un estado de cosas para ir más allá de lo permitido por un gobierno de facto, asumiendo el riesgo de lo prohibido en vistas a conquistar aquello que le ha sido arrebatado. En el texto de Watanabe, puede verse ese carácter gozoso de la transgresión en el momento en que la princesa tebana es capturada y condenada. Allí aparece la risa como un elemento desestabilizador cuando Creonte la mira desafiante y le dice: “Y sin embargo ríes” (2000:36). A diferencia del pueblo, Antígona no siente miedo y tiene la certeza de estar haciendo lo correcto, incluso sabe que muchos la acompañarían en su empresa y no teme en decírselo al rey frente a los ciudadanos:

“¿sabes que hay muchos tebanos que alzarían estas mismas
palabras,
que las dirían a voces por calles y plazas
si el miedo no les cerrara la boca?”
(2000: 38).

En la obra de Watanabe, el poeta anula la posibilidad de interacción entre los cuerpos, debido a su estructura unipersonal, narrando la historia a partir de un conjunto de monólogos. Si bien muchos de los textos están dirigidos a otros personajes, el lector no accede a diálogos entre ellos, sino a una serie de informaciones que le permiten reconstruir lo acontecido en el pasado a partir de las voces de la Narradora, Antígona, Creonte, el Guardia, Hemón y Tiresias. El espacio del otro permanece vacante en la imposibilidad de generar un intercambio y esa decisión estructural de esta versión, podría relacionarse con el poder tirano de Creonte que gobierna como si en su patria no hubiera otros. Así lo manifiesta Hemón cuando le pide a su padre que revoque el edicto para que Antígona pueda ver la luz:

“oye a los sencillos ciudadanos, padre.
Que no te sea humillante el aprender de ellos.
Que tus leyes no sean de tu solo arbitrio, porque no es patria
lo que es posesión de un solo hombre”
(2000: 46).

Jean-Luc Nancy (2012) plantea la relación entre el arte y su contexto de producción, señalando que el rol del poeta es central en “un mundo desunido, sin justo reparto de sombra y de luz” (2012: 13), en el que algunos explotan y someten a otros. El autor explica que ese mundo no posee valores *a priori*, sino que es definido por las valorizaciones específicas o puestas en valor. En esta versión teatral se potencia el choque de paradigmas vigentes que desatan un tipo de conflicto trágico que no se resuelve sin pérdida. El detonante es el cuerpo muerto que yace a la vista de los hombres, exponiéndose en toda su impudicia y obscenidad, “mostrando a los ojos de los vivos blanduras y viscosidades” (Watanabe, 2000: 28). Creonte condena a Antígona por enterrarlo y violar su ley, mientras ella desenmascara su soberbia, su intento desesperado por detentar el poder: “¿pretendes tú, mortal, prevalecer por encima de las leyes no escritas pero inquebrantables de los dioses? Sólo ellos tienen mandato sobre los cuerpos de los muertos. Recuérdalo: sólo ellos” (2000: 37). Ante un rey cegado, la princesa no puede más que insistir en defender su accionar y advertir a Creonte sobre su falta, al no querer escuchar la voluntad de los dioses: “mira la noche porque en el silencio estelar, ellos piden que no olvides ni pisotees sus derechos sobre los muertos” (2000: 46).

La autora Hannah Arendt ([1958] 2009) señala que la condición humana radica en que el hombre tenga la capacidad de acción, porque “significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable” ([1958] 2009: 236). La acción, es definida entonces, como la posibilidad del hombre de recrear su vida en la pluralidad del entramado social, insertándose a través de ella en la realidad y manifestando en presente su diferencia, no para repetir lo existente, sino para ser en su plena individualidad y darle un sentido al mundo. A su vez, Sartre ([1943] 1966) afirma que “la condición primera de la acción es la libertad” ([1943] 1966: 267), es decir, que cada uno es absolutamente responsable de sus actos y de las consecuencias que cada acción produce en él, en los otros y en el mundo. El autor sostiene que sus características estructurales son la libertad y la intencionalidad, señalando que “actuar es modificar la figura del mundo, disponer medios con vistas a un fin, producir un complejo instrumental y organizado tal que, por una serie de encadenamientos y conexiones, la modificación aportada en uno de los eslabones traiga aparejadas modificaciones en toda la serie” ([1943] 1966: 267). Antígona se asume como pura potencia de cambio y acciona con plena libertad en ese contexto de prohibición extrema. Su contracara es la figura de Ismene, que encarna un gesto abatido por callar y acallar las preguntas de su hermana, porque “quien quiere ver es visto” (Brecht [1948] 2006: 8). Antígona al poner en marcha su acción, revela la negativa

de quienes fueron dominados por el miedo y sienten la vergüenza de la traición a su patria. En el caso de Ismene la falta es doble, porque no es sólo a su país, sino también a su familia y la culpa será su castigo, como podemos leer en el siguiente fragmento dirigido a su hermana muerta:

“NARRADORA: En tu elevado reino
pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo
porque me acobardó el ceño del poder, y dile
que ya tengo castigo grande:
el recordar cada día tu gesto
que me tortura
y me avergüenza”
(Watanabe, 2000:65).

Los últimos días de Antígona fueron en la más absoluta oscuridad de una cueva en la que no entraba el sol y en la que ni siquiera su cuerpo le pertenecía: “soy solo cuando me palpo o toco la dura piedra de la caverna, cuando hablo no sé si hablo, acaso sólo sean palabras que circulan sin sonido dentro de mi cabeza” (2000: 41). Su corporalidad joven fue condenada a una destrucción lenta pero, como afirma Sartre ([1943] 1966), incluso en una situación límite el ser humano siempre tiene la posibilidad de elegir y Antígona eligió quitarse la vida para dejar de padecer ese suplicio perverso:

“ANTÍGONA: nada grande entra en la vida de los hombres
sin alguna maldición.
Si la paz es esa cosa grande, yo soy la maldición, la ola rara
que se estrella y muere en el interior de esta cueva”
(2000: 42).

Tabla 17. Análisis de *Antígona* (1999) de José Watanabe.

	<i>Antígona</i> (1999) de José Watanabe
Estructura del relato	22 escenas
Personajes	<i>Antígona</i> <i>Narradora (Ismene)</i> <i>Creonte</i> <i>Hemón</i> <i>Tiresias</i> <i>Guardia</i> <i>Mensajero</i>
Didascalias	Escasa presencia del Hablante Dramático Básico
Interacciones	No hay interacciones
Monólogos	La totalidad de la pieza está estructurada a partir de monólogos
Tiempo	Comienza <i>in medias res</i>
Causalidad	De orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico
Punto de vista	Doble focalización: interna y externa

Fuente: elaboración propia.



Figura 11. Antígona, de José Watanabe. Versión dirigida por Carlos Ianni y protagonizada por Ana Yovino. Estrenada en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, Argentina (2006).

5.4 TEATRO Y TESTIMONIO: DESESTABILIZAR EL OLVIDO

“Yo, en tu lugar,
buscaría en el pueblo la vieja sustancia de héroe.
Muchacho, el pueblo recoge
todas las botellas que se tiran al agua con mensajes de naufragio.
El pueblo es una gran memoria colectiva
que recuerda todo lo que parece muerto en el olvido.
Hay que buscar esas botellas y refrescar esa memoria”

(Marechal, 1970: 49)

A lo largo del capítulo quinto, analizamos tres obras teatrales: *Antígona Vélez* (Argentina, 1951) de Leopoldo Marechal, *La tumba de Antígona* (España, 1967) de María Zambrano y *Antígona* (Perú, 1999) de José Watanabe. Para ello, trabajamos en el estudio de cada texto vinculado a su contexto histórico y a las líneas estéticas propuestas en cada caso. A modo de cierre, proponemos una mirada en diálogo de las obras que analice de manera comparada el tema de la memoria. Al finalizar el capítulo, presentamos una estructura base a partir de la cual fue desarrollado el estudio conclusivo.

En primer lugar, el tema de la memoria en el teatro responde a un tipo de memoria específica asociada al concepto de *memoria colectiva* propuesto por Maurice Halbwachs ([1925] 2004). El autor plantea una clara diferenciación entre la memoria colectiva y la

memoria histórica. Ésta última, responde a la historia oficial, nacional, y no necesariamente representa a la memoria colectiva que se caracteriza por ser continua y por carecer de artificialidad, es decir, que el pasado está vivo en el grupo social y no existe más allá de esa comunidad. En cambio, la historia de una nación se construye más allá de los grupos y narra una sucesión de hechos fijos e inalterables en vistas a una esquematización que tiende a la simplificación. En la memoria colectiva los límites son difusos y no establece demarcaciones estrictas, sino dialécticas, en función de la dinámica de la comunidad, ya que “la memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta” (Halbwachs [1925] 2004: 215). El teatro, considerado un hecho vivo, comunitario y social, está más cercano al concepto de memoria colectiva porque expresa una mirada performática en torno a los hechos históricos que se resignifican en la obra.

En el caso de *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, la relocalización del argumento en un momento histórico argentino caracterizado por la violencia y la destrucción de los pueblos originarios deviene una crítica de ese pasado en vistas al fortalecimiento de la memoria colectiva. En el contexto de escritura de la pieza teatral, la sociedad también estaba dividida entre quienes apoyaban el gobierno del General Juan D. Perón y quienes tramaban el futuro golpe de estado antiperonista y la persecución de su militancia. La actualización de esos hechos históricos en la rescritura de *Antígona*, en la que también aparece la muerte entre hermanos y la guerra como tópico central, irrumpe en un contexto histórico en el que Marechal consideró que era relevante escenificar la violencia histórica en vistas a reflexionar en torno a ese presente en el cual la obra se estrena. La memoria aparecería como un reducto necesario cuya misión es “preservar el pasado sólo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento”⁶⁹.

En *La tumba de Antígona*, Zambrano construye un relato fragmentario en el que la protagonista está sola encerrada en su cueva cumpliendo la condena impuesta por su tío Creón. Podría pensarse toda la obra como una escenificación de la memoria de Antígona, que se refugia en sus recuerdos y en la visita de sus sombras del pasado para evadir ese presente o resignificarlo. En esos encuentros, ella dota de sentido sus vivencias y genera un relato a partir de la capacidad de recordar. La memoria entonces se convierte en su último acto de resistencia frente al poder que la encierra y será también su emblema de lucha por el compromiso de defender “una paz que será verdadera si el perdón requerido para ella no es olvido, sino justicia” (Santiago Bolaños, 2018: 1). El personaje de Antígona en la obra de Zambrano no olvida, pero tampoco será olvidada, porque en su sacrificio está su pervivencia más allá de la vida y la muerte, su resistencia sin tiempo, que posibilita sus reiteradas apariciones.

En la versión libre del dramaturgo peruano, Watanabe deconstruye la estructura original de la tragedia sofoclea, creando una sucesión de hechos narrados por diversos personajes en veintidós monólogos. El cambio paradigmático en la totalidad de la pieza se produce al final cuando se revela que la narradora principal era Ismene, generando un corrimiento que incomoda al espectador porque lo enfrenta con la contracara de la culpa, que detrás del rostro heroico de su hermana, lloraba la vergüenza de no haber accionado a tiempo. A su vez, ella era la testigo, “un ser político, porque le da a la palabra dicha una dimensión histórica. Ella es la encargada de que la proeza de su hermana adquiera un sentido más allá de la muerte” (Varela, 2015). Watanabe expone la responsabilidad ética y política de los sobrevivientes de un conflicto armado y la tensión permanente entre la memoria y el olvido de la violencia de los hechos pasados. Por un lado, la Narradora afirma: “y empecemos a olvidar” (2000: 16), resumiendo la

⁶⁹ Jacques Le Goff, citado por Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* (2000), Barcelona: Paidós.

expresión de una necesidad insoportable de un bálsamo para el dolor. Por otro, la puesta en escena de este drama vivido por la sociedad peruana, evidencia que el teatro, una vez más, propone reflexionar sobre ciertas aristas que tuvo ese enfrentamiento que no se manifestó en diversos estratos sociales, sino que afectó a las víctimas concentradas en los márgenes, en la periferia social: la violencia fue dirigida a la población excluida.

En segundo lugar, en las versiones analizadas se pone de manifiesto la lucha de la rebeldía femenina frente a los abusos del poder patriarcal. En el caso de la obra de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez* enfrenta a la *ley de la llanura* hecha por los hombres, en una tierra donde las mujeres lloran y ellos escriben la historia con sangre (Marechal [1965] 2011: 26). La heroína defiende una ley no escrita, pretérita, que existe antes de la voluntad de Don Facundo. Ella defiende la justicia y el derecho que antecede al sistema que quiere someterla y doblegarla. La ley pampeana es defendida por un hombre que no puede mostrarse débil frente a sus conciudadanos porque ello implicaría poner en riesgo su mandato y haría peligrar su hambre de conquista de los territorios. La sociedad de Don Facundo es un universo misógino porque “representa un contravalor a los valores de igualdad y reconocimiento” (Miyares, 2021: 44). El odio a las mujeres y el desprecio por su sexo, que caracteriza la misoginia, como señala Alicia Miyares, suele transformarse en misantropía y ser extendido a un sentimiento generalizado de aversión y humillación hacia el género humano en su conjunto. Esta característica puede verse en el personaje de Don Facundo, que arrasa con tierras y vidas de los pueblos originarios sin miramientos, invalidando la igualdad y el reconocimiento, en pos de un sistema político basado en el cinismo donde “mandan los que tienen que mandar” (2021: 45).

La obra de Zambrano también contiene implícito un discurso feminista que elabora una crítica a la política machista y patriarcal. Anteriormente, puntualizamos en la importancia del personaje de la Harpía que funciona como un espejo de la rebeldía de Antígona e irrumpe en su cueva para provocarla. La Harpía posee detrás de su extrema belleza una crueldad peligrosa y, como ha sido mencionado, debía estar dominada por hombres para que sea obediente y no irrumpa en el mundo su maldad descontrolada. Antígona también se rebela y transgrede un orden de cosas regido por hombres, pero su motivación es el amor y, lejos de perseguir la destrucción, quiere obtener la igualdad. En el comienzo del diálogo entre ellas, la figura mitológica afirma que “Los hombres son hombres siempre” (2019: 50) y Antígona comienza a reflexionar en torno a su situación en relación con el poder de Creón. Ella visibiliza y defiende otra ley que está por encima de los hombres que matan porque creen que *no son hombres si no lo hacen*. Ella asume el lugar de enunciación para habilitar la voz de los callados por el poder y su discurso es su forma de hacer frente a la autoridad. Antígona es la víctima sacrificial que es portavoz de los olvidados que existen por debajo del sistema que los oprime, en un mundo de hombres en el que

“ANTÍGONA: Siempre hay enemigos, patrias, pretextos (...)
 Hay que matarse por el poder, por el amor.
 Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo.
 Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro.
 Suicidarse en otro y en sí con la esperanza de ser perdonado por tanto crimen,
 por tanta muerte expandida”
 (2019: 55)

Ante tanta muerte, Antígona lucha por el principio de igualdad y por la inclusión de las voces marginadas de su historia como metáfora de los discursos silenciados de la historia española. La hermandad como principio fundante de su accionar, el amor como motor integrador de la humanidad, son los pilares de una heroína que interioriza el discurso feminista y hace carne la

idea de que “el amor se le ha asignado a la mujer como vocación suprema” (Beauvoir [1949] 2019: 767).

En el caso de la obra de Watanabe, el poeta construye un discurso plural para denunciar las injusticias pasadas y exponer los hechos de violencia silenciados, con sus implicancias morales y políticas. En el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, Willakuy resaltaba la importancia de combatir el olvido como una forma valiente de hacer justicia:

“Estamos convencidos de que el rescate de la verdad sobre el pasado -incluso de una verdad tan dura, tan difícil de sobrellevar como la que nos fue encomendado buscar- es una forma de acercarnos más a ese ideal de democracia que los peruanos proclamamos con tanta vehemencia y practicamos con tanta inconstancia”

(Willakuy, 2004: 7)

José Watanabe escribe una versión para el grupo independiente Yuyachkani y comparte desde el texto el objetivo de las producciones del colectivo teatral que consiste en la creación de obras inclusivas y reflexivas que fortalezcan la memoria de la comunidad. En su relato fragmentado, como la memoria, fue Ismene el cuerpo-testimonio de los cuerpos que ya no están. Ella fue “la hermana que fue maniatada por el miedo” (Watanabe, 2000: 63), mientras que Antígona eligió ser “la hermana que no le faltó al hermano” (2000: 34). Es decir que, a diferencia de la *Antígona* de Sófocles, el eje dramático no está puesto en el enfrentamiento entre el tirano y la rebelde, entre la ley del Estado que intenta imponerse de forma violenta y la resistencia de la ley divina, sino en el relato indecible de una mujer sobreviviente que durante el conflicto asumió un rol pasivo. El foco pone de manifiesto la culpa que acarrea Ismene no sólo por no interceder en el acto de subversión de Antígona, sino por haberle fallado a su hermano fratricida vencido en el ataque a la ciudad de Tebas, y con ello, deshonorar a todo su linaje por no cumplir sus deberes de sangre. En el final de la obra, Ismene comienza a hacer las tres libaciones sobre la máscara mortuoria de Polinices, que capturó su rostro antes de ser despedazado por los perros y las aves de rapiña. Esta acción rebela no sólo la expiación de su culpa sino también su estatus de transgresora, ya que esa máscara fue robada por ella a Creonte en un acto de rebeldía. Al actualizar los ritos fúnebres, se esgrime una revelación que manifiesta que la tragedia de Antígona era también la suya, como lo expresan sus últimas palabras:

“NARRADORA: las muertes de esta historia vienen a mí
no para que haga oficio de contar desgracias ajenas.
Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia”
(2000: 63).

Por último, retomaremos el capítulo “La memoria amenazada” de Tzvetan Todorov, en el que el autor afirmaba que “los regímenes totalitarios del siglo xx han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (Todorov [1995] 2000: 11). Ante la censura, la persecución y las violencias que impactaron en la ciudadanía, en este caso de Argentina, Perú y España, la respuesta del arte teatral fue rescatar la importancia de la memoria colectiva frente a los abusos de poder y al intento del relato hegemónico de suprimir algunos hechos que ponían en peligro su continuidad. Por su parte, Philippe Joutard en *Esas voces que nos llegan del pasado* (1986), plantea una mirada crítica respecto al “monopolio pasado de lo escrito” (1986: 297) en vistas a la reivindicación de las voces que no fueron escuchadas por la historia oficial. En este sentido, las voces de los autores enunciaron en tiempos de censura una

mirada disidente respecto de esa memoria histórica que el poder quería erigir como única y verdadera. El teatro apareció entonces como un espacio de resistencia y las reescrituras de *Antígona* de Leopoldo Marechal, María Zambrano y José Watanabe reivindicaron la importancia de la memoria con un espíritu crítico que visibilizó una realidad silenciada que denunciaba los abusos de poder y la importancia de la memoria colectiva.

Tabla 18. Cuadro comparativo de las obras *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano y *Antígona* (1999) de José Watanabe.

	<i>Antígona Vélez</i> de Leopoldo Marechal (Argentina, 1951)	<i>La tumba de Antígona</i> de María Zambrano (España, 1967)	<i>Antígona</i> de José Watanabe (Perú, 1999)
La memoria	-Resistencia -“Conquista del desierto”: usurpación tierras indígenas -Acción heroica -Memoria futura -Patria construida con sangre	-Estructura fragmentaria -Espacio del recuerdo -Reflexión existencial -Encuentros con sus sombras	-Acción transgresora -Memoria - Recuerdo -Sobrevivientes - los que no accionaron -Culpa

Fuente: elaboración propia.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El presente estudio surgió a partir de una serie de preguntas vinculadas a la persistencia de la figura de Antígona en el territorio latinoamericano y español; principalmente, ligadas a la posibilidad de considerar al teatro como una práctica cultural asociada a la conservación de la memoria. A lo largo del análisis del corpus de obras seleccionadas, planteamos otros interrogantes asociados a la cualidad que tiene el teatro de ser un espacio político privilegiado y una herramienta de denuncia social en su contexto histórico, con el objetivo de comprender el modo en el que el arte teatral, en tanto práctica cultural, responde ante una violencia sistémica de origen político pudiendo servir como plataforma para la crítica y la resistencia.

En el capítulo primero, parafraseando a Aristóteles, mencionábamos a modo de pregunta, si el teatro podría ser más filosófico que la historia, y definitivamente consideramos que toda creación dramática genera un tipo de conocimiento específico que posee valor documental porque testimonia un momento histórico con una determinada interpretación de la realidad mediante la representación verbal, pero además, posee un plus de significación ya que también expresa una pulsión ininteligible, más cercana al *pathos* que al *logos*, que apela en forma conjunta a lo emocional y al pensamiento crítico, revelando que “detrás de los sucesos hay otro suceso y el suceso representado no contiene la clave en sí mismo” (Brecht, 2004: 39).

El análisis realizado en función de la hipótesis evidenció que, en cada una de las obras que integraron el corpus, la actualización del mito funcionó como una poderosa e inquietante metáfora de la realidad histórica de cada país. Para demostrar dicha afirmación, estudiamos la figura de Antígona como mito matriz en la obra de Sófocles y la versión de Bertolt Brecht como texto paradigmático por configurar una poética revolucionaria que proclamaba la emancipación espectacular. Posteriormente, trabajamos las nociones de mito, teatralidad e historia en cada una de las versiones, analizamos el contexto histórico de producción, llevamos a cabo un estudio comparativo de cada una de las obras y observamos el modo en que se articula la triada temática poder-resistencia-memoria.

En el primer núcleo temático que relaciona las obras con el concepto del poder destacamos que los tres textos construyen una crítica a los sistemas totalitarios desde diversas concepciones. En el caso de *La pasión según Antígona Pérez* (Puerto Rico, 1960), Sánchez expone la lucha ideológica por la interpretación que se debate entre Creón Molina y Antígona. Mientras el dictador utiliza a la prensa como un aparato propagandístico para trivializar y desacreditar los acontecimientos que desestabilicen su régimen, Antígona logra generar una crisis de sentido que expone los límites materiales e ideológicos de su gobierno.

Por su parte, las versiones gallegas de Xosé Manuel Rodríguez Pampín y Manuel Lourenzo fueron escritas en una corriente de renovación literaria bajo los postulados de un teatro crítico y contestatario. Las dramaturgias de ambos situaron en la escena nuevos conceptos de lo heroico que cuestionaron el lugar del poder y de las formas de autoritarismo que había impuesto el franquismo. Mientras en *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* de Manuel Lourenzo (1981) la rebelión es caricaturizada y satirizada, en *Creón, Creón...* de Xosé Manuel

Rodríguez Pampín (1975) no hay lugar para lo heroico, no hay transgresión y las acciones revolucionarias ya no son posibles.

Como ha sido mencionado en el capítulo tercero, el cuestionamiento al poder, desde una mirada de los estudios de género, ha puesto de relieve una denuncia del lugar de la mujer en el contexto de la sociedad patriarcal durante regímenes dictatoriales que afectaron la heteronormativa elevando el género a un tema político de primer orden que discriminaba a la mujer y a lo femenino afectando la desigualdad social. En las tres versiones, no existe un espacio para el accionar de Antígona y su legalidad es cuestionada, e incluso, suprimida. Ya no hay siquiera una posibilidad de que su resistencia subvierta el orden patriarcal y la ley de los hombres, no solo por su posición de antagonista en la estructura del relato, sino por ser mujer y, por lo tanto, desde el punto de vista masculino, un sujeto no habilitado para la acción transformadora.

En el segundo eje de análisis, expuesto en el capítulo cuarto, se propuso estudiar las representaciones de la resistencia en las obras de María José Pemán, Griselda Gambaro y María Xosé Queizán. Esa tríada de textos teatrales puede organizarse en dos grupos que responden al modo en el que es presentado el personaje de Antígona como figura de la resistencia. El primero simboliza la supresión de la resistencia como tal y se manifiesta en la versión de José María Pemán (España, 1945). El autor escribe la obra como un gesto de exaltación reivindicación del régimen franquista y, por lo tanto, ninguna acción revolucionaria era posible en ese marco ideológico, sino que, por el contrario, su versión de la tragedia no tuvo como protagonista a Antígona sino al dictador Creonte.

Mientras en la versión de Pemán las mujeres no tienen lugar en el escenario político, en las obras de Griselda Gambaro y de María Xosé Queizán se reivindica el lugar de la acción femenina y se exalta el rol de la resistencia. Las visiones de ambas escritoras configuran un espacio de enunciación atravesado por la fuerte convicción de entender el teatro como una herramienta de transformación social a partir del pensamiento feminista que pone en jaque el sistema de creencias de la sociedad patriarcal.

En *Antígona Furiosa* (Argentina, 1986), la autora revisiona el discurso del poder ilimitado y escenifica las estrategias de sometimiento en el vínculo victimario-víctima. El símbolo de la prisión como un sistema configurado para reprimir a quienes intentan desarticular las fuerzas del estado opresor denuncia y expone que la sociedad latinoamericana tuvo que aprender por la fuerza el lenguaje de la obediencia y del miedo. En esa crónica del horror, solo los silencios pueden expresar lo indecible de un relato que escenifica la narrativa como negación, la puesta en abismo de una historia que la resistencia no pudo contar y que representa las formas de violencia articuladas por el poder sobre los cuerpos de los desaparecidos y detenidos en centros clandestinos.

La obra de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989) se enmarca en un contexto de producción que reivindicó la lucha por la visibilización de las producciones gallegas silenciadas por una tradición literaria que sistemáticamente excluía a las disidencias. Su versión feminista de Antígona empoderó la figura de la resistencia en un universo sesgado por el poder masculino con el objetivo último de instaurar un nuevo orden que abogue en pos de la igualdad y la justicia.

Durante el análisis desarrollado en el capítulo quinto abordamos el último eje vinculado al tema de la memoria en las obras *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (Argentina, 1951), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (España, 1967) y *Antígona* de José Watanabe (Perú, 1999). Las versiones latinoamericanas ponen de relieve la importancia de la memoria colectiva en la reconstrucción del entramado social después de los acontecimientos trágicos. Mientras que la versión de Marechal (1951) retoma un hecho histórico aberrante como fue la violencia ejercida sobre los pueblos originarios, la obra de Watanabe (1999) acentúa la figura del

sobreviviente y subraya la necesidad de dar sentido al acontecimiento trágico. En ambas obras, el tema de la memoria denuncia la necesidad de asumir la responsabilidad frente a los hechos pasados en función de la reconstrucción de la democracia presente a fines de superar esa identidad autoflagelada por haber permanecido al margen del conflicto e instaurar en el imaginario colectivo nuevas vías de humanidad y solidaridad con los otros. En la versión de Zambrano (1967) observamos la fragmentación y la yuxtaposición como elementos compositivos de la narración que construyen un diálogo metafórico con la memoria y con la necesidad de recordar que tiene la protagonista. En este caso, la capacidad de construir un relato a partir de los recuerdos se transforma en una acción de resistencia en contra de un poder que promueve una política de olvido.

Retomando lo expuesto anteriormente, defendemos que el teatro podría pensarse como un documento o un archivo fragmentario del horror, dado que escenifica el imaginario social que revela el modo en que una determinada colectividad interpretó su historia y asumió una posición frente a ella. En cada una de las obras analizadas, existe la intención de representar, o al menos, aludir a esa historia aberrante y dolorosa, estimulando lecturas posibles que esgrimen un espacio de resistencia para que las injusticias del pasado no sean invisibilizadas, silenciadas y para que los crímenes no permanezcan impunes. En este sentido, las versiones de Antígona representan algo más que una adaptación de la obra de Sófocles porque simbolizan una profanación en el sentido más provocativo del término. Aquello que creíamos haber enterrado sale a la luz y esa luminosidad expone nuestra ceguera. El teatro se transforma entonces en un instrumento de memoria que lucha contra la amnesia colectiva y la indiferencia, enfrentando a la sociedad con sus heridas abiertas, y lejos de suturarlas, invita a los espectadores a interpretar y a dotar de sentido esas experiencias dolorosas, asumiendo lo negado y su responsabilidad en el curso de los acontecimientos. El teatro no solo se presenta en estos casos como un espacio de conocimiento ligado a la conservación de la memoria histórica de una comunidad, sino que también reafirma su aspecto catárquico, ya que posibilita reconstruir los lazos sociales destruidos y restaurar la dignidad arrebatada a los sobrevivientes y a las víctimas que fueron vulneradas.

La historia de Latinoamérica y España está marcada por gobiernos dictatoriales, violencias y exilios de quienes huyeron del horror dejando atrás su patria y sus afectos. Esos contextos de excepción provocaron la existencia de una vigorosa tradición de dramaturgos, colectivos teatrales y directores con una fuerte identidad política. Las versiones de Antígona latinoamericanas y españolas ya no viven en Tebas y su acción suele situarse en coordenadas espaciotemporales específicas. Esa recontextualización resignifica el relato y lo transforma en una mordaz denuncia de la realidad política de cada país. La práctica teatral iberoamericana ha reelaborado el mito de manera prolífica, no sólo por su impronta filosófica y existencial, sino fundamentalmente, por su acción política. El teatro se situó frente al horror en el marco de las prácticas simbólicas que resistieron las nefastas consecuencias de esas experiencias históricas. Las condiciones ideológicas de enunciación respondían a la violencia de aquellos años de muerte y destrucción, a la necesidad de crear un espacio para dar sentido a una memoria colectiva traumática que cargaba con el peso de los cuerpos que ya no están y los crímenes que todavía la justicia no ha esclarecido y permanecen impunes.

Históricamente el sentido común ha arrojado una luz cegadora sobre Antígona, que ha invisibilizado sus sombras y oscuridades, estableciendo una lectura maniquea y reduccionista. Esa mirada habitual y acostumbrada sugiere que, en la tragedia clásica, se plantea la tensión entre dos modelos políticos: el naturalista (basado en la ley natural) y el humanista (basado en la ley del Estado). Pero este choque entre dos lógicas contrapuestas esconde otros posibles significados, por ejemplo, que el Estado no es una extensión del modo natural de ser, sino una

torsión que implica coerción. Es decir, que el hombre tuerce su naturaleza, su libertad y la entrega a otro: al Estado, que rige mediante leyes que son construidas y, por ende, artificiales. Antígona pone en evidencia esa problemática a partir de la puesta en escena de dos lógicas irreconciliables que constituyen la condición *sine qua non* que posibilita la existencia del conflicto trágico: *¿Cómo la artificialidad, entendida en tanto artefacto (construcción del hombre), ejerce un poder tangible sobre los cuerpos?* El destino, la memoria, el olvido, los que se fueron y no regresarán, la muerte en manos de un anónimo que lucha por un ideal de patriotismo, el suicidio, la locura, son algunos de los temas que atraviesan la peripecia de Antígona, una trama que en las distintas versiones se sostiene desde el punto de vista estructural del relato. Las obras teatrales analizadas podrían pensarse cercanas al modo en que Sarlo (1987) se refirió a la literatura argentina durante la última dictadura cívico militar, dado que proponen “su contenido de verdad bajo la forma de la figuración, (...) siendo constelaciones de sentido que plantean lecturas diferentes y alternativas de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento” (1987: 46).

Sin duda, el tema de Antígona ha sido uno de los más investigados en la historia del teatro universal. Sin embargo, a partir de nuestro acercamiento sostenemos que aún queda mucho por trabajar desde una mirada alternativa al discurso hegemónico eurocentrista, que explore las teatralidades desde los márgenes en sus contextos de resistencia. Consideramos que existe un extenso campo de posibles reflexiones que se despliegan a partir de esta investigación. Algunas líneas de análisis a futuro podrían ser las relaciones que se establecen entre el teatro y el concepto de identidad, la concepción del teatro como un instrumento de denuncia y resistencia, la acción artística y política, la espectacularización como mecanismo de denuncia del poder, la teatralización del poder, la representación de la ausencia, la escenificación de la violencia, entre otros. La cantidad de versiones que existen en todo el mundo posibilitaría también el trazado de diversos ejes temáticos que pongan en diálogo las obras y permitan un estudio comparado que arroje informaciones pertinentes vinculadas a los contextos históricos en los cuales fueron escritas. Las temáticas propuestas pueden profundizarse con investigaciones académicas futuras o con producciones teatrales que pongan en evidencia que el teatro es, por definición, un espacio en el que es lícito imaginar lo imposible.

Jean-Luc Nancy (2007) problematiza exhaustivamente la idea de la representación y sostiene que debería evitarse su tergiversación, para pensarla específicamente desde el sentido que le es propio. La cultura occidental carga con la herencia de la filosofía platónica y desconfía ininterrumpidamente de la representación pensada en tanto copia, artificio, simulación, falsedad o ausencia del original. Etimológicamente, su sentido no nos remite a falsear y menos aún justificar o simplificar, sino a considerar que toda representación es la presentificación de una ausencia, pero no es un simulacro, es decir, el reemplazo del original por otra cosa. Como afirma Nancy, “el “re” del término representación no es repetitivo, sino intensivo (...) La representación es una presentación recalcada” (2007: 36). En este sentido, cuando el teatro toma temas vinculados a extrema violencia e inhumanidad radical, como en el caso de las versiones de Antígona, podría también pensarse a partir de su (ir)representabilidad, porque como afirma el filósofo, solo un arte que plantee una resistencia a representar puede dejar abierta la verdad sin caer en la tentación de suturarla.

Desde sus orígenes, el teatro fue un espacio político por excelencia para que la sociedad enfrente sus propios fantasmas, sus heridas abiertas, y para que ponga en jaque sus certezas, sus valores, y, en definitiva, su sentido común. La figura de Antígona irrumpió en diversos contextos históricos en que la violencia se filtraba por los intersticios de lo real tornándose cotidiana, e incluso, se transformaba en una práctica estructural y sistemática por parte de un estado dictatorial y represivo o por parte de organizaciones armadas. El teatro adquirió

dimensiones combativas y políticas en esos contextos específicos en los que los derechos humanos eran violados y los crímenes de lesa humanidad olvidados y perpetrados con absoluta e indigna impunidad.

En este tipo de obras de teatro en las que se escenifican el poder, la resistencia y la memoria, es posible pensar la práctica teatral como una herramienta asociada a la conservación de la memoria y a combatir los proyectos de olvido. La figura de Antígona no ha cesado de irrumpir como un testigo histórico que regresa para ser la voz de los silenciados y ser el cuerpo presente de las ausencias. Ella, hija-hermana de Edipo, decidió dar sepultura a su hermano Polinices enfrentando el edicto del Rey de la ciudad de Tebas. La prohibición posibilitó la existencia de la acción transgresora de la heroína que se atrevió a mirar cara a cara al rostro oscuro del poder, sin doblegarse, resistiendo desde los intersticios y agudizando su creatividad para desarticularlo. En la linealidad histórica de los vencedores, Antígona representa una disrupción inesperada que, en cada nuevo contexto, reconstruye la pesadilla para evidenciar que las dictaduras a lo largo de la historia invariablemente han delineado de forma programática intervenciones nefastas y directas sobre los cuerpos, como el secuestro, la tortura y la desaparición de personas. Los gobiernos dictatoriales operaban directamente sobre la pulsión de rebelarse contra ese orden impuesto y para perpetuarse en el poder tuvieron que crear nuevas formas de controlar las inéditas variables de transgresión que iban apareciendo. Del otro lado de esta maquinaria perversa, se encontraba una resistencia que debía ser aún más creativa, para captar en ese instante de peligro la imperfección del monstruo, y Antígona sabía muy bien que los monstruos perfectos no existen, porque eso ya lo había demostrado su padre Edipo cuando derrotó a la esfinge.

El regreso incesante de Antígona reclama comprender el uso arbitrario de la violencia y la supresión de los derechos fundamentales para evitar su repetición, ya que “comprender el mal no significa justificarlo, sino, más bien, crear los medios para impedir su retorno” (Todorov, 2002:151). Las diversas versiones utilizan el mito matriz griego y lo integran a su realidad histórica a partir del uso de distintos intertextos, con el objetivo de cuestionar la vigencia de mecanismos opresores, reconociendo la persistencia de ciertas injusticias y desigualdades, para que los errores cometidos no se repitan, afirmando plenamente el carácter revolucionario del arte, cuya misión es “nombrar lo innombrable, enfrentar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida” (Marcuse, 1972:46).

Anteriormente mencionamos que desde sus orígenes el teatro fue un espacio político y, a modo de cierre, cabe destacar que en sus inicios también estuvo ligado a la idea del delirio que propiciaban las celebraciones dionisiacas y que llevaban a sus celebrantes al éxtasis, cuya etimología proviene del griego *ἐκ στασις* *ek stasis*, y significa "estar fuera de uno mismo". El teatro nos invita a transportarnos a un espacio extracotidiano en el cual se manifiestan fenómenos vinculados al descubrimiento de aquello que siempre estuvo ahí, pero que vemos por primera vez con una fuerza impetuosa. Cada una de las versiones de Antígona analizadas dialoga con la dolorosa historia reciente de Latinoamérica y España, revelando las consecuencias aún vigentes de sus atroces regímenes totalitarios y, por lo tanto, se inscriben en una tradición teatral contestataria que reutiliza el mito de Antígona para construir una denuncia política y una lucha por la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Brecht, B. ([1948] 2006). *Antígona*, Buenos Aires: Cátedra.
- Gambaro, G. (2001) *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Buenos Aires: De la Flor.
- Lourenzo, M. (1981) *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca. Todos os fillos de Galaad*, Coruña: O Castro.
- Marechal, L. ([1965] 2011). *Antígona Vélez*, Buenos Aires: Colihue.
- Pemán, J.M. (1946). *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid: Aguirre.
- Queizán, M. J. ([1989] 2008). *Antígona, A cartuxeira, Neuras*, Madrid: Editorial Galaxia.
- Rodríguez Pampín, X. M. (1975). *Creón, Creón...* en *Grial: revista galega de cultura*, N° 50, pp. 475-492.
- Sánchez, L. R. (1968). *La pasión de Antígona Pérez*, San Juan: Cultura.
- Sófocles ([1889] 1969). *Ajax, Antígona, Edipo Rey*, Navarra: Salvat.
- Watanabe, J. (2000). *Antígona*, Lima: Yuyachkani.
- Zambrano, M. ([1967] 2019). *La tumba de Antígona*, Madrid: Alianza Editorial.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abellán, M. L. (1984) “Literatura, censura y moral en el primer franquismo” en *Papers: revista de sociología*, N° 21, pp. 153-172.
- Adorno, T. W. ([1970] 2006). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Aime Touchard, P. (1954). *El teatro y el espectador*. Buenos Aires: Troquel.
- Alsina, J. (1971). *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona: Labor.
- Alonso, L. (2011). “La narración como situación enunciativa y el predominio del êthos en Antígona de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani” en *Revista Latin American Theatre Review*, Vol. 44, N° 2, 2011, pp. 55-68.
- Amell, S. y García Castañeda, S. (1988). *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid: Playor.

- Amorós, C. ([1985] 1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona: Anthropos.
- Aragay Tusell, N. (1993). *Origen y decadencia del logos. Giorgio Colli y la afirmación del pensamiento trágico*, Barcelona: Anthropos.
- Arendt, H. ([1958] 2009). *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós.
- Aristóteles ([335 a. C] 2004). *Poética*, Buenos Aires: Andrómeda.
- Azcue, V. (2009). “Antígona en el teatro español contemporáneo” en *Acotaciones*, N°23, pp.33-46.
- Aznar Soler, M. (1966). “Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)” en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona: Cop d'idees-ciTEC, pp. 9-16.
- Bajtín, M. ([1963] 1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura. _____ ([1975] 1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus. _____ ([1987] 2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza.
- Banchofen, J. J. ([1861] 2019). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Buenos Aires: Akal.
- Barradas, E. (1979). “La pasión según Antígona Pérez: mito latinoamericano y realidad” en *Sin Nombre*, Vol. 5, N°1.
- Barthes, R. ([1957] 2016). *Mitologías*, México: Siglo Veintiuno. _____ ([1964] 2003). *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta/Seix Barral.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y Visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires: Biblos. _____ (1998). *El mito del héroe*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beneyto, A. (1975). *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona: Euros.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus. _____ ([1972] 1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus. _____ (1991). *Historia y relatos*, Barcelona: Península. _____ ([1942] 2011). *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires: Agebe.
- Bentley, E. (1964). *La vida del drama*, Buenos Aires: Paidós.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bettaglio, M. (2012). “Surveiller, faire croire et punir: The Body in Evidence in Luis Rafael Sánchez’s La pasión según Antígona Pérez” en *Latin American Theatre Review*, Vol. 45, N° 2, pp. 45-55.
- Bidaseca, K. (2011). “Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial” en *Andamios*, Vol. 8, N° 17, septiembre-diciembre, pp. 61-89.

- Blin, F. (2016). “Desmitificaciones de lo trágico en las Antígonas de la Transición” en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 13, junio de 2016, pp. 32-54.
- Bloom, H. ([1998] 2019). *Shakespeare: La invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. ([1974] 2009). *Obras completas: 1952-1972*, Buenos Aires: Emecé.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bosch-Gimpera, P. (1976). *La España de todos*, Madrid: Seminarios y Ediciones.
- Bradley, A.C. (1950). *Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética teatral*, Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- ____ ([1991] 2004). *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba.
- ____ ([1999] 2016). *80 poemas y canciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brunel, P. y Yves, C. (1994). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo Veintiuno.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure.
- ____ (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ ([1990] 2020). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Planeta.
- Caro Baroja, J. ([1961] 1992). *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza.
- Campbell, J. ([1988] 2015). *El poder del mito*, Barcelona: Capitán Swing.
- Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*, Buenos Aires: Losada.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (2008). *Ventana al caos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ____ ([1983] 2013). *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets.
- Cendán Teijero, N. (2012). “Do Hipólito de Eurípides á Romería ás covas do demo de Manuel Lourenzo: algunhas pasaxes de confluencia” en *Madrygal en Revista de Estudos Gallegos*, Vol. 15, Madrid: Universidad Complutense.
- Cerezo Galán, P. (1996). *Las máscaras de lo trágico*, Madrid: Trotta.
- Chiarini, P. ([1959] 1994). *Bertolt Brecht*, Barcelona: Península.
- Contreras, M. (1994). *Griselda Gambaro: teatro de la desintegración*, Concepción: Universidad de Concepción.
- Crenshaw, K. W. (1995). “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color” en *Critical Race Theory*, Nueva York: The New Press.
- De Beauvoir, S. ([1949] 2019). *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra.
- Debord, G. ([1967] 2008). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca editora.

- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Marinis, M. (1980). “Le spectacle comme texte”, en *Sémiologie et théâtre*, Lyon: Université de Lyon II, CERTEC, pp. 195-258.
- ____ (2005). *En busca del Actor y del Espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.
- De Távira, L. (2014). “El teatro de Bertolt Brecht, una reinención del drama” en *Discurso Visual, Revista Arbitrada de Artes Visuales*, Tercera época, Enero/Junio, N° 33, pp. 36-44.
- De Toro, F. (2010). “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática” en *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Antropología, Semiótica, Teatro Latinoamericano, Post-Modernismo, Post-Colonialismo y Feminismo*, Frankfurt: Vervuert.
- ____ (2014). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *¿Qué es la filosofía?*, Madrid: Nacional.
- Derrida, J. (2002). *Espectros de Marx*, Madrid: Editorial Nacional.
- De Távira, L. (2014). “El teatro de Bertolt Brecht: una reinención del drama” en *Revista Discurso Visual*, N° 33, pp. 36-44.
- Detienne, M. (1997). *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona: Gedisa.
- Dodds, E. (1960). *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Revista de Occidente.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI Editores.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2012-2013). “El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: Observaciones de Teatro Comparado” en *La Escalera*, N° 22-23, Buenos Aires: Anuario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Eco, U. ([1962] 1992). *Obra Abierta*, Buenos Aires: Planeta.
- ____ ([1979] 1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*, Lumen: Barcelona.
- Eckermann, J.P. (1949). *Conversaciones con Goethe*, Buenos Aires: W. M. Jackson Inc. Editores.
- Elíade, M. (1979). *Los mitos del mundo contemporáneo*, Madrid: Taurus.
- ____ ([1973] 1992). *Mito y Realidad*, Barcelona: Labor.
- Elías Bernal, J. A. (2017). “Dos Españas, múltiples Antígonas. Recepción y uso de un mito clásico tras la guerra civil española” en *Revista Itálica*, Vol. 2, N° 3, pp. 13-30, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Elías, N. (2015). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Engels, F. y Marx, K. ([1886] 2006). *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Madrid: Fundación de estudios socialistas Federico Engels.

Equipo Reseña (1989). “El teatro” en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid: Encuentro, pp. 91-143.

Espinosa Maestre, F. (2015). “Pemán y el golpe de julio de 1936” en *Asociación para la recuperación de la memoria histórica*, Extremadura: ARMHEX.

Esquilo (1995). *Tragedias completas*, Madrid: Cátedra.

Ewen, F. ([1967] 2008). *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Fente, E. (2010). *Parir a liberdade, o movimento feminista en Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.

Fenoy, S. (2011). “Anejo a La tumba de Antígona” en Moreno Sanz, J. *Obras completas de María Zambrano*. Vol. III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 1460-1504.

Féral, J. (1988). “Acerca de la teatralidad”, en *Poétique*, N° 37, París, pp. 347-361.

Fernández Insuela, A. (1993). “Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra” en *Anuario de Estudios Filológicos 16*. Extremadura: Servicio de Publicaciones UNEX (Universidad de Extremadura). pp. 123-138.

____ (1955). “Para la historia de la recepción de B. Brecht en revistas culturales españolas de preguerra” en *Revista de Filología Alemana 3*. Madrid: Universidad Complutense. pp. 43-58.

Fernández Torres, A. (1988). “1975-1988: Todo ha cambiado, todo sigue igual” en AA. VV, *Escenarios de dos mundos*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 220-233.

Festugière, A. (1986). *La esencia de la tragedia*, Madrid: Ariel.

Foucault, M. ([1967] 1995). *Nietzsche, Marx y Freud*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

____ ([1975] 1996). *Genealogía del racismo*, La Plata: Altamira.

____ ([1975] 2010). *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI.

____ ([1976] 2012). *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

____ ([1996] 2014). *Las redes del poder*, Buenos Aires: Prometeo.

Gadamer, H. G. (2008). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Paidós.

Galasso, N. (1973). *Discípulo y su época*, Buenos Aires: Ayacucho.

Gambaro, G. (1980). “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?” en *Latin American Theater Review*, Kansas: The University of Kansas.

____ (2001). *Teatro 3*, Buenos Aires: De la Flor.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*, México D. F.: Editorial Grijalbo.

García Lorenzo, L. (1981). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.

- García Pascual, R. (2006). "Lo grotesco en el teatro breve de los autores de tendencia neorrealista y neovanguardista" en *Cuadernos del Ateneo*, N° 21, La Laguna, pp. 23-28.
- ____ (2012). "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica" en *Revista Signa*, N° 21, Madrid: UNED, pp. 13-54.
- García Rodríguez, R. E. (2013). "La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar", en *Athenea Digital*, N° 13, julio de 2013, pp. 121-130.
- García Vidal, D. (2009). "Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola dramática Galega (1978-1994)", Birmingham: Universidad de Birmingham.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Giacani, A. (1986). "La Antígona de Gambaro" en *Diario La Razón*, Buenos Aires, 22 de septiembre.
- Ginzburg, C. ([1989] 1991). *Historia nocturna*, Barcelona: Muchnik Editores S.A.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard.
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- González Requena, J. (1985). "Introducción a una teoría del espectáculo" en *Revista Telos*, n° 4, Madrid, pp. 35-44.
- Graves, R. ([1955] 1967). *Los mitos griegos*, Buenos Aires: Losada.
- ____ ([1948] 2014). *La diosa blanca*, Madrid: Alianza.
- Grotowski, J. ([1968] 2008). *Hacia un teatro pobre*, México DF: Siglo XXI.
- Grüner, E. (1995). "Foucault: una política de la interpretación" en Foucault, M. *Nietzsche, Marx y Freud*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso; introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- Gusdorf, G. (1960). *Mito y metafísica*, Buenos Aires: Nova.
- Han, B. C. (2016). *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder.
- Hall, S. ([1996] 2003). "¿Quién necesita 'identidad'?", en Hall, S. y Du Gay, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Halbwachs, M. ([1925] 2004). *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas de la Universitarias de Zaragoza.
- Hegel, G. W. F. ([1807] 1997). *Fenomenología del espíritu*, Oxford: Clarendon.
- ____ ([1832] 2015) *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Coyoacán.
- Heidegger, M. ([1942] 2006). *Introducción a la metafísica*, Madrid: Rialp.
- ____ ([1967] 2010) *El himno de Hölderlin "El Ister"*, Buenos Aires: Biblos.

- Herrero Cecilia, J. (2006). “El mito como intertexto; la reescritura de los mitos en las obras literarias” en *Çédille: Revista de estudios franceses*, nº 2, pp. 58-76.
- Holderlin, F. ([1976] 1990). *Ensayos*, Madrid: Hiperión.
- Horkheimer, M. y T. Adorno ([1944] 1987). *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Irigaray, L. (1998). *Ser dos*, Buenos Aires: Paidós.
- Jaeger, W. ([1933] 2008). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaspers, K. (1960). *Esencia y forma de lo trágico*, Buenos Aires: Sur.
- Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.
 ____ (1978). *Pour esthetique de la réception*, Paris: Galimard.
 ____ (1987). “El lector como instancia de una historia de la literatura”, AA. VV., *Estética de la recepción*, J.A. Mayoral (ed.), Toronto: University of Toronto.
- Joutard, P. (1986). *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kierkegaard, S. ([1843] 2005). *De la tragedia*, Buenos Aires: Quadatra.
 ____ ([1843] 2006). *O lo uno o lo otro*, Madrid: Trotta.
- Lacan, J. ([1988] 1991). *El Seminario*, Buenos Aires: Paidós.
- Lasso de la Vega, J. S. (1970). *De Sófocles a Brecht*. Planeta: Barcelona.
- Lehmann, H. (2016). *Teatro posdramático*, Murcia: CENDEAC.
 ____ (2017). *Tragedia y teatro dramático*, México DF: Paso de gato.
- Lesky, A. (1966). *La tragedia griega*, Madrid: Labor.
 ____ (1968). *Historia de la literatura griega*, Madrid: Gredos.
- Llovet, J. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel.
- López Abellán, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
 ____ (1982). “Censura y autocensura en la producción literaria española” en *Nuevo Hispanismo* N°1. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo. pp. 169-180.
 ____ (1987). “Fenómeno censorio y represión literaria” en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, N° 5. pp. 5-25.
- López Silva, I. y D. Vilavedra (2002) *Un abrete teatral. As mostrás e o Concurso de Teatro de Ribadavia*, Vigo: Galaxia.
- Lotman, Y. (1979). *Semiótica de la Cultura*, Madrid: Cátedra.
- Lourenzo, M. (1975). *Romería ás covas do Demo*, Santiago de Compostela: Pico Sacro.
- Luckacs, G. ([1955] 1977). *Problemas del Realismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Luna, F. (1984). *El 45. Crónica de un año decisivo*, Madrid: Hyspamérica.

Maquet, J. (1999). *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el Arte*, Madrid: Celeste.

Maquieira, H. y Rodríguez Blanco, M.E. (2014). "El mito clásico a través de la obra teatral de Lourenzo" en *Aletria*, Vol. 24, n.o 1, Minas Gerais, pp. 1-14.

Maquieira, H. (2016). "Sexo y muerte en Tragicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca, de Manuel Lourenzo" en *Universidad de la Habana*, N° 282, pp. 32-43.

Malefakis, E. ([1996] 2006). *La Guerra Civil Española*, Madrid: Taurus.

Marcuse, H. (1972). "El arte como forma de realidad" en *New Left Review* 74 (July-August 1972) p. 51-58, traducción José Fernández Vega, Universidad de Buenos Aires.

____ ([1965] 2011). *Cultura y sociedad*, Buenos Aires: Sur.

Marechal, L. (1970). *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires: Titivillus.

Martí, A. (2005). "Literatura comparada", en Llovet, J. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel. pp. 333-406.

Marzo, J. L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra

Mases, E. (2002). *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el fin del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Mayer, H. (1961). *Bertolt Brecht und die literarische*, Pfullingen: Neske.

Meseguer, P. (2014). *La Traducción del Discurso Ideológico en la España de Franco*, Murcia: Universidad de Murcia.

Millet, K. ([1970] 2020). *Política sexual*, Madrid: Cátedra.

Miner, E. (1990). *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Miyares, A. (2021). *Distopías patriarcales. Análisis feminista del <<generismo queer>>*, Madrid: Cátedra.

Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

____ (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Murmis, M. y Portantiero, J. C. (2011). *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Nancy, J. L. (2012). *Arte, filosofía, política*, Buenos Aires: Prometeo.

____ (2016). *¿Por qué obedecemos?*, Buenos Aires: Capital intelectual.

Naupert, C. (2003). *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco Libros.

- Nietzsche, F. ([1872] 1978). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza.
- ____ ([1869] 2015). *Ensayos sobre los griegos*, Buenos Aires: Godot.
- Nocera, P. (2009). “Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y Literatura en la socio-semiótica bajtiniana”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 22.
- Oliva, C. y Vilches de Frutos, M. F. (1999). “El Teatro” en *Rico* (ed.), pp. 259-604.
- Onetto Muñoz, B. (2007). “El destino del hombre. Antígona y el otro helenismo”, en *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, N°5
- Ortiz, R. (1996). “Modernidad-mundo e identidad” en *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Trad. Ada Solari, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 69-92.
- Otto, W. (1968). *Teofanía. El espíritu de la religión griega*, Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (1981). *Las musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires: Eudeba.
- Padel, R. (1997). *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece*, Buenos Aires: Manantial.
- Pasolini, P. P. (1968). “Manifiesto por un nuevo teatro” en *Nuovi Argomenti*, N° 9.
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: Casa de las Américas.
- ____ ([1996] 2007). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- Paz Gago, C. y Vilavedra, D. (1996). "El teatro gallego actual" en *Primer Acto*, N° 262, Madrid, pp. 18-23.
- Pianacci, R. E. (2008). *Antígona: Una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires: Losada.
- Pinkler, L. (1993). “Antígona de Sófocles y Edipo Rey”, en Victoria E. Juliá (comp.), *La tragedia griega*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Platón ([Siglo IV a.C.] 2003). *La República*, Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Pedraza Jiménez, F. B. y Rodríguez Cáceres, M. (1991). *Manual de literatura española*, Vol. X: *Novecentismo y vanguardia: introducción, prosistas y dramaturgos*, Navarra: Cénlit.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2022). “Reelaboraciones y reescrituras de los clásicos grecolatinos en la literatura dramática gallega: hacia una propuesta de reconfiguración del canon teatral” en *Theory now: Journal of literatura, critique and thought*, Vol. 5, N° 1, pp. 236-255.
- Pelletieri, O. (1991). “La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia” en *Latin American Theatre Review*, Spring 1991, pp. 117-131.
- ____ (1994). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*, Buenos Aires: Galerna.
- ____ (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.

____ (1999) *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Galerna.

Preston, P. ([1967] 2002). *Franco. Caudillo de España*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Queizán, M. J. (1977). *A muller en Galicia: a muller na sociedade galega, a lingua galega e a muller: análise estrutural de dous métodos represivos*, Sada: Edicions do Castro.

Ragué Arias, M. J. (1992). *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

____ (1991). *Los personajes y temas de lo tragedia griego en el teatro gallego contemporáneo*, Coruña: Edicions do Castro.

Rager, H. (2012). “El nacionalcatolicismo” en Ángel Viñas (ed.), *En el combate por la historia. La República, la guerra civil, el franquismo*. Barcelona: Pasado y Presente.

Rancière, J. ([2008] 2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

Rico, F. (1999). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la realidad*, Buenos Aires: FCE.

Rebok, M. G. (2002). “Antígona o el mito da que pensar”, en Hugo Francisco Bauzá (comp.), *El imaginario en el mito clásico*, Buenos Aires: Estudios de la Academia Nacional de Ciencias.

____ (2012). *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires: Biblos.

Reig Tapia, A. (1995). “La depuración “intelectual” del nuevo Estado franquista” en *Revista de Estudios Políticos*, N° 88.

Rodríguez Domínguez, J. P. (1996). “El teatro griego y latino en Galicia a partir de la posguerra” en Pujante A. L y Gregor K., *Teatro clásico en traducción: texto, representación y recepción*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 123-29.

Rodríguez Jiménez, J. L. (1997). *La extrema derecha española en el siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.

Romero Mariscal, L. P. (2017). “El coro en la tragedia griega” en *II Jornadas de Teatro Clásico*, Málaga: Universidad de Málaga.

Rosés, M. (1991). *Nuevo Cine Alemán*, Madrid: Colección Imágenes.

Sánchez, J. A. (1988). *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Murcia: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sanguinetti, J. (1999). *Provocando lo sagrado, la dimensión trágica del ser*, Buenos Aires: Mediarte.

Santiago Bolaños, M. (2018). “La tumba de Antígona, alegato contra la barbarie” en Zambrano, M. (2019). *La tumba de Antígona*, Madrid: Alianza Editorial.

Santos Sánchez, D. (2021). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Sarlo, B. (1987). “Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción”, en: AA.VV., *Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica*, México: Gustavo Gili – FELAFACS, pp. 152-161.

Sartre, J. P. ([1943] 1966). *El ser y la nada*, Buenos Aires: Iberoamericana.
 ____ (1979). *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires: Losada.

Seibel, B. (2010). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*, Buenos Aires: INT.

Shakespeare, W. ([1603] 2003) *Hamlet*, Madrid: Santillana.

Simmel, G. (1998). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península.

Stanislavski, C. ([1951] 2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona: Alba.

Steiner, G. ([1987] 2000). *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona: Gedisa.

____ ([1961] 2001). *La muerte de la tragedia*, Barcelona: Azul.

Stuart Mill, J. ([1869] 2020). *El sometimiento de las mujeres*, Madrid: Editorial EDAF.

Suárez Fernández, L. (2011). *Franco. Los años decisivos. 1931-1945*, Barcelona: Ariel.

Taylor, D. (2012). *Performance*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
 ____ y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Tiestos del Castillo, M. D. (2008). “Los primeros pasos de un agitador de conciencias en la España de Franco: traducción y censura de “Política del delito” de Hans Magnus Enzensberger” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y crítica estética*. N° 4. pp. 188–195.

Todorov, T. ([1995] 2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
 ____ (1970). “Las categorías del relato literario” en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

____ (2002). *Memoria del mal, tentación del bien: indagación del siglo XXI*. Barcelona: Península.

Ubersfeld, A. (1982). *Lire le théâtre*, Paris: Edit. Sociales.

____ (1997). *La escuela del espectador*, Madrid: Publicaciones de la ADE.

Valcárcel, A. (2020). *Sexo y filosofía: sobre mujer y poder*, Castilla-La Mancha: Almud Ediciones.

Vernant, J. P. (2001). *La muerte en los ojos*, Barcelona: Gedisa.

- ____ (2008). *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid: Taurus.
- Vietites, M. F. (1996). *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Santiago: Sotelo Blanco.
- Villanueva, D. (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- ____ (1990). *El polen de las ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Villegas, J. (1971). *Interpretación y análisis del texto dramático*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- ____ (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa: Girol Books.
- Viñas, A. (2012). *En el combate por la Historia. La República, la Guerra Civil, el franquismo*, Barcelona: Pasado & Presente.
- VV. AA. (2011). “El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo” en *Revista Estrat Crític*, N° 5, Vol.3, pp. 198-205.
- Weber, M. ([1922] 2002). *Economía y sociedad*. Madrid: FCE.
- Weiger, J. G. (1978). *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid: Cupsa.
- Weil, S. (1961). *La fuente griega*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Werth, B. (2010). “Cuerpos desaparecidos y memoria corporizada en el teatro de la posdictadura argentina” en Crenzel, Emilio (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos: Buenos Aires.
- Willakuy, H. (2004). *Versión abreviada del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, Lima: Navarrete.
- Williams, R. (1975). *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona: Península.
- ____ ([1976] 2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ ([1977] 2015). *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Willet, J. (1963). *El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos*, Buenos Aires: Compañía General Fabril.
- Witzmann, P. (1964). *Antike Tradition im werk Bertolt Brechts*, Berlín: Akademie-Verlag.
- Zambrano, M. (1948). “Delirio de Antígona” en *Orígenes*, pp. 14-21.
- ____ (2014). “Una figura de la conciencia y la piedad: Antígona” en *Obras Completas*, VI, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ (2014). *El exilio como patria*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona: Paidós.

ÍNDICE COMPLEMENTARIO

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa territorial del corpus de obras teatrales.....	31
Figura 2. Cronología del corpus de obras teatrales.....	32
Figura 3. La pasión según Antígona Pérez, de Luis Rafael Sánchez. Versión dirigida por Gilberto Valenzuela y estrenada en el Centro de Bellas Artes de Luis A. Ferré en Santurce, Puerto Rico (2011).....	79
Figura 4. Imagen correspondiente a la tapa de GRIAL. Revista Galega de Cultura (1975), N°50, en la cual fue publicada la obra Creón, Creón... de X. M. Rodríguez Pampín.....	86
Figura 5. El cartel original que la Agrupación Cultural Abrente utilizó para publicitar la "Mostra de Teatro en Galego" del año 1978, en la cual la obra Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza fue galardonada.	94
Figura 6. Programa de mano del estreno de Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles de José María Pemán en el Teatro Español (1945).....	110
Figura 8. Primera edición de A muller en Galicia: a muller na sociedade galega, a lingua galega e a muller: análise estrutural de dous métodos represivos en 1977 por Edicións do Castro en Sada, Galicia. Ante la no existencia de imágenes de representaciones de Antígona, a forza do sangue, consideramos pertinente compartir esta imagen de un libro que sienta las bases del pensamiento feminista de María Xosé Queizán que acompaña sus producciones literarias posteriores.....	122
Figura 9. Imagen del estreno de Antígona Vélez de Leopoldo Marechal en 1951. Versión dirigida por Enrique Santos Discépolo en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, Argentina.	136
Figura 10. La tumba de Antígona, de María Zambrano. Versión de Nieves Rodríguez Rodríguez y Cristina D. Silveira. Protagonizada por Ana García. Montaje presentado en el 68 Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. Teatro Romano de Mérida (2022).....	142
Figura 11. Antígona, de José Watanabe. Versión dirigida por Carlos Ianni y protagonizada por Ana Yovino. Estrenada en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, Argentina (2006).	150

ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1. Modelo de análisis del texto dramático.</i>	33
<i>Tabla 2. Cuadro de análisis de los procedimientos del texto dramático.</i>	35
<i>Tabla 3. Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos: el poder.</i>	39
<i>Tabla 4. Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos: la resistencia.</i>	39
<i>Tabla 5. Cuadro de análisis comparativo según los ejes temáticos: la memoria.</i>	39
<i>Tabla 6. Cuadro de análisis comparativo de Antígona (S V a.C.) de Sófocles y Antígona (1948) de Bertolt Brecht</i>	60
<i>Tabla 7. Análisis de La pasión según Antígona Pérez (1968) de Luis Rafael Sánchez.</i>	79
<i>Tabla 8. Análisis de Creón, Creón... (1975) de X. M. Rodríguez Pampín.</i>	86
<i>Tabla 9. Análisis de Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza (1981) de Manuel Lourenzo.</i>	93
<i>Tabla 10. Cuadro comparativo de las obras La pasión según Antígona Pérez (1968) de Luis Rafael Sánchez, Creón, Creón... (1975) de X. M. Rodríguez Pampín y Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza (1981) de Manuel Lourenzo.</i>	100
<i>Tabla 11. Análisis de Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles (1945) de José María Pemán.</i>	109
<i>Tabla 12. Análisis de Antígona Furiosa (1986) de Griselda Gambaro.</i>	115
<i>Tabla 13. Análisis de Antígona, a forza do sangue (1989) de María Xosé Queizán.</i>	122
<i>Tabla 14. Cuadro comparativo de las obras Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles (1945) de José María Pemán, Antígona Furiosa (1986) de Griselda Gambaro y Antígona, a forza do sangue (1989) de María Xosé Queizán.</i>	126
<i>Tabla 15. Análisis de Antígona Vélez (1951) de Leopoldo Marechal.</i>	135
<i>Tabla 16. Análisis de La tumba de Antígona (1967) de María Zambrano.</i>	141
<i>Tabla 17. Análisis de Antígona (1999) de José Watanabe.</i>	149
<i>Tabla 18. Cuadro comparativo de las obras Antígona Vélez (1951) de Leopoldo Marechal, La tumba de Antígona (1967) de María Zambrano y Antígona (1999) de José Watanabe.</i>	154

ANEXOS

LA PASIÓN SEGÚN ANTÍGONA PÉREZ

Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968)

Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias		
	Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1 - 1 acto - Esc. I	Antígona	“Habrá dos versiones de una misma verdad. La mía. La de ellos” (p. 14)
	Esc. II	Aurora (madre)	“Éramos felices (...) Tu me obedecías” / “Confiesa el lugar donde enterraste a los Tavárez” / “Si fueras hombre (...) Pero eres nada más que una mujer” / “La lealtad al miedo. El miedo que es lo único libre en la ciudad” (p. 25)
		Antígona	“También las mujeres tenemos que protestar, también combatir lo que sepamos injusto” / “Esta vez me tocó a mí, luego le tocará a otros (...) y también su ausencia desgarrará las gargantas. El dolor se parece tanto al dolor” / “Si mamá. Sufro” (p. 29)
	Esc. III	Creón	“Luces” / “Devolución de unos cuerpos, porque pertenecen al estado” / “Ideologías repugnantes a nuestra cristiana manera de vivir” / “La muerte a tu edad parece heroísmo (...) y en mi república no hay universo para los héroes” / “Antígona tendrá todo el dolor que guste” (p. 39-47)
	Esc. IV	Antígona Periodistas Multitud	“Harán lo más horrible” (p. 48) “Facinerosa Antígona Pérez” “La culpable es Antígona Pérez”
	S2 - Esc. V	Pilar	“Pero Creón duda. El Generalísimo duda. Por la duda empieza la caída” (p. 53)
		Antígona	“Recordarle lo que él quisiera olvidar: que está en el poder por la fuerza” (p. 54)
		Pilar	“Estás en el palacio porque fuiste el más fuerte” / “No te conmuevas (...) Afírmate en lo que eres: dictador (...) Subiste al poder tras un golpe de estado. No te eligieron presidente” (p. 57)
	Esc. VI	Creón	“Porque fui el que más ofreció a un pueblo inutilizado por su historia” (p. 57)
	Antígona	“Celebran (...) Se deleitan” (p. 61)	
	Antígona	“Celebran, beben, gritan” (p. 65)	
	Monseñor	“Sucesos del 13 de abril” / “Al Vaticano le llegaron odiosos rumores de persecuciones civiles” / “La iglesia no recibe órdenes” / “La muerte es jurisdicción de Dios” (p. 68)	


	Esc. VII	Creón	“Lo que usted tachó de odiosos rumores no pasaron de ser odiosos rumores” / “Los cuerpos pertenecían al estado como evidencia” / “Invítela a que confiese donde enterró los cadáveres. Dígale que mi ofrecimiento sigue en pie” (p. 75)
		Pilar Periodistas	“¿Qué ofrecimiento Creón?” (p. 76)
		Monseñor	“No dudes en tender la mano a la vida (...) Confiesa” (p. 83)
		Antígona	“Creo Monseñor, estoy en estos sótanos porque creo” / “El amor es delito en el régimen de Creón” / “He vivido cada día como si fuera el último. No he separado tiempo para pulir esta torpe manera de ser” / “No puedo resolver el problema de la muerte hasta que no resuelva el de la vida. Morir es la cuestión menos seria del hombre” (p. 80-81)
		Creón	“Luces” (p. 84)
	S3 - 2 acto - Esc. I	Creón	“Luces” (p. 87)
		Antígona	“La segunda parte es más corta que la primera. Es lógico. El conflicto ya está planteado, también las motivaciones. Lo que falta es que los demás personajes entiendan que para mí no hay alternativa” / “Hay una noche en que también los tiranos agonizan (...) Ningún pueblo es de ningún hombre” (p. 87-98)
	Esc. II	Creón	“Antígona, te pareces a mí (...) tenaz, enemiga de ceder, incapaz de renunciar” / Revela que era hermano de su padre y que lo mató / “Cede. Yo no sé retroceder. Tú todavía puedes aprenderlo”
		Antígona	“Dudas, si mi muerte no será el principio de la tuya” / “Creón duda. Y dudar es no saber si se está bien o se está mal” (p. 93)
		Multitud	“No confiesa” (p. 99)
		Coro (Mujeres, Hombres)	“Antígona no cedas, no sufras, no pierdas, no mueras, prosigue, tranquila, alerta” (p. 103)
		Antígona	“La salvación no estará en quedarse tranquilos, satisfechos, indiferentes, sino en cuestionar una, dos muchas veces si de alguna manera, nos están echando a nosotros mismos. También yo comenzaré a gritar: América no cedas; América no sufras, América no pierdas, América no mueras, América tranquila, América alerta” (p. 104)
	Esc. III	Irene	“Creón nombró a Fernando teniente coronel” / Confiesa romance con Fernando (p. 106)
		Antígona	“Las dictaduras se desmembran tarde o temprano” / “Gran asesino el silencio” / “Qué más quisiera yo que no entenderte, que no entender tantas, tantas cosas”
	Esc. IV	Pilar	“Tenemos poco en común (...) A excepción de un vicio y un pecado capital (...) la ambición y la soberbia” / “Te fusilarán esta noche” / “Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses, pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa” (114-117)
	Esc. V	Antígona	“Morir es dar amor, el más completo amor” (p. 118)

		Antígona Creón Periodistas (5)	“El mundo, el universo son tuyos. ¿A dónde irás Creón destronado?” / “Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga” (p. 120) “Fusilamiento” (p. 121) “La facinerosa Antígona Pérez” (p. 122)
	<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -Amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Antígona"] AYUDANTES["AYUDANTES -Aurora"] --> SUJETO OPONENTES["OPONENTES -Creón -Pilar -Irene -Felipe -Monseñor -Multitud -Periodistas"] --> SUJETO SUJETO --> OBJETO["OBJETO Guardar su secreto del sepulcro de los hermanos Tavárez"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Revolución -Ella misma"] </pre>		
Estructura superficial (Intriga)	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - 1º acto - Esc. I y II - Presentación de los personajes (Antígona, Aurora) y circunstancias dadas de la acción (Antígona presa) • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Esc. III - Condena de Antígona • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Esc. IV, V, VI y VII - Imagen pública de Antígona / Agon Pilar y Creón (la duda y su poder dictatorial) / Encuentro entre Monseñor, Pilar y Creón / Agon Monseñor y Antígona - S3 - 2º acto - Esc. I, II y III - Agon Antígona y Creón / Multitud, Periodistas, Coro y Antígona (no confiesa) / Agon Antígona e Irene (Fernando teniente coronel y confesión del romance) • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Esc. IV y V - Fusilamiento • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Esc. V - Periodistas - Imagen pública de Antígona 		

	<p>Procedimientos El relato está estructurado en dos actos, el primero posee 7 escenas y el segundo 5. Los procedimientos narrativos incluyen una variedad de recursos que enriquecen la dramaturgia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de escenas donde los personajes ponen de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal de esa interacción • Amplia presencia del autor en las didascalias • Monólogos dirigidos al público en tono confesional • Ruptura de la cuarta pared en momentos puntuales en que la protagonista necesita comentar algún suceso del plano de la acción dramática • Yuxtaposición temporal y comienzo <i>in medias res</i> del conflicto principal • El recurso de los periodistas genera pausas en la acción y potencia la habilidad de los medios de comunicación de manipular la realidad • El coro formado por hombres y mujeres aparece en esta versión en el Acto 1 Esc. II para interpelar directamente a Antígona con tal potencia que ella termina esa escena repitiendo sus palabras <p>Causalidad El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto, dado que todo está construido desde el punto de vista del recuerdo de Antígona y a eso se debe la arbitrariedad de las salidas y entradas de los personajes, el movimiento permanente de ella a lo largo de las escenas y su capacidad de entrar y salir de la acción para comentar los sucesos. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática.</p> <p>Actores Antígona Periodistas (5) Creón Multitud Aurora Pilar Monseñor Irene</p>
<p>Aspecto verbal</p>	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto posee una presencia fuerte del Hablante Dramático Básico, presentando extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <p>-Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “acaecida en la imaginaria república hispanoamericana de Molina”</p> <p>-Ofrece detalles sumamente precisos en relación a la puesta en escena: “en sincopado ritmo, una melodía elemental ejecutada a contrabajo”</p> <p>-Da información en relación al estado anímico de los personajes: “la perturbación que</p>



	<p>en el ánimo del Generalísimo”</p> <p>-También ofrece datos en relación al aspecto físico de los personajes: “Antígona Pérez resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano” “Antígona Pérez no pasa de veinticinco años. Aunque una vejez que nada tiene que ver con la edad la posee a ratos, especialmente en la réplica que devuelve a los que la atropellan. Pero más, sobre todo, en la manera de vivir su vida al día con la eternidad”</p> <p>-Amplía el horizonte de sentido del lector: “Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas”</p> <p>-Explicita la estructura de la obra: “La crónica estará dividida en dos partes”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: Acerca de sí mismos: “También las mujeres tenemos que protestar, también combatir lo que sepamos injusto” (p.29) / “El Generalísimo sigue siendo el Generalísimo. La escalera sigue siendo la escalera. Los prisioneros siguen siendo los prisioneros” (p.38) Acerca de los restantes personajes: “La supresión de los desalmados que pretendían aniquilar nuestra imperecedera vena democrática tiene nuestro decidido apoyo” (p.49) Información política: “La voluntad del pueblo es parte de una campaña terrorista cuyas mentes directrices están en un continente lejano” (p. 50) Información religiosa: “La iglesia no recibe órdenes” “Coincidimos Monseñor, la iglesia da órdenes”(p. 28) Información filosófica: “Hasta la esclavitud tiene sus defensores. Hasta la ruina hipoteca de la conciencia. Hasta el juego imposible de ser libre sin serlo” (p.22) - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. A continuación, vamos a ejemplificar esta función a partir de las escenas en las que los distintos personajes intentan convencer a Antígona para que confiese el paradero de los cuerpos enterrados: “Antígona... la salvación empieza con el arrepentimiento (...) ¿Por qué no declaras que hubo un malentendido?” (p. 26) “El Generalísimo hubiera preferido una confesión pronta, confesión que dejara fuera los excesos de...” (p.39) “No te dejes morir (...) La que decide es tu obstinación. Confiesa” (81) - Emotiva o Expresiva La dramaturgia de Sánchez utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “De los que crecimos en una América dura, América amarga, América tomada. De las generaciones dolorosamente estranguladas” (p. 14)
--	---

	<p>“También su ausencia desgarrará las gargantas. El dolor se parece tanto al dolor” (p.33)</p> <p>“Harán lo más horrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu” (p. 48)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: <p>“También yo comenzaré a gritar: América no cedas, América no sufras, América no pierdas, América no mueras, América prosigue, América despierta, América tranquila, América alerta” (p.15)</p> - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia en distintos momentos del texto dramático: <p>“La segunda parte comenzará verdaderamente cuando Creón me diga: Antígona te pareces a mí. La segunda parte es más corta que la primera. Es lógico. El conflicto ya está planteado. También las motivaciones. Lo que falta es que los demás personajes entiendan que para mí no hay alternativa” (p. 87)</p> <p>En varios momentos Creón da la orden de encender o apagar la luz: “Luces”</p>
	<p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • El tiempo del relato es de difícil intuición porque responde a la lógica del recuerdo, es decir, “es arbitrario (...) inmenso, ilimitado” (p. 12). La cronología de los hechos se va estableciendo a partir de una sucesión de escenas con entradas y salidas de personajes de forma aleatoria. Sin embargo, en relación con el tiempo del relato, la estructura de la obra está organizada en dos actos delimitados. A continuación, analizaremos cada uno de los elementos temporales de la narración: - Orden El orden de la historia es intuitivo porque no posee especificaciones concretas y marcas temporales. - Duración Se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones de Antígona que comenta la acción en varias oportunidades y se dirige explícitamente a los lectores. En la progresión dramática se producen interrupciones cuando los periodistas dan las noticias nacionales e internacionales. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez. <p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hablante dramático básico El texto posee una presencia fuerte del Hablante Dramático Básico, presentando extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Posee la

	<p>particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra:</p> <p>-Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “acaecida en la imaginaria república hispanoamericana de Molina” (1968: 11)</p> <p>-Ofrece detalles sumamente precisos en relación a la puesta en escena: “la melodía elemental ejecutada a contrabajo aletea distante” (1968: 37)</p> <p>-Da información en relación al estado anímico de los personajes: “gratamente sorprendida” (1968: 28)</p> <p>-También ofrece datos en relación al aspecto físico de los personajes: “Antígona Pérez resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano” “Antígona Pérez no pasa de veinticinco años. Aunque una vejez que nada tiene que ver con la edad la posee a ratos, especialmente en la réplica que devuelve a los que la atropellan. Pero más, sobre todo, en la manera de vivir su vida al día con la eternidad” (1968: 13)</p> <p>-Amplía el horizonte de sentido del lector: “Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas” (1968: 12)</p> <p>-Explicita la estructura de la obra: “La crónica estará dividida en dos partes” (1968: 12)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados desde una doble focalización: por un lado, interna, desde la óptica de Antígona, que se pone de manifiesto al comienzo del texto, y por otro, externa, mostrando escenas que no están filtradas por la subjetividad del personaje.
--	---

CREÓN... CREÓN

X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975)

Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias		
	Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
S1 - Esc. 0	Narrador	“Donas e cabaleiros...” / “Vexamos logo”	
	Esc. I	Músico Ismene	“Señorita, ¿atópase mal?...” / “Boas noites” “E ti, como sempre, medio perdida”
Esc. II	Narrador	“Miñas donas, meus señores. Seguide soñando”	
	Eurídice	“Boas Noites”	
Esc. III	Antígona	“¡Meu tío! Podo...”	
	Creón	“Séntante nos meus xionllos coma noutro tempo”	
	Antígona	“Si me deixaras... (...) Ir á tumba de Polínice para deixarlle una frol”	
	Creón	“Pero ¿Cómo che se ocorrú tal cousa? Alí non entra ninguén, a non ser para deixar algún cadáver (...) Perder o tempo cuidando mortos... ¡Vive, disfroita! Tés a vida por diante (...) ¡Levarlle una frol a un morto!”	
S2 - Esc. IV	Electricista	“Bos días...”	
	Home da limpeza	“¡Boeno! O que non queira pó, que o limpe el”	
	Creón	“Xa che dixen milleiros de veces que non”	
Esc. V	Hemón	“Sei andar soio (...) Quero decir que sei o que teño que facer” (...) Arredóuse e dixo: Tamén nos teus ollos hai noite, Hemón”	
	Creón	“¡Chorar, nunca! Toda a niña vida para que o meu fillo non sinta necesidades de chorar, e cando máis seguro estaba, velo ahí chorimicar por una rapariga histérica que soio pensa en levar froles aos mortos. ¡Cala, prohiboche chorar!”	

Esc. VI	Eurídice	“¡Non deberíades crecer nunca!”
	Antígona	“Sí, imos agora”
	Antígona	“Non te preocupes...”
	Ismene	“Estóu vendo a xente falar, ¿non vístedes a Antígona levar froles aos... boeno, é mellor calar?”
	Antígona	“Cando era nena nunca tiven medo, pero agora...”
	Ismene	“Eu tamén teño medo, pero hai que gardalo. ¡Poñer a careta e hala!”
	Hemón	“Non estás tola. Eres terca”
	Antígona	“E ¿Si non morrese nunca? (...) A niña mirada é pregoeira de norte (...) Os meus ollos non se pecharan nunca...”
	Creón	“A una nena é difícil facela razonar, xa o sei”
	Hemón	“Antígona é peor aínda, é un corazón de nena con mans de muller” (...) “Mátome”
	Antígona	“Os cimeteiros están intransitables”
	Creón	“Os poucos cimeteiros que quedan desaparecerán axiña” (...) “Pecharte nunha cova. É o teu sitio”
	Antígona	“¡Non foi nas mans de Entocles nin nas de Polínice onde eu deixéi as froles senón que foi enriba dos seus corazóns!”
	Creón	“¡Mortos, mortos!”
	Antígona	“As mellores froles serán pra ti, Creón, no teu corazón” “¡Non hay felicidade posible que xustifique un soio segundo de sufrimento!”
	Creón	“Xa non vales nin para encerrar”
	Antígona	“¿A quen podería axudar? ¿Qué sufrimentos podería eu aliviar! (...) ¿Tesme medo, Creón?”
	Creón	“Envenenas o ár (...) ¡Mortos, mortos, todos mortos! E non quedará rasto”
Antígona	“Non poderás, Creón (...) Apañaréi nas miñas mans todo o sufrimento humano, toda a delor humano de milleiros e milleiros de anos e botaréicho á cara. Non, Creón, non poderás” Creón afoga a Antígona. Cae morta	
Narrador	“Boas noites e moitas gracias”	

	<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR[DESTINADOR El amor] --> SUJETO[SUJETO Antígona] SUJETO --> DESTINATARIO[DESTINATARIO Ella misma Su familia] SUJETO --> OBJETO[OBJETO Llevarle una flor a Polínice y honrar la memoria de sus muertos] AYUDANTES[AYUDANTES -Músico -Todos los muertos de la tierra, que no se ven] --> SUJETO Oponentes[OPONENTES -Creón -Eurídice -Ismene -Hemón] --> SUJETO </pre>
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 -Esc. 0, I y II - Presentación de los personajes (Músico, Antígona, Ismene, Creón, Eurídice, Home da limpeza, Electricista, Hemón e tódolos mortos da terra, que non se ven) y circunstancias dadas de la acción (Creón es el gobernador general de la nueva Tebas, Eteocles y Polínice murieron hace poco) / Encuentro de Antígona con el músico / Escena de Antígona e Ismene / Agon entre Eurídice y Creón • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Esc. III - Agon entre Antígona y Creón (pedido de llevarle una flor a Polínice, negación de Creón) - Cierre del Narrador • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Esc. IV y V - Escena entre el Electricista, el Home da limpeza y Hemón / Agón entre Creón y Hemón • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Esc. VI - Agón entre Antígona e Ismene (Antígona oculta algo, Ismene intenta develar el secreto de su hermana y aconsejarla sobre su accionar) / Agón entre Antígona y Hemón (Las flores de los muertos y la reflexión acerca de la inmortalidad de Antígona) / Agón entre Hemón y Creón (Hemón revela que Antígona llevó flores a los muertos, discusión y Hemón enuncia su deseo de darse muerte) / Agón de Antígona con Creón (el gobernador la ataca verbalmente y amenaza con encerrarla en una cueva, ella reflexiona sobre el amor y la capacidad de ayudar a quienes sufren, Creón ahorca y mata a Antígona) • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Esc. VI - Narrador - Comunica el suicidio de Hemón, el suicidio de Eurídice. <p>Procedimientos El relato está estructurado en seis escenas. Los procedimientos narrativos incluyen una variedad de recursos que enriquecen la dramaturgia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de escenas donde los personajes ponen de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal de esa interacción • Amplia presencia del autor en las didascalias Ruptura de la cuarta pared a través de la figura del Narrador para comentar algún suceso del plano de la acción dramática que genera pausas en el relato

	<ul style="list-style-type: none"> No hay coro El personaje “E tódolos mortos da terra, que non se ven” no tiene réplicas ni aparece a lo largo del relato <p>Causalidad El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática.</p> <p>Actores Músico Antígona Ismene Creón Eurídice Home da limpeza Electricista Hemón e tódolos mortos da terra, que non se ven</p>
Aspecto verbal	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> Inmediata El texto posee una presencia fuerte del Hablante Dramático Básico, presentando extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> -Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “Un salón cunha silla” (p. 475) -Ofrece indicaciones para los espectadores de la puesta en escena: “Os espectadores non deben aplaudir” (p. 475) -Plantea una fuerte presencia del autor con indicaciones vinculadas a cómo debe ser pensado el texto como totalidad: “Intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase” / “éme imposible rematala pola sinxela razón, antre outras, de que xa non podo voltar a aquel tempo, nin a aquel lugar, nin a recobrar a espontaneidade coa que foi tencioado” (p. 475) -Da cuenta del carácter metafórico de las decisiones textuales de manera explícita: “Non hai fin e nunca caerá o pano” (p. 475) -Da información en relación al estado anímico y a las acciones de los personajes: “Ceñuda” (p. 478) “Sigue bailando” (p. 477) Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político y filosófica. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: <p>Acerca de sí mismos: “No son terca, nin caprichosa” (p. 486) / “Eu tamén teño medo, pero hai que gardalo” (p. 486)</p>

Acerca de los restantes personajes: “E ti, coma sempre, medio perdida” (p.477) / “Non é máis que un neno” (p. 483)

Información política: “Os poucos cimeteiros que quedan desaparecerán axiña” (p. 490)

Información filosófica: “Non deberíades crecer nunca” (p.484) / “Eu tamén teño medo, pero hai que gardalo. ¡Poñer careta e hala!” (p. 486) / “A niña mirada é pregoeira de norte” (p.487) / “Non hai felicidade posible que xustifique un soio segundo de sofrimento” (p. 491)

- **Conativa**

Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. A continuación, vamos a ejemplificar esta función a partir de una selección de réplicas:

“Séntate nos meus xionllos coma noutro tempo” (p. 479)

“Pero si ti me deixaras...” (p. 480)

“Non me fales agora de Antígona” (p. 483)

- **Emotiva o Expresiva**

El autor utiliza dicha función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación:

“Apañaréi nas miñas mans todo o sofrimento humano, toda a delor humano de milleiros e milleiros de anos e botaréicho á cara. Non, Creón, non poderás” (p. 492)

“Non teu mundo xa nin o consolo queda de enterrar con amor” (p. 492)

“Non hai felicidade posible que xustifique un soio segundo de sufrimento” (p. 491)

- **Poética**

Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos:

“Antígona é peor aínda, é un corazón de nena con mans de muller” (p. 488)

“Os meus ollos non se pecharan nunca...” (p. 487)

- **Fáctica**

El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector.

- **Metalingüística**

La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia en distintos momentos del texto dramático:

“Intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase” (p. 475)

“éme imposible rematala pola sinxela razón, antre outras, de que xa non podo voltar a aquel tempo, nin a aquel lugar, nin a recobrar a espontaneidade coa que foi tencioado” (p. 475)

“En Lira (Carnota), tracéi este intento inacabado de peza teatral que ficóu adormecida na carpeta dos esquezos” (p. 475)

	<p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • El tiempo del relato es de difícil intuición y ambiguo por las escasas referencias. Solo aporta un dato temporal al comienzo: “una traxedia do futuro” (p. 475). La estructura de la obra está organizada en seis escenas. A continuación, analizaremos cada uno de los elementos temporales de la narración: <ul style="list-style-type: none"> - Orden El orden de la historia es intuitivo porque no posee especificaciones concretas y marcas temporales a lo largo del texto, a excepción de la ya mencionada anteriormente. - Duración En la progresión dramática se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones del Narrador que comenta la acción en varias oportunidades y se dirige explícitamente a los lectores/espectadores. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez. <p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hablante dramático básico El texto posee una presencia fuerte del Hablante Dramático Básico con didascalias que aportan diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> -Brinda un dato temporal para enmarcar la acción: “Una traxedia do futuro” (p. 475) -Brinda datos vinculados al espacio en el que se desarrolla la acción: “Un salón cunha silla” (p. 475) -Ofrece detalles precisos en relación con la puesta en escena: “Os espectadores non deben aplaudir. Hai intermedios pero non descansos. Non hai fin e nunca caerá o pano” (p. 475) -Da información en relación al estado anímico de los personajes: “Amolado” (p. 477) “Cáseque sin alentó” (p. 489) -No ofrece datos en relación con el aspecto físico de los personajes -Amplía el horizonte de sentido del lector: “Trátase dunha traxedia feita coa madeira dos vosos sonhos” (p. 476) / “Intento inacabado de peza teatral que moi ben pode ser completada polo lector ou polo director e actores si o caso se presentase” / “éme imposible rematala pola sinxela razón, antre outras, de que xa non podo voltar a aquel tempo, nin a aquel lugar, nin a recobrar a espontaneidade coa que foi tencioado” (p. 475) • Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados desde una doble focalización: por un lado, interna, desde la óptica del personaje del Narrador, que comenta la acción y repone información que ha sucedido antes fuera de la escena. Cumple una función similar a la que tenía el Coro en la tragedia ática. Por otro, externa, mostrando escenas que no están filtradas por la subjetividad y son interacciones directas de los personajes.
--	--

TRAXICOMEDIA DO VENTO DE *TEBAS NAMORADO DUNHA FORCA*

Manuel Lourenzo (España, Galicia, 1981)

Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias		
	Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
S1 - "A confabulación"	Coro		"Oremos pola alma do noso vello rei Edipo" (p. 9)
Esc. I	Maripepa		"Desolación, Madame, desolación! Apuñalei! Arraquei-lle esta daga a un capitán pedestre que me tiña engaiolada! Fixen-me xuticia" (p. 12)
	Soldado 2°		"Adiante os mandos meios, viva a revolución, un-dous, un-dous, cagando pola alma de Creón" (p. 15)
Esc. II	Coro		"Oremos por Edipo, o noso patriarca unxido" (p. 16)
	Maripepa		"Foi sen querer, señor..." (p. 18)
	Creonte		"Espallou-se o rumor dunha traición nos mandos meios (...) E agora, nós tamén confabulemo-nos... A cousa non é fácil. Os tempos non son fáceis (...) Hai que variar a táctica (...) A patria pide sacrificio! Ya falaremos diso" (p. 19)
Esc. III	Coro		"Edipo vagamundo un día chegando a Tebas..." (p. 21)
	Luis XV (Creonte)		"A situación é feita, hip. O rumor anda polo ar..." (p. 21)
	Xulieta (Meripepa)		"Hai que matá-los" (p. 24)
Esc. IV	Coro		"Levantán-se rumores como o vento" (p. 25)
	Antígona		"Non hai nada no mundo que lle poña medo polo que vai vir: só fuxir da norte non poderá..." (p. 26)
	Ismene		"Mais nós, Antígona, somos princesas, e habemos de levar a Tebas a nova da sua norte, para que o pobo chore, e os nosos irmáns, Eteocles e Polinice, podan reinar..." (p. 26)
Esc. V	Creonte		"Como vai iso, caro Dorian?" (p.28)
	Tiruleque		"O destino dos fillos de Edipo é sementar discórdia (...) Dixomo Tiresias" (p. 31)
Esc. VI	Coro		"Tebas do vello sorrir..." (p. 32)
	Muller 1°		"Os cidadáns temos dereito a un candidato. Eu voto por Antígona" (p. 34)
Esc. VII	Coro		"O triunfo do honor vou presenciar..." (p. 38)
	Home 2°		"Canto máis cedo, máis axiña amence" (p. 43)

S2 - “A Guerra” Esc. única	Coro	“Este vento xeadado que me choe...” (p. 47)	
	Creonte	“Gocemos, pois, da noite, que aínda é nova” (p. 48)	
	Máscaras	“Gocemos! Gocemos!” (p. 48)	
	Polinice	“Este tributo esixe democracia” (p. 51)	
	Eteocles	“A democracia, irmán, non se regala. Se a queres conquistar, loita por ela!” (p. 51)	
Polinice	“Meter ao país en guerra por un trono” (p. 51)		
	S3 - “Creonte” Esc. única	Creonte	“A guerra veu e foi-se, mais algo nos deixou: dos irmáns que loitaban un morreu, eran dous” (p. 65) “Miñas putas queridas” (p. 65) “Morte aos nosos inimigos e amigos por igual! Nunha cidade en sombras pretendo mandar eu, que as sombras obedecen” (p. 67)
S4 - “Antígona” Esc. I	Coro	“A vella vai-se, a vella foi-se...” (p. 71)	
	Creonte	“A forza é norte máis aristocrática” (p. 72) / “E Antígona? Que se fixo de Antígona, a rebelde?” (p. 74)	
	Tiresias	“Morreria. Non están os tempos para princesas” (p. 74)	
	Bozo	“Do mal civil, traspasado por un esbirro. Macularon-na mentras dormia” (p. 79)	
	Esc. II	Coro	“Ao pé da vila descansemos” (p. 79)
		Creonte	“A lei castiga a rebeldía!” (p. 82)
		Antígona	“O que eu quero é enterrar ao meu irmán, outro dereito non che pido” (p. 82) “Escoita, Creonte! Tebas cala. Os tebáns calan! Non teñen nada que dicir. Ti fas-me meiga, eu pago-che con esta meigaría: os tebáns calan. Asusta-te do seu silencio, Creonte!” (p. 84) “Mata a todos os disidentes! Mata ao pobo, mata á vila inteira! Porque de todos un non ficaría que aprobara as leis inxustas que nos deches!” (p. 85) “Morte que non é morte, Creonte! Morte que non é tal, senón perduración infinita, celme da revolución!” (p. 85)
S5 - “A resolución” Esc. única	Sombra 1°	“Eras ti aquel finchado?” (p. 89)	
	Tiruleque	“Ide... Marchade agora vós, que o vento fede... lonxe desta pestilencia... Ao monte... a seguir practicando” (p. 91)	
S6 - “Un mundo novo” Esc. única	Creonte	“En especial ti, meu Tirésias, portento da ciencia augural posta ao servizo dunha causa heroica, digo, erótica...” (p. 95) “Non se pode ser confiado. Non se pode ser a un tempo home e muller. Non se pode dar por una e recibir por outra” (p. 99) “Agora tócame pacificar (...) E teño vocación do centro!” (p. 99)	

	<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -El amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Antígona"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -El honor de su familia"] SUJETO --> OBJETO["OBJETO Dar sepulcro a su hermano Polinices"] AYUDANTES["AYUDANTES -Ismene"] --> SUJETO OPONENTES["OPONENTES -Creonte -Tiresias"] --> SUJETO </pre>
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - “A confabulación” - Esc. I, II, III, IV, V, VI y VII - Presentación de los personajes y circunstancias de la acción. Confesión del asesinato de un guardia de Creonte en manos de Maripepa. Rumor de revolución. Fiesta de disfraces para tramar la ofensiva. Expresión de diversas opiniones políticas. • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S2 - “A guerra” - Escena única - Enfrentamiento entre Polinice y Etéocles • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S3 - “Creonte” - Escena única - Creonte en el taller de transformismo confiesa sus objetivos. - S4 - “Antígona” - Escena I y II - Encuentro ente Creonte, Tiruleque, Tiresias, Dorian y Bozo. Agon entre Antígona y Creonte • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S5 - “A resolución” - Escena única - Sombras. Muerte de Tiruleque • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S6 - “Un mundo novo” - Escena única - Creonte y Tiresias <p>Procedimientos</p> <p>El relato está estructurado en seis actos. El primero posee siete escenas, el segundo y el tercero tienen escenas únicas, el cuarto posee dos escenas y, finalmente, el quinto y sexto acto también tienen escenas únicas. Cada acto posee un nombre específico que será mencionado a continuación en orden correspondiente: “A confabulación”, “A guerra”, “Creonte”, “Antígona”, “A resolución” y “Un mundo novo”.</p> <p>Los procedimientos narrativos incluyen una variedad de recursos que enriquecen la dramaturgia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de escenas donde los personajes ponen de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal de esa interacción • Amplia presencia del autor en las didascalias Teatro dentro del teatro • Ruptura de la cuarta pared en momentos puntuales Comienzo <i>in medias res</i> de la trama • El recurso del coro genera pausas en la acción dramática

	<p>Causalidad El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática.</p> <p>Actores Tiruleque Tirésias Maripepa Creonte Antígona Ismene Polinice Eteocles Taberneiro Sibila Dorian Coro Mulleres Homes Soldados Operarios Policías Goldrachas Sombras Bozos Máscaras Familias políticas Etc.</p>
Aspecto verbal	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto posee una presencia fuerte del Hablante Dramático Básico, presentando extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> -Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “Tebas. Unha rua enlamada, ao luar” (p. 9) -Da información en relación con el estado anímico de los personajes: “Extasiado diante da catástrofe, cabaleiro nas ancas de Dorian, montado por Tiresias, o tirano feliz cuspe cascas de gamba que abre a tiros, cun fálico pistoletón” (p. 95) -También ofrece datos en relación con el aspecto físico de los personajes: “Tiruleque, borracho de pata de pau e amolegada cantimplora militar” (p. 9) / “Beizos gordos de fúrcia pesteira, ollos de amora podre, tetos murchos. Non podía ser outra que Tiresias, o adiviño, andróxino de dar e receber” (p. 10) • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo

	<p>político y filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado:</p> <p>Acerca de sí mismos: “Eu irei de Luis XV, polo rango” (p. 20)</p> <p>Acerca de los restantes personajes: “O destino dos fillos de Edipo é sementar discórdia” (p. 31)</p> <p>Información política: “Agora tócame pacificar (...) E teño vocación de centro!” (p. 99)</p> <p>Información filosófica: “A lei castiga a rebeldía (...) Non lle téis medo á morte? (...) Non á que ti fabricas” (p. 83) / “Morte que non é tal, senón perduración infinita, celme de revolución” (p. 85)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. A continuación, vamos a ejemplificar dicha función: “Que a aforquen! Que os afoquen a todos!” (p. 84) <p>“Deixa que sexan eles, os fillos de Edipo, os que lle expliquen ao pobo esa morte...” (p. 31)</p> - Emotiva o Expresiva La dramaturgia utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir expresiones humorísticas que generen emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “En especial ti, meu Tirésias, portento da ciencia augural posta ao servizo dunha causa heroica, digo, erótica...” (p. 95) <p>“Non se pode ser confiado. Non se pode ser a un tempo home e muller. Non se pode dar por una e receber por outra” (p. 99)</p> - Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: “Escoita, Creonte! Tebas cala. Os tebáns calan! Non teñen nada que dicir. Ti fasma meiga, eu pago-che con esta meigaria: os tebáns calan. Asusta-te do seu silencio, Creonte!” (p. 84) <p>“Mata a todos os disidentes! Mata ao pobo, mata á vila inteira! Porque de todos un non ficaria que aprobara as leis inxustas que nos deches!” (p. 85)</p> <p>“Morte que non é norte, Creonte! Morte que non é tal, senón perduración infinita, celme da revolución!” (p. 85)</p> - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia en distintos momentos del texto dramático: “Coreografía necesaria para que o xogo do poder non se interrumpa” (p. 6) <p>“Postdata: Leanse comunicados das forzas políticas nos que apareza moitas veces</p>
--	---

	<p>o binomio adhesión-repulsión, como quen frite un ovo con casca. Fin da traxicomedia” (p. 100)</p> <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • El tiempo del relato es de difícil intuición y ambiguo. No hay marcas temporales definidas en el desarrollo de la acción. La cronología de los hechos se va estableciendo a partir de una sucesión de escenas con entradas y salidas de personajes de forma aleatoria. Sin embargo, el tiempo del relato se apoya en la estructura de la obra que está organizada en seis actos. A continuación, analizaremos cada uno de los elementos temporales de la narración: <ul style="list-style-type: none"> - Orden El orden de la historia es intuitivo porque no posee especificaciones concretas y marcas temporales. - Duración Se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones del coro. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez. <p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hablante dramático básico El texto posee una presencia fuerte del Hablante Dramático Básico, presentando extensas didascalias con diversas informaciones vinculadas a la acción. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, declarativo y conativo. Posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> -Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “Tebas. Unha rua enlamada, ao luar” (p. 9) -Da información en relación con el estado anímico de los personajes: “Extasiado diante da catástrofe, cabaleiro nas ancas de Dorian, montado por Tiresias, o tirano feliz cuspe cascas de gamba que abre a tiros, cun fálico pistoletón” (p. 95) -También ofrece datos en relación con el aspecto físico de los personajes: “Tiruleque, borracho de pata de pau e amolegada cantimplora militar” (p. 9) / “Beizos gordos de fúrcia pesteira, ollos de amora podre, tetos murchos. Non podía ser outra que Tiresias, o adiviño, andróxino de dar e receber” (p. 10) -Amplía el horizonte de sentido del lector: “Postdata: Leanse comunicados das forzas políticas nos que apareza moitas veces o binomio adhesión-repulsión, como quen frite un ovo con casca. Fin da traxicomedia” (p. 100) • Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados desde una externa que muestra escenas en las que los personajes interactúan. No existe en esta versión una focalización interna que esté filtrada por la subjetividad del personaje.
--	---

ANTÍGONA, ADAPTACIÓN MUY LIBRE DE LA TRAGEDIA DE SÓFOCLES

José María Pemán (España, 1945)

Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1 - Acto I	Soldado	“Pero fue horrible el doble fratricidio. Yo lo vi... Polinices, soñando prender fuego a la ciudad, trepaba a los adarves con un haz de anchos pinos llorosos de resina entre los brazos” (p. 67)
		Creonte	“Decía, ciudadanos, que nadie conoce a un hombre hasta que es probado en el poder. Entonces es cuando se sabe lo que el hombre lleva dentro. Yo aspiro a que conozcáis a un Creonte seguro en la amistad, inflexible para el adversario. Esos son mis principios” (p. 73)
		Antígona	“Iré al monte esta noche y haré con Polinices el oficio piadoso de una hermana” (p. 90)
		Ismene	“Piensa tú que Creonte tiene en su parte razón... Ha muerto luchando contra Tebas, Polinices” (p. 91) / “¡Conmigo está la sensatez!” (p. 95)
	S2 - Acto II	Soldado	“Señor... Esta noche, alguien ha sepultado el cadáver de Polinices” (p. 111)
		Creonte	“Una primera rebeldía... de tal calidad, puede arruinar mi poder todo” (p. 112)
		Hemón	“Lo temía. Antígona es un viento fatal e inevitable” (p.121)
		Creonte	“¡Era mi ley!” (p. 132)
Antígona		“Honrar a Polinices era mi ley también” (p.132) / “¡Nací para el amor, no para el odio!” (p.135)	
Creonte		“Allí, sin una herida de mal trato, virgen su carne blanca de violencia, encerraréis a Antígona, la virgen, con el honor debido a una princesa. Morirá lentamente y por sí misma, como una flor en gracia y en belleza ¡Ya veis, hijos de Tebas, que el tirano tiene también dulzura... a su manera!” (p. 138-139)	
S2 - Acto III	Antígona	“Muero porque mi empresa la canten los poetas quieta y perfecta ya, como una rosa. Siento una dulce paz dentro del alma” (p. 171) / “Viviré en la memoria estremecida de los pobres tiranos, como un remordimiento. Aprenderán de mí los hombres libres de espíritu templado” (p. 172) / “Hemón... Hemón... una última palabra (...) ¡Entierra tú a mi hermano Polinices!” (p. 173-174)	
	Creonte	“¡Hemón...! ¡Hemón...! ¡Maté yo al hijo mío! ¡Lo mató mi infortunio!” (p. 189) / “¡Hay soledad del mar cuando se pierden de vista las orillas!...; ¡desastrada soledad infinita del tirano que ha perdido de vista la templanza! (p. 193)	

	<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -El amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Antígona"] SUJETO --> OBJETO["OBJETO Enterrar a Polinices"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -Familia"] AYUDANTES["AYUDANTES -"] --> SUJETO Oponentes["OPONENTES -Creonte -Ley"] --> SUJETO </pre>
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Batalla entre hermanos y muerte. • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Prohibición del enterramiento • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Sepultura de Polinices en manos de Antígona y castigo de Creonte • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Muerte de Antígona, suicidio de Hemón y locura de Eurídice • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Arrepentimiento de Creonte <p>Procedimientos</p> <ul style="list-style-type: none"> • El relato está estructurado en tres actos • Utilización del coro como un elemento central del relato • Multiplicidad de personajes • Utilización de la ironía • Recurrencia a imágenes sonoras y visuales • Estructura aristotélica: principio, nudo y desenlace <p>Causalidad</p> <p>El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal explícito, es decir, que la historia se rige por una causalidad evidente que responde a reglas evidentes. En el texto hay enlaces de tipo causa-efecto y las decisiones narratológicas responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos.</p> <p>Actores</p> <p>Antígona Creonte Hemón El prólogo Ismene Eurídice Tiresias Un guerrero de Tebas El pesador Soldado 1° Soldado 2°</p>

	<p>Soldado 3º Soldado 4º Soldado 5º Soldado 6º Un cortesano Criado de Hemón Un muchacho Un hombre Un labrador Otro hombre Un niño Coro de ancianos Coro de mujeres Coro de muchachos Coro de muchachas Coro de beodos Coro de bacantes Coro de cortesanos Coro de soldados</p>
<p>Aspecto verbal</p>	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto posee una fuerte presencia escasa del Hablante Dramático Básico. Las acotaciones escénicas no están solamente destinadas al lector sino también a los responsables de la puesta en escena. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> -Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “El proscenio es la ciudad de Tebas” (p. 57) / “Hay una cueva, abierta en las piedras, con acceso a su interior” (p. 57) -Ofrece detalles en relación a la puesta en escena: “Todo según la dirección de escena crea más conveniente y artístico para representar un pueblo que se encuentra en la jubilosa agitación de la victoria que acaba de obtener” (p. 59) -Da información en relación al estado anímico de los personajes: “la despidе con violencia” (p. 82) • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: <ul style="list-style-type: none"> Acerca de sí mismos: “¡Hay soledad del mar cuando se pierden de vista las orillas!...; ¡desastrada soledad infinita del tirano que ha perdido de vista la templanza! (p. 193) Acerca de los restantes personajes: “Antígona es un viento fatal e inevitable” (p.121) Información política: “Decía, ciudadanos, que nadie conoce a un hombre hasta que es probado en el poder. Entonces es cuando se sabe lo que el hombre lleva dentro. Yo aspiro a que conozcáis a un Creonte seguro en la amistad, inflexible para el adversario. Esos son mis principios” (p. 73) Información religiosa: “¿Y esa ley de los dioses no prescribe la obediencia de mi ley?” (p. 132)

	<p>Información filosófica: “Es el horror de los tiranos: no poder saber nunca si les cerca la adulación o la verdad o el odio” (p. 133)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. <p>“Abre esa puerta entonces...” (p. 169)</p> - Emotiva o Expresiva La dramaturgia utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: <p>“Viviré en la memoria estremecida de los pobres tiranos, como un remordimiento. Aprenderán de mí los hombres libres de espíritu templado. Mi juez me concedió para mis horas postreras soledad tan infinita que pude repasar, punto por punto, mi vida toda y la encontré acabada: acabada en razón, y ante los ojos de los dioses, vestida de limpieza” (p. 172)</p> - Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: <p>“Muero porque mi empresa la canten los poetas quieta y perfecta ya, como una rosa. Siento una dulce paz dentro del alma” (p. 171)</p> <p>“Viviré en la memoria estremecida de los pobres tiranos, como un remordimiento. Aprenderán de mí los hombres libres de espíritu templado” (p. 172)</p> - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector que aparecen en las acotaciones escénicas. - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso no está presente en el texto. <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacialmente se sitúa en Tebas pero no hay referencias temporales que puedan anclar el relato, por lo cual, el tiempo es de ambiguo y de difícil intuición. - Orden El orden de la historia responde a una causalidad explícita dada por el accionar de los personajes. - Duración No se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia porque las escenas son sumamente dialogadas y no posee escenas no verbales. Su estructura responde a un modelo clásico que organiza las acciones en líneas que hacen avanzar el relato hacia su desenlace y mirada final. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez.
--	--

	<p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none">• Hablante dramático básico El texto posee una fuerte presencia del Hablante Dramático Básico. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, dado que brinda informaciones en relación al desarrollo de la acción. Está dirigido al lector y a los responsables de la puesta en escena. A continuación, explicitaremos algunas características de la funcionalidad que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: -Brinda información acerca del espacio en el que se desarrolla la acción -Ofrece detalles sumamente precisos en relación con la puesta en escena -Da información en relación con el estado anímico de los personajes -No ofrece datos en relación con el aspecto físico de los personajes• Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados a partir de una focalización externa, donde el narrador se limita a la mostración de escenas, sin intervenir activamente en el desarrollo de las mismas.
--	--

ANTÍGONA FURIOSA

Griselda Gambaro (Argentina, Buenos Aires, 1986)

Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1	Antígona	“Se murió y se fue, señora” / “Dar sepultura a Polinices, mi hermano” / “Ella no quiso ayudarme” / “Ismena, mi hermana. Lo hice sola. Nadie me ayudó” / “Moriré... sola”
		Corifeo	“¡Prohibido! ¡Prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡Yo lo prohibí!”
	S2	Antígona	La batalla.
	Corifeo	“Dicen que Etéocles y Polinices debían repartirse el mando un año cada uno. Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca. Etéocles no quiso compartirlo”	
S3	Antígona	“¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Pisos muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... me piden... ¿Qué? / “Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía” Ritos fúnebres “Temor y temblor” / “Me llamó Creonte, ese loco de atar que cree que la muerte tiene odios pequeños. Cree que la ley es ley porque sale de su boca” / “Porque soy mujer nací para compartir el amor y no el odio” / “Que todo el mundo sepa que enterraré a Polinices” / “Desapareceré del mundo, en vida” / “¿Qué ley he violado? ¿A qué Dios he ofendido? ¿Pero cómo creer en Dios todavía?” / “El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo” / “Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” / “Nací, para compartir el amor y no el odio. Pero el odio manda. ¡El resto es silencio!”	
	Corifeo	“Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos y a los vivos. La misma ley” / “Nadie hay tan loco que desee morir” / “Despreciable es quien tiene mayor estima por un ser querido que a su propia patria” / “Transgrediste la ley (...) Loca” / “Quién es más fuerte manda” / “La anarquía es el peor de los males (...) Solo confío en quienes obedecen” / “La condenaste injustamente” / “Siempre se sufre cuando se cambia la luz celeste por las tinieblas de una prisión. A muchas les tocó parecido destino”	
	Antínoo	“¿A quién pertenece la razón?” / “¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos”	

	<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -El amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Antígona"] SUJETO --> OBJETO["OBJETO Evitar la desmemoria y enterrar a su muerto"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -Familia"] AYUDANTES["AYUDANTES -Corifeo -Antínoo"] --> SUJETO Oponentes["OPONENTES -Creonte -Ley"] --> SUJETO </pre>
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Prohibición • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Batalla - Muerte de los hermanos • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Cadáveres / Cuestionamiento de la ley / Condena / Cuestionamiento de la condena • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S3 - No arrepentimiento y afirmación del deseo de enterrar a Polinices • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Suicidio de Antígona <p>Procedimientos</p> <ul style="list-style-type: none"> • El relato está estructurado en un acto • Utilización de intertextos de Shakespeare y Rubén Darío • Condensación de la cantidad de personajes • Despliegue de léxico informal porteño de Corifeo y Antínoo y de un tono trágico y beligerante de Antígona • Utilización de la ironía • Recurrencia a imágenes sonoras y visuales • Irrupción de momentos no verbales de guerra y rito de enterramiento • Fragmentación en la estructura <p>Causalidad</p> <p>El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática.</p> <p>Actores</p> <p>Antígona Corifeo (que será Creonte cuando se introduzca en la carcasa) Antínoo</p>

<p>Aspecto verbal</p>	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto posee una presencia escasa del Hablante Dramático Básico. Sin embargo brindan información fundamental para el lector y ofrecen exhaustivas descripciones: <ul style="list-style-type: none"> - “Una carcasa representara a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” - “Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora” • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: Acerca de sí mismos: “Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía” (p.201) Acerca de los restantes personajes: “Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria” (p.202) Información política: “Transgrediste la ley (...) No fue Dios quien la dictó ni la justicia” (p. 203) / “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) Información religiosa: “¿Qué ley he violado? ¿A qué Dios he ofendido? ¿Pero cómo creer en Dios todavía?”(p. 212) Información filosófica: “Vence el deseo, ¿y dónde quedan las leyes del mundo?” (p.209) / “Hice mi último viaje. Decir “la última vez” (La voz se le deforma) Ul...tima vez. Saber... que más allá no hay luz, ninguna voz. La muerte, que duerme todo lo que respira, me arrastra hacia sus bordes” (p.210) - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. “¡Hay algo que se llama arrepentirse! No sirve de mucho, pero consuela” (p. 212) “¡Que arregle esto Tiresias!” (p.214) - Emotiva o Expresiva La dramaturgia de Gambaro utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (p.217) - Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: “Nací para compartir el amor y no el odio. Pero el odio manda. ¡El resto es
-----------------------	--

	<p>silencio! (p.217)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia en distintos momentos del texto dramático: “Se murió y se fue señora; se murió y se fue; el césped cubre su cuerpo, hay una piedra a sus pies (...) Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba? (...) Nada (p. 197-198) <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Si bien hay una didascalía que enmarca el relato en un bar de Buenos Aires, el tiempo es de ambiguo y de difícil intuición. - Orden El orden de la historia es intuitivo porque no posee especificaciones concretas y marcas temporales. - Duración Se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante algunas escenas no verbales. Su estructura es vertiginosa y no pueden establecerse líneas de durabilidad concretas en el relato. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez. <p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hablante dramático básico El texto posee una presencia débil del Hablante Dramático Básico. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, dado que brinda informaciones en relación al desarrollo de la acción. Posee la particularidad de no estar dirigido solamente a los responsables de la puesta en escena, sino que tiene en sí mismo valor literario y también está dirigido al lector porque suma datos relevantes para la lectura. A continuación explicitaremos algunas características de la funcionalidad que despliegan las didascalías a lo largo de la obra: -No brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción -No ofrece detalles sumamente precisos en relación con la puesta en escena -Da información en relación al estado anímico de los personajes: “Lo hace distraído, con una sonrisa de burla” (p.197) -No ofrece datos en relación al aspecto físico de los personajes • Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados a partir de una focalización externa, donde el narrador se limita a la mostración de escenas, sin intervenir activamente en el desarrollo de las mismas.
--	--

ANTÍGONA, A FORZA DO SANGUE
 María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989)
 Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1 - Acto 1	Fruela	“Derrocamos ao conde Oveco (...) A nobreza galega non se rende facilmente” (p. 27-28) “Aalzaremos as armas bruñidas e iremos feroces contra os usurpadores. Oveco, o tirano castelán, terá que saír corrido de Galicia” (p.29)
	Elvira	“Non temos armas para loitar, pero tampoco as temos para impedir a guerra, para difundir outras ansias. Se falas de amor, de felicidade, riranse de ti (Con voz despectiva) ¡Cousa de mulleres!” (p. 33)	
	Roi	“A ousadía dos rebeldes foi castigada (...) Eu mesmo matei ao moi esforzado don Fruela coas miñas mans” (p. 39)	
	Oveco	“Deben morrer os que insisten en sublevarse contra a razón” (p. 40)	
	Sisnando	“¿Por qué crees ter o patrimonio da razón” (p. 40)	
	Oveco	“Para iso está a guerra, para xustificar a razón. A guerra é o pai de todas as cousas. Po a todos no seu lugar: uns, arriba e outros, abaixo, como debe ser” (p. 40)	
	Sinando	“Non se matan ideas, Roi, mátanse persoas” (p. 41)	
	Elvira	“¡Erguede lanzas de vinganza! ¡Irmán, agora eu serei o teu corpo, a túa voz, a túa honra, a forza do sangue polos séculos dos séculos! (p. 49)	
	S2 - Acto 2	Oveco	“¡Insensata! ¡Muller soberbia! Hai que detela ¡Non podemos permitirlo!” (p. 51)
	Elvira	“Ninguén me pode impedir que honre a meu imán, a niña linaxe” (p. 55) / “O teu poder exige demasiados crimes, aséntase na morte. A niña forza son as miñas prixeas, os meus principios, a niña conciencia. Defendo a terra, a vida, o amor” (p. 58)	
	Sinando	“A vosa insurrección é unha utopía” (p. 63)	
	Elvira	“A submisión é unha calamidade máis. É tan destrutiva coma a morte” (p. 64)	
	S3 - Acto 3	Oveco	“Ti non acataches as ordes. Quen quebranta as leis debe ser apartado” (p. 69)
	Elvira	“Quen quebranta os teus mandatos, a túa lei, queres dicir” (p. 69) / “Eu reclamo a xustiza para o meu irmán, para o meu país” (p. 70) / “Non nacín para compartir u odio, senón o amor” (p. 70)	

		<p>Sisnando</p> <p>Elvira</p> <p>Sisnando</p> <p>Aldena</p>	<p>“Galiza apagarase tamén con vós” (p. 73)</p> <p>“Mentres se siga falando de min, mentres os pobos continúen simbolizando a liberdade, é sinal de que non a alcanzaron. O día que a alcancen, ese día non necesitarán representala” (p. 75) / “Elixo a liberdade que para min está na morte” (p. 79)</p> <p>“Son as xentes de Galicia. Traen o cadáver de Elvira. Elvira está morta” / “Buscou a morte por si mesma” / “Pensas que tes o poder sobre a vida e sobre a morte. Pero hay mortes que se escapan. O teu poder está desconcertado” (p. 84)</p> <p>“¡Gustaríame parir a liberdade e depositala na nos aterra para que xermolase! (...) ¡Quero parir a liberdade! (p. 84)</p>
<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -El amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Elvira"] SUJETO --> OBJETO["OBJETO Enterrar a su hermano Fruela"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -Familia"] AYUDANTES["AYUDANTES -"] --> SUJETO Oponentes["OPONENTES -Conde Don Oveco -Don Roi -Bispo Sisnando"] --> SUJETO </pre>			
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Fruela va a luchar por la liberación del Rey de Galicia - Prohibición • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Asesinato de Fruela en manos de Roi - Deseo de Elvira de venganza • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Prohibición, transgresión y encarcelamiento de Elvira • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Suicidio de Elvira • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Monólogo final de Aldena en el que expresa su deseo de libertad <p>Procedimientos</p> <p>El relato está estructurado en tres actos. El primero posee seis escenas, el segundo tiene tres escenas y el último posee un total de cinco escenas. A continuación, resaltamos algunos procedimientos utilizados en la obra:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Condensación de la cantidad de personajes Utilización de escenas donde los personajes ponen de manifiesto el conflicto desde el punto de vista verbal de esa interacción • Recurrencia a imágenes sonoras metafóricas 		

	<ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <i>in medias res</i> de la trama <p>Causalidad El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal explícito, es decir, que la historia se rige por una causalidad evidente que responde a reglas evidentes. En el texto hay enlaces de tipo causa-efecto y las decisiones narratológicas responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos.</p> <p>Actores Doña Elvira Conde Don Oveco Bispo Sinando Doña Aldena Conde Don Fruela Don Roi Doña Rosilde Músicos, xograres e soldadeiras</p>
<p>Aspecto verbal</p>	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto posee una fuerte presencia del Hablante Dramático Básico. Las acotaciones escénicas no están solamente destinadas al lector sino también a los responsables de la puesta en escena. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalías a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> - Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “A obra desenvólvese na Idade Media galega” (p. 24) - Da información en relación con el estado anímico y las características físicas de los personajes: “Muller nobre. Pertenece a unha das grandes Casas galegas, donas de moitas vilas por todo o país. É moi fermosa. Alta, lura e de formas cumpridas” (p. 25) / “E o seu rostro reflicte a angustia” (p. 27) • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: Acerca de sí mismos: “Non temos armas para loitar, pero tampoco as temos para impedir a guerra, para difundir outras ansias. Se falas de amor, de felicidade, riranse de ti (Con voz despectiva) ¡Cousa de mulleres!” (p. 33) Acerca de los restantes personajes: “¡Insensata! ¡Muller soberbia!” (p. 51) Información política: “O teu poder exige demasiados crimes, aséntase na morte. A niña forza son as miñas prixeas, os meus principios, a niña conciencia. Defendo a terra, a vida, o amor” (p. 58) Información religiosa: “Non mesturedes a Deus nestes negocios” (p. 75) Información filosófica: “A vosa insurrección é unha utopía” (p. 63) - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. “¡Odiosa muller! ¡Gardas! ¡Levádea!” (p. 72)

	<ul style="list-style-type: none"> - Emotiva o Expresiva La dramaturgia de Gambaro utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “¡Irmán, agora eu serei o teu corpo, a túa voz, a túa honra, a forza do sangue polos séculos dos séculos!” (p. 49) - Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: “Mentres se siga falando de min, mentres os pobos continúen simbolizando a liberdade, é sinal de que non a alcanzaron. O día que a alcancen, ese día non necesitarán representala” (p. 75) - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso no está presente en el texto. <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • La obra se sitúa en la Idade Media Galega. - Orden El orden de la historia responde a una causalidad explícita dada por el accionar de los personajes. - Duración Si bien existen en el relato omisiones desde el punto de vista narrativo de las escenas, todo lo sucedido se repone desde el diálogo de los personajes. Es posible, por su estructura clásica, establecer líneas de durabilidad concretas en el relato. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez. <p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hablante dramático básico El texto posee una fuerte presencia del Hablante Dramático Básico. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, dado que brinda informaciones en relación con el desarrollo de la acción y está dirigido al lector. A continuación, explicitaremos algunas características de la funcionalidad que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: -Brinda información acerca del espacio en el que se desarrolla la acción -Da información en relación con el estado anímico de los personajes -Ofrece datos en relación con el aspecto físico de los personajes -Sugiere las acciones que los personajes realizan más allá del diálogo • Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados a partir de una focalización externa, donde el narrador se limita a la mostración de escenas, sin intervenir activamente en el desarrollo de las mismas.
--	--

ANTÍGONA VÉLEZ

Leopoldo Marechal (Argentina, Buenos Aires, 1951)

Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1	Mujer 1° y 2°	“¡Hermano contra hermano!” / “¡Muertos los dos en la pelea!” / “No se puede hablar del Otro (...) Está prohibido” (p. 25) / “Dicen que no se puede hablar del otro muerto” (p. 16)
		Viejo	“Yo soy tan viejo como esta pampa y tan duro como ella: he visto mucha injusticia, y siempre dije amén. Pero lo de esta casa no me gusta” / “Que un hermano esté aquí, entre sus cuatro velas honradas, y el otro afuera, tirando en el suelo como una basura. Leyes hay que nadie ha escrito en el papel, y que sin embargo mandan” (p. 17)
		Bruja 1° y 2°	“¡Que Antígona Vélez no se duerma esta noche!” / “¡Antígona Vélez no dormirá!” (p. 91)
		Antígona	“Si tuvieras el corazón partido en dos mitades, y una estuviese aquí, entre ojos que la ven llorando, y la otra tirada en la noche que no sabe llorar, ¿Qué harías mujer?” (p. 21)
		Carmen	“Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez” (p. 23)
		Antígona	“Lo sé. Pero yo conozco una ley más vieja” (p. 23)
	S2	Don Facundo	“Este pedazo de tierra se ablanda con sangre y llanto. ¡Que las mujeres lloren! Nosotros ponemos la sangre” (p. 26)
		Antígona	“Dios ha puesto en la muerte su frontera. Y aunque los hombres montasen todos los caballos de su furia, no podrían cruzar esa frontera y llegarse hasta Ignacio Vélez para inferirle otra herida” (p. 28)
		Don Facundo	“La vergüenza de Ignacio Vélez, acostado en el barro ahora, no lo puede alcanzar a él, naturalmente. Pero toda su indignidad grita en la llanura esta noche. ¡Y seguirá gritando hasta que se le hagan polvo los huesos! Esa carroña gritará, no para Ignacio Vélez que no sabe oír, sino para los hombres que lo ven podrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura” (p. 29)
		Antígona	“Dios ha mandado enterrar a los muertos” (p. 29)
	S3	Lisandro	“Alguien ha enterrado a Ignacio Vélez” (p. 35)
		Don Facundo	“El que cavase una tumba para Ignacio Vélez moriría” (p. 36)
		Antígona	“Yo lo enterré” (p. 40) / “Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se abriesen en toda su rotura” (p. 41)

	S4	Antígona Lisandro	“En una noche se puede olvidar todo. Esto es lo que trae de malo andar sola por ahí, cavando tierra en la oscuridad” (p. 47) “Y me abrazaste, y supe que ya no eras mi hermana, sino algo que duele más” (p. 48)
	S5	Mujer 1° Antígona Mujer 1° Lisandro	“Estará prohibido llorar por Antígona Vélez” (p. 51) “Alguna vez he pensado que llorar es como regar; y donde se llora algo debe florecer” (p. 51) / “Y Antígona debe morir” (p. 57) “Porque Antígona debe morir, para que se cubra de flores el desierto” (p. 57) “Y no ha de estar sola” (p. 57)
	S6	Sargento Don Facundo	“Estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza” (p. 62) “Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre” (p. 63)
<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -El amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Antígona Vélez"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -Familia"] AYUDANTES["AYUDANTES -Lisandro"] --> SUJETO OPONENTES["OPONENTES -Don Facundo"] --> SUJETO SUJETO --> OBJETO["OBJETO Enterrar a su hermano Ignacio Vélez"] </pre>			
Estructura superficial (Intriga)	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Prohibición • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Decisión de Antígona Vélez de enterrar a Ignacio Vélez • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Intercambio entre Antígona Vélez y Don Facundo • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S3, S4 y S5 - Don Facundo se entera de que Antígona Vélez enterró a su hermano Antígona es condenada a muerte por Don Facundo Intercambio entre Antígona Vélez y Lisandro Antígona Vélez y Lisandro son asesinados • Mirada final • S6 - Palabras finales de Don Facundo 		

	<p>Procedimientos</p> <ul style="list-style-type: none"> • El relato está estructurado en seis actos. • Utilización del coro • Despliegue de léxico asociado a la gauchesca teatral en cuanto a la utilización de expresiones típicas • Recurrencia a imágenes sonoras y visuales • Estructura de relato clásico • Comienzo <i>in medias res</i> de la trama <p>Causalidad</p> <p>El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal explícito, es decir, que la historia se rige por una causalidad evidente que responde a reglas evidentes. En el texto hay enlaces de tipo causa-efecto y las decisiones narratológicas responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos.</p> <p>Actores</p> <p>Antígona Vélez Carmen Vélez Facundo Galván Lisandro Galván Rastreador Viejo Capataz Vieja Sargento Hombre 1° Hombre 2° Mujer 1° Mujer 2° Mujer 3° Mujer 4° Moza 1° Moza 2° Moza 3° Bruja 1° Bruja 2° Bruja 3° Coro de hombres Coro de mujeres</p>
<p>Aspecto verbal</p>	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto posee una fuerte presencia del Hablante Dramático Básico. Las acotaciones escénicas no están solamente destinadas al lector sino también a los responsables de la puesta en escena. A continuación, explicitaremos algunas de las funcionalidades que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: <ul style="list-style-type: none"> - Brinda datos vinculados al espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción: “Frontis de “La Postrera”, en lo alto de una loma: estilo colonial, de gruesas y bastas columnas” (p. 15) - Da información en relación con el estado anímico de los personajes: “Mirándolo con dureza” (p. 39) • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: Acerca de sí mismos: “Antígona Vélez ha sido también la madre de sus hermanos pequeños” (p. 31)

	<p>Acerca de los restantes personajes: “Mi padre nunca fue blanco; pero fue siempre justo, y sabía castigar” (p. 45)</p> <p>Información política: “Lo castiga una ley justa” (p. 28)</p> <p>Información religiosa: “Dios ha mandado a enterrar a los muertos” (p. 29)</p> <p>Información filosófica: “Dios ha puesto en la muerte su frontera. Y aunque los hombres montasen todos los caballos de su furia, no podrían cruzar esa frontera y llegarse hasta Ignacio Vélez para inferirle otra herida” (p. 28)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. “¡Abran la Puerta Grande! ¡Abran esa puerta!” (p. 61) - Emotiva o Expresiva La dramaturgia utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “Si tuvieras el corazón partido en dos mitades, y una estuviese aquí, entre ojos que la ven llorando, y la otra tirada en la noche que no sabe llorar, ¿Qué harías mujer?” (p. 21) - Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: / “Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se abriesen en toda su rotura” (p. 41) - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso no está presente en el texto. <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Si bien hay referencias sutiles a lo largo del texto, el tiempo es de ambiguo y de difícil intuición. - Orden El orden de la historia responde a una causalidad explícita dada por el accionar de los personajes. - Duración Si bien existen en el relato omisiones desde el punto de vista narrativo de las escenas, todo lo sucedido se repone desde el diálogo de los personajes. Es posible, por su estructura clásica, establecer líneas de durabilidad concretas en el relato. - Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez.
--	---

	<p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none">• Hablante dramático básico El texto posee una fuerte presencia del Hablante Dramático Básico. El discurso del relator se caracteriza por ser informativo, dado que brinda informaciones en relación con el desarrollo de la acción y está dirigido al lector. A continuación, explicitaremos algunas características de la funcionalidad que despliegan las didascalias a lo largo de la obra: -Brinda información acerca del espacio en el que se desarrolla la acción -Da información en relación con el estado anímico de los personajes -Ofrece datos en relación con el aspecto físico de los personajes -Sugiere las acciones que los personajes realizan más allá del diálogo• Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados a partir de una focalización externa, donde el narrador se limita a la mostración de escenas, sin intervenir activamente en el desarrollo de las mismas.
--	---

LA TUMBA DE ANTÍGONA
 María Zambrano (España, 1967)
 Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1 - Esc. 1, 2 y 3	Antígona	<p>“He de seguir descendiendo para encontrarte (...) Estar aquí, y al estar todavía sola, sí, sola en el silencio, en la tiniebla, herida y perseguida aún por ese Sol de los vivos que todavía no me deja” (p. 27) / “Yo creía que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria (...) Mi condena: Antígona enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...” (p. 28)</p> <p>La noche. “Porque no escuchan, los hombres. A ellos, lo que menos les gusta es hacer eso: escuchar” (p. 29)</p> <p>Sueño de la hermana “Nosotras tenemos nuestro secreto, lo tuvimos siempre (...) Nuestro secreto. Todos sabían que lo teníamos (...) Y ahora, yo no sabría tampoco decírtelo. No es de decir. Es es. Era de jugar, de jugar nuestro juego interminable” (p. 32)</p> <p>“El hombre ese del poder, el que mandaba ¿Todavía está ahí mandando? (...) Y no te condenó a muerte, quiero decir: te condenó a vivir sin mí - él condena siempre- y con la angustia de haber perdido el secreto” (p. 32)</p> <p>“Un secreto de verdad es un secreto para todo el mundo (...) Un secreto nuestro de hermanas solas. Hermanas siempre, Ismene, ya lo ves. Yo fui, tú no fuiste. Pero eso estaba en el juego ¿Te acuerdas? En el juego yo era la que pisaba más veces la raya y siempre perdía, por eso, por eso sólo” (p. 33)</p> <p>“Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo ¿Qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya? (...) Solo viviendo se puede morir” (p. 34)</p>
S2 - Esc. 4 a la 11	Edipo	Antígona	Edipo
			<p>“Sí, ahora ya veo. Y te veo a ti, aquí sola. Lo veo todo ahora y no sé nada. Veo y no sé. Empiezo a verme a mí mismo” (p. 35) “La verdad cae siempre sobre mí” (p. 36)</p> <p>“Hija soy del error. A solas estoy aquí bajo el peso del cielo y sin tierra ¿Hasta cuándo? No puedo vivir sin vida, ni puedo morir sin muerte” (p. 37)</p> <p>“Siempre un error. De yerro en yerro toda mi vida fui, y también ahora en mi muerte. ¿Será todo errar en el hombre, ni una brizna de razón habrá en mí?” (p. 37) “Un hombre, un hombre tuve que ser. Y yo era como un sueño. Yo era apenas el despertar de una luciérnaga, el parpadear de una llama, un poco de aliento, un palpitir de un</p>

			<p>corazón pálido. Yo no era casi nada. Era casi, era apenas, y tuve que ser eso: un hombre” (p. 38)</p> <p>“Era yo el olvidado, el dejado ahí sin acabar de ser, y sin ver apenas nada. Estaba yo hecho de olvido. Un hombre o un dios acaso. No sé. No me acuerdo...” (p. 38)</p> <p>“Mi padre me abandonó. Y fue el pasto quien se compadeció de mí y cambió mi suerte, mi condena a muerte en condena a vivir abandonado (...) Si hubiera sabido, no habría hecho nada” (p. 38-39)</p>
		Ana	<p>Ana, la nodriza</p> <p>“Soy una de esas personas de las que nadie sabe nada, de las que nadie puede saber ni dar ninguna noticia. Yo nunca fui a ninguna parte: ni salí, ni entré, y pocos fueron los que me vieron. Ni siquiera cuando me tenían delante de los ojos me veían” (p. 40)</p> <p>“Soy la de siempre, siempre igual. Porque nunca fui nadie, nada” (p. 41)</p>
		Antígona	<p>“Ana, tú eres el único ser que he conocido, iba a decir: la única diosa” (p. 41)</p>
		Ana	<p>“La historia, niña Antígona, te esperaba a ti, a ti. Por eso estás aquí, tan sola. Por la historia” (p. 43)</p>
		Antígona	<p>“¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O por la historia del mundo, la Guerra del Mundo, por los dioses, por Dios? (...) Parecía que todo, tan monstruoso, fuese tan natural. Ya hora necesito saber el porqué de tanta monstruosa historia” (p. 43)</p> <p>“Me dejas sola con mi memoria, como la araña. A ella le sirve para hacer su tela. Esta tumba es mi telar. No saldré de ella, no se me abrirá hasta que yo acabe, hasta que yo haya acabado mi tela” (p. 44)</p>
		Antígona	<p>La sombra de la madre</p> <p>“¿Y es que hay alguna Madre pura del todo, alguna mujer pura del todo que sea madre? Tú sabes que no” (p. 45-46)</p> <p>“Si al saberlo todo tú nos hubieses llamado hijos, hijos míos, no se te habría enredado a tu cuello el cordón resbaladizo de la muerte. Porque no fuiste tú, tú no fuiste; fue ella, la serpiente la que se enroscó” (p. 46)</p> <p>“La sombra de mi Madre entró dentro de mí, y yo doncella he sentido el peso de ser madre. Tendré que ir de sombra en sombra, recorriéndolas todas hasta llegar a ti, Luz entera” (p. 47)</p>
		Harpía	<p>La harpía</p> <p>“Nadie me quiere ver, pero me sueñan. En eso soy como la belleza (...) ¿Sabes si alguien sueña contigo?” (p. 48)</p>
		Antígona	<p>“Soy ahora lo que fui siempre, una muchacha sin futuro” (p. 49)</p>
		Harpía	<p>“Y los hombres son hombres siempre” (p. 50)</p>

	Antígona	“El juez tenía que condenarme pues que su ley es ésta, condenar. Y yo lo sabía cuando hice lo que hice” (p. 50)
	Harpía	“¿Por qué lo hiciste, entonces, si lo sabías? (p. 50)
	Antígona	“Ya lo dije. Porque hay otra Ley, la Ley que está por encima de los hombres y de la niña que llora, como yo cuando lloré” (p. 51)
	Antígona	Los hermanos “Sí, teníais que morir y que mataros. Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan” (p. 54) “Siempre hay enemigos, patrias, pretextos” (p. 55) “Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro. Suicidarse en otro y en sí con la esperanza de ser perdonado por tanto crimen, por tanta muerte expandida” (p. 55)
	Etéocles	“El poder es siempre necesario, debe de haberlo. Y este poder era mío, me correspondía de hecho y de derecho” (p. 58)
	Polinices	“Tú eras la Patria. Pero ¿La Patria no estaba devastada? ¿No había peste en la ciudad, no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente? Todo era vano, las ofrendas, los sacrificios y el agua que había de purificarnos estaba maldita también.” (p. 58) “Vengo a buscarte, vine a buscarte, Antígona hermana, para irnos a una tierra nueva, libre de maldición; a una tierra fragante como tú, para empezar la vida de nuevo. Ojalá nos hubiésemos ido los dos cuando éramos todavía niños, cuando no había pasado todavía nada” (p. 59) “La verdad no es una diosa” (p. 60)
	Antígona	“La verdad es a la que nos arrojan los dioses cuando nos abandonan” (p. 60) “Dices <saber> como si no costara nada. Ese saber que no busqué se paga” (p. 61)
	Hemón	Llega Hemón “Empezó mi padre por no contar conmigo al condenarte, Antígona, y ni siquiera tú misma, cuando te decidiste a todo, y tampoco ahora. Sí, ya sé, que lloraste viniendo hacia aquí nuestras frustradas bodas (...) No sé si me maté o si es que no puedo seguir sin ti viviendo” (p. 64) “Vengo por ti, por ti toda entera, como hace el esposo” (p. 64)
	Antígona	“Como hace el esposo... Tengo que ser toda para el esposo. Pero es que yo toda, yo únicamente para el esposo...” (p. 64)
	Creón	Creón “Como siempre, te adelantas: antes a mi justicia, ahora a mi clemencia. Vengo a sacarte de esta tumba. La muerte de mi hijo, precipitado como tú, me impidió sacarte de aquí a tiempo para que celebrárais vuestras nupcias. Yo quería solo darte una lección” / “La puerta está ahí, mírala, abierta.

		<p>Antígona</p> <p>Creón</p> <p>Antígona</p> <p>Antígona</p>	<p>Vamos Antígona. Ve delante de mí. Sube tú antes que yo, sube tú primero” (p. 67)</p> <p>“Siempre estuvimos todos nosotros debajo de ti. Pues eres de esos que para estar arriba necesitan echar a los demás a lo más bajo, bajo tierra si no se dejan” (p. 67)</p> <p>“ya no pertenezco a tu reino” (p. 68)</p> <p>“Solo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día. Vamos Antígona, arriba, arriba” (p. 68)</p> <p>“Ese Sol no es ya el mío. Síguele tú” (p. 70)</p> <p>Antígona “La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar” (p. 72)</p> <p>“Un rayo de vida que consume mis vidas todas” (p. 74)</p>
S3 - Esc. 12	<p>Desconocido primero</p> <p>Desconocido segundo</p>		<p>“Pareces una aparición, una figura de esos sueños que luego nos acompañan” (p. 76)</p> <p>“Quería, querría llevármela viva a ella, no a su sombra. Que conociera la vida antes de morir” (p. 77)</p> <p>“Aunque todavía respire, no se puede ya volver. Más nunca se irá, nunca se irá del todo” / “Sí; vida y voz tendrá mientras siga la historia” / “Mientras haya hombres hablará sin descanso, como la ves ahora, en el confín de la vida con la muerte” / “La oirás más claramente de lejos, aunque estés sumergido en otros asuntos” (p. 78)</p>
<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -El amor -Lealtad a las tradiciones"] --> SUJETO["SUJETO Antígona"] SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -Familia"] SUJETO --> OBJETO["OBJETO Encontrar a Polinices"] AYUDANTES["AYUDANTES -Sombras"] --> SUJETO Oponentes["OPONENTES -Creón"] --> SUJETO </pre>			
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Antígona expresa su deseo y brinda información acerca de su situación • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Cuando Antígona delira y comienza a ver sombras • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Encuentros con las sombras 		

	<ul style="list-style-type: none"> • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Arrepentimiento de Creón: abre la puerta Antígona rechaza su ofrecimiento y permanece en su tumba • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Los desconocidos <p>Procedimientos</p> <ul style="list-style-type: none"> • El relato está estructurado en doce escenas • Utilización de monólogos y escenas en las que los personajes interactúan • Condensación de la cantidad de personajes y agregado de nuevos • Recurrencia a imágenes sonoras y visuales • Fragmentación en la estructura <p>Causalidad</p> <p>El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto hay escasos enlaces de tipo causa-efecto. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y tensión dramática.</p> <p>Actores Antígona Edipo Nodriz Harpía Etéocles Polinices Hemón Creón Desconocido primero Desconocido segundo</p>
Aspecto verbal	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata El texto no posee un Hablante Dramático Básico ya que no existen acotaciones escénicas o didascalías que sitúen la acción y brinden características de los personajes. • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: <p>Acerca de sí mismos: “Hija soy del error. A solas estoy aquí bajo el peso del cielo y sin tierra ¿Hasta cuándo? No puedo vivir sin vida, ni puedo morir sin muerte” (p. 37)</p> <p>Acerca de los restantes personajes: “Ana, tú eres el único ser que he conocido, iba a decir: la única diosa” (p. 41)</p> <p>Información política: “El hombre ese del poder, el que mandaba ¿Todavía está ahí mandando?” (p. 32)</p> <p>Información religiosa: “¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O por la historia del mundo, la Guerra del Mundo, por los dioses, por Dios?” (p. 43)</p> <p>Información filosófica: “Ya lo dije. Porque hay otra Ley, la Ley que está por encima de los hombres y de la niña que llora, como yo cuando lloré” (p. 51)</p>

	<ul style="list-style-type: none">- Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. “Cállate, vete, déjame” (p. 51) “Te llamo ahora por tu nombre enredadora, razonante Harpía. Vete, que en mí no puedes entrar” (p. 53)- Emotiva o Expresiva La dramaturgia de Gambaro utiliza esta función en varios momentos de la obra con el objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “Empezó mi padre por no contar conmigo al condenarte, Antígona, y ni siquiera tú misma, cuando te decidiste a todo, y tampoco ahora. Sí, ya sé, que lloraste viniendo hacia aquí nuestras frustradas bodas (...) No sé si me maté o si es que no puedo seguir sin ti viviendo” (p. 64)- Poética Muchas partes del texto están revestidas por intencionalidad estética y esto posibilita la irrupción de imágenes metafóricas a lo largo de la historia. Compartimos algunos ejemplos: “La verdad es a la que nos arrojan los dioses cuando nos abandonan” (p. 60)- Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de interacciones entre los personajes y comentarios estrictamente dirigidos al lector. <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none">• No existen didascalias que especifiquen el tiempo del relato. Solo hay una referencia a que pasó un solo día, sin embargo, el tiempo en la historia es ambiguo y de difícil intuición.- Orden El orden de la historia es intuitivo porque no posee especificaciones concretas y marcas temporales.- Duración No se evidencian pausas o suspensiones claras. Si bien, no pueden establecerse líneas de durabilidad concretas en el relato, hay un texto dicho por Creón que especifica que Antígona está encerrada hace un día: “El Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día” (p. 68)- Frecuencia Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez. <p>Punto de vista</p> <ul style="list-style-type: none">• Hablante dramático básico El texto no posee presencia débil del Hablante Dramático Básico.• Punto de vista o focalización Los acontecimientos son narrados a partir de una focalización externa, donde el narrador se limita a la mostración de escenas, sin intervenir activamente en el desarrollo de las mismas.
--	---

ANTÍGONA
José Watanabe (Perú, 1999)
Texto dramático

Estructura profunda (Acción)	Secuencias Una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético.		
	S1 - Esc. I y II	Narradora	Guerra Necesidad de olvidar
	S2 - Esc. III	Narradora	Poder Presentación de Creonte
		Creonte	Guerra Edicto: "El cuerpo de Polinices quedará insepulto"
	S3 - Esc. IV y V	Narradora	Culpa
		Antígona	Poder
Narradora		Hembra: "Poco puedes hacer sino obedecer las leyes"	
S4 - Esc. VI, VII, VIII y IX	Narradora	Presentación del guardia	
	Guardia	"Le han frotado fino polvo sobre toda la piel"	
	Narradora	El loco solo buscaba a su perro, "En su locura donde no existen retes ni héroes, ni traidores, sino sólo un perro"	
	Narradora	Compara Antígona joven con su actual versión sombría	
	Antígona	Cuerpo - carne - podredumbre.	
	Narradora	Poder	
S5 - Esc. X, XI, XII y XIII	Narradora Antígona	"He visto a Antígona (...) como escondiéndose de nadie"	
		Entierra a Polinices. La sorprende un guardia. "Quiero que toda muerte tenga un funeral, y después, después, olvido"	
	Narradora	Poder-transgresión-destino	
	Creonte	"Y sin embargo ríes"	
	Antígona	Ismene es inocente, "La víbora tiene una sola cabeza" "¿Pretendes tú, mortal, prevalecer por encima de las leyes no escritas pero inquebrantables de los dioses?" "Yo he nacido para amar, no para compartir odios" "Si el miedo no les cerrara la boca" "Los dioses quieren, Creonte, que no te dure el privilegio de ordenar impunemente lo que te place, y quieran también acabar pronto con tu gozo de escuchar sólo el multitudinario e indigno silencio"	
Narradora	Memoria		

	Antígona	Cumpliendo su condena en la caverna - Cuerpo “Soy solo cuando me palpo” “Los viejos dicen que un antiguo conjuro pesó sobre mi padre y mi madre y que las desventuras, como las olas del mar, se repetirán de una generación a otra” “Nada entra en la vida de los hombres sin alguna maldición”
S6 - Esc. XIV	Narradora Creonte Hemón	Presentación de Hemón y del conflicto padre-hijo Argumentación de Creonte “Privilegio siento de no verte como el alto gobernante que a otros intimida” Patria: “Que tus leyes no sean de tu solo arbitrio, porque no es patria lo que es posesión de un solo hombre” Dioses: “Mira la noche, porque en el silencio estelar, ellos piden que no olvides ni pisotees sus derechos sobre los muertos”
S7 - Esc. XV, XVI y XVII	Narradora Antígona Narradora Tiresias Narradora Creonte	Descripción de la inminente muerte de Antígona Injusticia, la enterradora, enterrada. “Me estoy acabando lentamente” Presentación de Tiresias 1º intento para que Creonte revoque el edicto: “Tu retaste a los dioses (...) Entiéralo” Soledad de Creonte. “Y nadie alrededor (...) sus pensamientos caen en el vaso y la bebida se tuerce” “A Polinices no lo enterrarán nunca en un sepulcro aunque las águilas le arranquen piltrafas y las lleven hasta el mismo trono de Zeus”
S8 - Esc. XVIII, XIX y XX	Narradora Tiresias Narradora Antígona Narradora Creonte	Presentación de Tiresias: Cuerpo-ojo 2º intento para que Creonte revoque el edicto: “Porque crees que tu crecido poder alcanza para gobernar otros mundos (...) deja tu ceguera que es peor que la mía, porque no es de ojos de carne sino de soberbia” - Vaticinio de sangre Culpa: “No hay peor tortura que la propia imaginación y Antígona no cesa en mi mente” Deseo de “Ser luz repentina, cuerpo huido de este suplicio largo y perverso” Creonte tiene otro rostro, “Cien nudos toda la noche, y nadie sabe si desatados por la razón o el miedo” Revoca el edicto: entierro al muerto y liberación de Antígona
S9 - Esc. XXI y XXII	Narradora Narradora	Antígona muerta por sus propias manos. Hemón intenta asesinar a su padre, falla y se clava la espada en el pecho. Se revela la identidad de la Narradora: “Las muertes de esta historia vienen a mí no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, tan vivamente, porque son mi propia desgracia: yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo” La memoria es el castigo: “El recordar cada día tu gesto que me tortura y me avergüenza”

	<p>Modelo actancial</p> <pre> graph TD DESTINADOR["DESTINADOR -Amor filial -Cumplir con las tradiciones divinas"] --> SUJETO["SUJETO Antígona"] SUJETO --> OBJETO["OBJETO Dar sepultura a su hermano Polinices"] AYUDANTES["AYUDANTES -Tiresias -Hemón"] --> SUJETO Oponentes["OPONENTES -Creonte -Ismene -Mensajero -Guardia"] --> SUJETO SUJETO --> DESTINATARIO["DESTINATARIO -Ella misma -Familia -El descanso de su hermano muerto"] </pre>
<p>Estructura superficial (Intriga)</p>	<p>Diseño</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienzo <ul style="list-style-type: none"> - S1 - Esc. I y II - Presentación de los personajes (Polinices, Etéocles) y prehistoria (Guerra, muerte de ambos) - S2 - Esc. III - Narradora - Presentación de personajes (Creonte) • Enlace <ul style="list-style-type: none"> - S2 - Esc. III - Creonte - Edicto • Desarrollo <ul style="list-style-type: none"> - S3 - Esc. IV y V - La duda de Antígona - S4 - Esc. VI, VII, VIII y IX - Guardia nota que se han llevado a cabo ritos fúnebres / La duda de Creonte - S5 - Esc. X, XI, XII y XIII - Entierro consumado / Guardia se lleva prisionera a Antígona / Agon entre Creonte y Antígona / Antígona enterrada viva en una cueva - S6 - Esc. XIV - Agon entre Hemón y Creonte - S7 - Esc. XV, XVI y XVII - Padecimiento de Antígona / 1º advertencia de Tiresias / Hybris de Creonte - S8 - Esc. XVIII, XIX y XX - 2º advertencia de Tiresias / Culpa de la narradora / Deseo de morir de Antígona / Creonte revoca el edicto • Desenlace <ul style="list-style-type: none"> - S9 - Esc. XXI - Antígona muerta, Hemón intenta asesinar a su padre, fracasa y se suicida • Mirada final <ul style="list-style-type: none"> - S9 - Esc. XXII - Revelación de la identidad de la narradora: Ismene <p>Procedimientos</p> <p>Su versión libre de la tragedia homónima de Sófocles, está estructurada por una serie de monólogos de seis personajes: la Narradora, Creonte, Antígona, el Guardia, Hemón y Tiresias. Debido a la estructura unipersonal del espectáculo, no hay intercambios dialogados entre los personajes.</p> <p>Este procedimiento narrativo posee implicancias y efectos en la historia que se narra. Por un lado, el formato unipersonal potencia la construcción del relato de los acontecimientos trágicos desde la focalización del sobreviviente. El acto volitivo de Ismene de convocar sus dolorosos</p>

	<p>recuerdos, evidencia la dimensión destructiva de una memoria traumatizada por el horror de lo vivido. Su ejercicio imaginario resulta desgarrador, porque la expone sistemáticamente a enfrentar los rostros acusadores de sus hermanos que le recuerdan lo vergonzosa que fue su conducta pasada y cómo, cobardemente, faltó a sus deberes de sangre.</p> <p>La decisión de que todos los personajes sean interpretados por una sola actriz, es un recurso que escenifica la multiplicidad mediante la unicidad, es decir, que los recuerdos toman posesión del cuerpo del sobreviviente y se actualizan. En la dinámica de la obra, esa repetición potencia el drama de Ismene, porque grafica de manera más intensa y vívida la profundidad de su tormento. Por ello, es posible pensar que ella no sólo narra las memorias en las que se halla atrapada como intento desesperado por hallar una redención aparentemente imposible, sino que también materializa la propia memoria del trauma, a través de su cuerpo y su voz.</p> <p>Causalidad El relato está estructurado a partir de una causalidad de orden lógico y temporal implícita o del relato ideológico, es decir, que la historia parece regirse por una causalidad de difícil intuición, que responde a reglas profundas y de difícil abstracción. En el texto no hay enlaces de tipo causa-efecto, sino que los hechos están atravesados por la sensibilidad y enunciación de cada uno de los personajes. Las decisiones narratológicas no responden a la cronología o implicancia lógica de los hechos, sino a intereses poéticos e ideológicos, que pueblan al texto de imágenes y emotividad.</p> <p>Actores Antígona Narradora (Ismene) Creonte Hemón Tiresias Guardia Mensajero</p>
<p>Aspecto verbal</p>	<p>Modo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Inmediata En el texto casi no existen enunciaciones inmediatas explícitas, excepto para: <ul style="list-style-type: none"> - señalar el ingreso de un personaje -sugerir una acción específica a la intérprete • Mediata <ul style="list-style-type: none"> - Referencial Predomina la función referencial, expresada en las opiniones o reflexiones que los personajes dicen sobre sí mismos, sobre los restantes o la información de tipo político, religioso, filosófico. A continuación, algunos ejemplos de lo analizado: <p>Acerca de sí mismos: “La oscuridad le da a mi cuerpo una existencia extraña. Soy sólo cuando me palpo o toco la dura piedra de la caverna. Cuando hablo no sé si hablo, acaso sólo sean palabras que circulan sin sonido dentro de mi cabeza” (p.41)</p> <p>Acerca de los restantes personajes: “La muchacha, más niña que mujer (...) hermana de los dos muertos, del honrado con sepulcro y del otro, afrentado sin él, mira distante nuestro paso” (p.21)</p> <p>Información política: “Que tus leyes no sean de tu solo arbitrio, porque no es patria lo que es posesión de un solo hombre” (p. 46)</p> <p>Información religiosa: “Oh dioses, pudiendo habernos hecho de cosa invisible o de piedra que no necesita sepultura ¿Por qué nos formaron de materia que se descompone, de carne que no resiste la invisible fuerza de la podredumbre? (p. 28)”</p>



	<p>Información filosófica: “Destino de los débiles crear señores del poder, así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y sólo el dormido los ve, y se angustia” (p. 19) / “Nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder” (p.22)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conativa Existen en el texto varios casos en los que la palabra es acción, en tanto, conduce a ésta, provoca, persuade, promete, ordena, etc. A continuación, vamos a ejemplificar esta función a partir de las escenas de Tiresias, quien en dos oportunidades visita a Creonte para comunicarles sus vaticinios y la urgencia por revocar el edicto: 1º intervención de Tiresias: “Tú retaste a los dioses, pero todo Tebas paga tu insolencia. Me retiro pidiéndote que no punces más el cadáver. Entiérralo. Que se diga que fuiste valiente corrigiendo tu yerro y no valiente volviendo a matar al que está ya matado” (p. 51) 2º intervención de Tiresias: “Entierra al muerto y libera a su fiel hermana, y prontamente porque cada hora la sangre que viene hacia ti huele más próxima” (p.56) - Emotiva o Expresiva La dramaturgia de Watanabe utiliza contantemente esta función que tiene como objetivo producir emociones en el lector. Algunos ejemplos serán expuestos a continuación: “Hemón levantó la espada y se la hundió a sí mismo en la mitad del pecho. Feroz signo de ira contra su propio padre. La vida sólo estuvo con él el tiempo que necesitó para girar, abrazar a Antígona y mojar las mejillas pálidas de su novia con la sangre que le subía a la boca” (p. 62) “En tu elevado reino pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo porque me acobardó el ceño del poder, y dile que ya tengo castigo grande: el recordar cada día tu gesto que me tortura y me avergüenza” (p.65) - Poética La totalidad del texto está revestido por intencionalidad estética y, es por ello, que consideramos que la función poética es primordial en esta versión: “Hoy es el primer día de la paz. Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles” (p.15) - Fáctica El dinamismo en el circuito comunicativo está dado a partir de intervenciones de los personajes estrictamente dirigidas al lector. Como mencionamos anteriormente, la estructura de monólogos sucesivos evita la interacción dialógica directa entre los personajes - Metalingüística La función concerniente al discurso que refiere al propio discurso, se evidencia al final del texto dramático, cuando se produce la anagnórisis que devela la identidad de la narradora y se expone el presente pleno de la acción y de la enunciación: “Las muertes de esta historia vienen a mí no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia: yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo” (p. 63) <p>Tiempo</p> <ul style="list-style-type: none"> • El tiempo de la historia responde al orden lógico causal de los acontecimientos y el tiempo del relato se evidencia por las interrupciones al nivel de la acción de la
--	---

narradora, que tiene la función de comentar los sucesos y reponer información relevante. En este sentido, podemos pensar que la funcionalidad de la narradora en el interior del relato, posee las mismas características que el coro en la tragedia griega: comentar la acción y reponer información de sucesos violentos que no se explicitan a nivel textual en la cronología de hechos, sino que suceden en otro tiempo y espacio. A continuación, analizaremos cada uno de los elementos temporales de la narración para explicar por qué consideramos que el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia:

- **Orden**
El presente de la enunciación se expone al final del relato y toda la obra constituye una retrospección que reconstruye los acontecimientos.
- **Duración**
Se evidencian pausas o suspensiones del tiempo de la historia durante las intervenciones de la narradora. Además existen elipsis temporales que ponen de manifiesto la distancia existente entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia.
- **Frecuencia**
Es un relato singulativo, porque narra una vez lo que pasó una vez.

Punto de vista

- **Hablante dramático básico**
No posee intervenciones a lo largo del relato, exceptuando sólo tres acotaciones que refieren a sugerencias de acción o al señalamiento del ingreso de un personaje. La ausencia de didascalias pone de manifiesto un borramiento en relación al trabajo de la dramaturgia, en función de potenciar la voz de la memoria de Ismene y las voces que la atraviesan. Esta ausencia del hablante dramático básico, también puede atribuirse a que la idea original del proyecto perteneció a Teresa Ralli y trabajaron en conjunto con el director Miguel Rubio, realizando un trabajo de exploración y experimentación escénica. Posteriormente le encargaron a Watanabe, poeta, guionista de cine y amigo personal de ambos, que elabore la composición del texto teatral de manera simultánea al proceso creativo de los ensayos. Es decir, que mientras el aspecto espectacular lo construían la actriz y el director, el dramaturgo escribió el texto poniendo especial hincapié en el aspecto lingüístico.
- **Punto de vista o focalización**
Los acontecimientos son narrados desde la óptica de Ismene, la hermana sobreviviente a la catástrofe justamente por haberse mantenido, de manera voluntaria y consciente, al margen del conflicto. Sin embargo, la identidad de Ismene permanece oculta hasta el final de la pieza, cuando el personaje de la Narradora, quien articula la sucesión de monólogos, revela quién es. De este modo la focalización interna se pone de manifiesto al final del texto, donde todos los elementos se resignifican en función de un único punto de vista que aglutina la multiplicidad de voces. Como consecuencia de este cambio en la focalización, el texto propone una nueva acción dramática, que ya no gira en torno a Antígona, quien, a pesar de ello, continúa siendo la protagonista a nivel del relato, sino en torno a Ismene, y, por lo tanto, tiene que ver con el conflicto interior que le produce su comportamiento en el pasado y que intenta resolver (o, aunque sea, mitigar) por medio de la verbalización de dichos eventos traumáticos.

**CUADRO DE ANÁLISIS COMPARATIVO
SEGÚN LOS EJES TEMÁTICOS**

	<i>La pasión según Antígona Pérez</i> de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1968)	<i>Creón ... Creón</i> de X. M. Rodríguez Pampín (España, Galicia, 1975)	<i>Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza</i> de Manuel Lourenzo (España, Galicia, 1981)
El poder	-Medios de comunicación -Relatos -Saber - Poder - Control -Periodistas -Sensacionalismo -Fusilamiento	-Obediencia -Infantilización de la heroína -Supresión de la acción heroica -Asesinato	-Hybris de Creonte -Tensión con Tiresias (cuerpo periférico) -Asesinato -Máscara y carnavalización -Purga -Sacrificio

	<i>Antígona Furiosa</i> de Griselda Gambaro (Argentina, 1986)	<i>Antígona, a forza do sangue</i> de María Xosé Queizán (España, Galicia, 1989)	<i>Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles</i> de José María Pemán (España, 1945)
La resistencia	-Locura -Fuera de norma -Acción -Pasión - Furia -Silencios -Denuncia: presentificar la ausencia -Relato imposible que impide la clausura	-Transgresión -Rebeldía -Acción -Suicidio -Represión y asesinato -Denuncia -Versión feminista	-Transgresión -Discurso que justifica y celebra el conflicto bélico -Versión cristiana -Las mujeres no accionan -Estructura clásica

	<i>Antígona Vélez</i> de Leopoldo Marechal (Argentina, 1951)	<i>La tumba de Antígona</i> de María Zambrano (España, 1967)	<i>Antígona</i> de José Watanabe (Perú, 1999)
La memoria	-Resistencia -“Conquista del desierto”: usurpación tierras indígenas -Acción heroica -Memoria futura -Patria construida con sangre	-Estructura fragmentaria -Espacio del recuerdo -Reflexión existencial -Encuentros con sus sombras	-Acción transgresora -Memoria - Recuerdo -Sobrevivientes - los que no accionaron -Culpa

El presente estudio propone un recorrido por obras que retoman el mito de Antígona para actualizarlo en la ritualidad teatral, recontextualizando el tiempo primordial mitológico en un momento sociohistórico preciso, con el objetivo de esgrimir una herramienta de denuncia de las dictaduras latinoamericanas y de la Guerra Civil Española. El análisis de los textos dramáticos promueve un diálogo entre Latinoamérica y España, principalmente, entre Buenos Aires y Galicia, a partir de una lectura de género propuesta como eje transversal y el estudio comparativo de la tríada temática poder-resistencia-memoria para dar cuenta del modo en el que las diversas versiones de Antígona escenificaron los abusos silenciados y reivindicaron el lugar del teatro como un mecanismo asociado a la conservación de la memoria colectiva.