

Las representaciones del mito de Antígona en las teatralidades latinoamericanas: teatro, resistencia y memoria



Antonella Sturla

Universidad de Buenos Aires, Argentina

antonella.sturla@gmail.com

Fecha de recepción: 12/07/2019. Fecha de aceptación: 19/09/2019.

Resumen

El presente estudio¹ surgió a partir de una serie de preguntas vinculadas a la persistencia de la figura de *Antígona* en las teatralidades latinoamericanas y a la posibilidad de considerar al teatro como una práctica cultural asociada a la conservación de la memoria. Las distintas versiones latinoamericanas del mito evidenciaron que, como señala Byung-Chul Han (2016), la violencia es una constante en la historia y sus formas de aparición varían según las constelaciones sociales. Mientras en la Antigua Grecia la guerra era un ejercicio material sobre los cuerpos de los combatientes y las víctimas, en la actualidad la violencia se torna anónima, desubjetivada y sistémica.

Representations of the Antigone Myth in the Latin American Stage: Theatre, Resistance and Memory

Abstract

The present study is based on a series of questions linked to the persistence of the figure of *Antigone* in Latin-American theatrical performances and to the possibility of considering theatre as a cultural practice associated to the preservation of memory. The different Latin-American versions of the myth make clear that, as Byung-Chul Han (2016) points out, violence is a constant in History and its ways of showing up vary according to the social constellations. While in the Ancient Greece the war was a material exercise over the bodies of the fighters and the victims, nowadays violence turns anonymous, unsubjectivated and systemic.

Palabras clave

Antígona
mito
memoria
violencia
teatro

1. El presente trabajo corresponde a una serie de extractos de la tesis *Comunicación y teatro. del mito de Antígona en las teatralidades latinoamericanas: teatro, resistencia y memoria*, de Antonella Sturla, Fundación Walter Benjamin, Universidad CAECE, Buenos Aires, Argentina

Keywords

Antigone
Myth
Memory
Violence
Theatre

El cuerpo como espacio de escenificación y el retorno del motivo trágico

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo <<tal y como verdaderamente ha sido>>. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relampaguea en el instante de un peligro
(Benjamin, 2011:7)

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, atraviesa el pensamiento occidental hasta nuestro presente. Su persistencia y vitalidad ha dado lugar a innumerables representaciones desde diversos lenguajes artísticos, revelando su inquietante permanencia y 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, la masculinidad y la femineidad, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, las presencias y las ausencias, entre muchos otros vectores de lectura.

En la historia de Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX, predominaron regímenes dictatoriales que se ejercieron a través de figuras militares, presidenciales manipuladas o cierto tipo de dinastías familiares: 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), Uruguay (1973-1985), Chile (1973-1990) y Argentina (1976-1983). Ante esa barbarie sin límite, el teatro se situó frente a la violencia y se posicionó dentro del espectro de las prácticas simbólicas que resistieron a las consecuencias nefastas de esa experiencia histórica de destrucción y muerte.

Las producciones teatrales de América Latina encontraron potencial subversivo en la joven hija-hermana de *Edipo*, que arriesgó su vida para defender lo que consideraba justo, su sangre y su patria, enfrentándose al poder dictatorial. George Steiner afirmó que “nuevas Antígonas están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana” (1996: 228) y, parafraseando a Benjamin (2011), si *el enemigo no ha cesado de vencer, Antígona* como heroína trágica no ha dejado de irrumpir en la historia para ser la voz de los callados y la representación simbólica de la resistencia frente al poder hegemónico. Existen en la historia del teatro universal diversas versiones emblemáticas que pueden inscribirse en esta corriente: *Antígona* (1948) de Bertolt Brecht, estrenada poco después de la caída del Tercer Reich; *Antígona* (1944) de Jean Anouilh, escrita y representada en Francia durante la ocupación Nazi; *The Island* (1973) de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona, escrita en Sudáfrica en relación a la era del apartheid; *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, estrenada en Argentina durante el retorno a la democracia, entre otras.

En este tipo de obras, el teatro transforma 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 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 la unicidad de un relato oficial, proponiendo otras miradas posibles. El teatro sería 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. Mientras los poderes de facto erigen una historia incuestionable, el teatro escenificaría lo que intentan acallar. En el caso de *Antígona*, su irrupción en el contexto latinoamericano vendría a denunciar esa interpretación manipulada y a resistir frente a los abusos de poder, combatiendo los proyectos de olvido y de dominio de la memoria.

El presente estudio surgió de un deseo profundo, acompañado de años de investigación, en relación con la permanencia del mito de Antígona en las teatralidades latinoamericanas. Desde el siglo V a. C. hasta el año 1999, en el que se estrena *Antígona* de José Watanabe, acontecieron cambios profundos en el devenir de la historia, que marcaron hitos en el transcurso ininterrumpido del tiempo. Pero, también, detectamos dolorosos aspectos de la realidad, temas persistentes, recurrentes, que no se modificaron: todavía hay guerras, hay violencia, hay tortura, hay ausentes, hay olvido y hay falta de memoria, hay cuerpos no enterrados, hay hombres hambrientos de poder... y también hay héroes. En Grecia, mientras se disputaba una guerra, otros se embriagaban en orgías báquicas hasta enloquecer y otros 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 el límite entre lo justo y lo injusto. Las distintas versiones latinoamericanas 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 las constelaciones sociales. Mientras en la Antigua Grecia la guerra era un ejercicio material sobre los cuerpos de los combatientes y las víctimas, en la actualidad la violencia se torna anónima, desubjetivada y sistémica.

El interés y la motivación del presente trabajo estuvo centrado en indagar acerca de un personaje que sigue siendo “uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (Steiner, 1986:13). Los vectores principales de la investigación surgieron a partir de una serie de preguntas que estimularon la exploración: ¿por qué el teatro latinoamericano 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 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. 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 no vislumbraba alternativas, reafirmando que “el pasado no es algo para vivir en él; es un pozo del que extraemos conclusiones para actuar” (Berger, 1974:83).

Relatos del poder: mediaciones y perversiones. La pasión según Antígona Pérez (1968) de Luis Rafael Sánchez

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 comprado* (1961) y *La pasión según Antígona Pérez*, estrenada y publicada en 1968. El año del estreno de esta última, marcó la culminación de un período histórico de agitación política y social que se expresaron en sus obras de manera explícita. 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. Otro corrimiento 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 está condenada, es prisionera en una oscura cárcel y víctima de sucesivas vejaciones. Sánchez la presenta como una de las tantas Antígonas latinoamericanas que han sido presas en gobiernos dictatoriales, encerradas y torturadas. La pasión 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 interpelarlo, entre los cuales destacamos:

- a) el uso de la narración de Antígona que comenta la acción y genera un distanciamiento respecto al nivel de la historia;
- b) la información de las didascalias que apelan a desnaturalizar la narración, poniendo en evidencia la artificialidad del relato;
- c) las permanentes interrupciones de los periodistas que difunden noticias y corren el foco de atención del nivel de la historia;
- d) la utilización de carteles con consignas vinculadas a la situación política del continente;
- e) el énfasis puesto en la teatralidad: 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.

La versión de Sánchez 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 el cuerpo social. Si “el saber, que es poder, no conoce límites” (Adorno-Horkheimer, 2013:14), *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 en su obra, por ejemplo, aparece en su primera novela, *La guaracha del Macho Camacho* (1976). 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, transformando 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 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" (Adorno-Horkheimer, 2013: 19).

Al comienzo de la obra, Antígona denuncia 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). 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. La prensa bombardea al público con eventos extraordinarios de gran impacto para inmovilizar cualquier intento de lucha y el pueblo queda relegado a la pasividad frente a una realidad impactante que anula cualquier intento de expresión y acción. García Canclini (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 afirma el autor, 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). Es precisamente esa falta de solidaridad la 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* para 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 menospreciar la muerte de Antígona y utilizar el sensacionalismo de los medios con el objetivo de impedir la catarsis, es decir, la purga del exceso de temor y piedad (Aristóteles, 2004: 45).

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.

Crónicas de la resistencia o *La imaginaria república de las ambigüedades*

La subjetividad es un tema central en la obra que se expone desde el título, ya que el uso de la preposición *según* 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 opinión y su vivencia, exponiendo un punto de vista combativo que subvertía el orden totalitario 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 dictatorial 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 quienes 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 preciosa y ejemplar.

AURORA: La lealtad al miedo. El miedo que es lo único libre 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 su lucha 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 quién 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 a favor del mandato de las leyes 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 encuentra redención. 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” (Adorno-Horkheimer, 2013:28). En el universo planteado por Sánchez se expone el cuestionamiento del símbolo de Antígona, quien es considerada 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 corrimiento 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 amenaza con torturarla, Antígona se asume abiertamente como redentora y se impone frente a él con plena certeza del sacrificio. Sin embargo, el discurso cristiano resuena de manera ambigua, 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, manifiesta 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 muy reverendísimo 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 tiene por objetivo exponer la ideología de Antígona como repugnante *a nuestra cristiana manera de vivir* (1968).

El universo dramático de la obra tiene la particularidad de utilizar elementos de la visión trágica y la cristiana desde un punto de vista estructural, pero 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 y es a partir de la acción que se definen. 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” (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).

Muerte y amor: la eterna libertad

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

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, 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” (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 esta versión: 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 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 “de las generaciones dolorosamente estranguladas” (1968: 14).

Antígona Pérez se erigió como un emblema de lucha contra el poder tiránico, al igual que diversas producciones teatrales que se vieron atravesadas por una problemática común: el horror ante los abusos del poder de las fuerzas dictatoriales opresivas. En el comienzo de la obra, se precisa que la acción se desarrolla en un cronotopo ficcional: “la imaginaria república hispanoamericana de Molina” (1968:11). En esa didascalia 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. Para reflexionar en

torno a su dramaturgia, 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” (1993: 219). 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 de 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” (Sánchez, 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. Ella 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 (2012) 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 (2012: 49). En este sentido, podríamos pensar que la relación con el contexto latinoamericano está presente a lo largo de todo el texto y que incluso se refuerza al final de la obra, cuando sus últimas palabras se pronuncian en homenaje a “esta América amarga” (1968: 120).

El texto de Sánchez 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. En la *Fenomenología del espíritu* (1977), 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. Judith Butler (2010) 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 legitima en el poder (2010: 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. Esto puede observarse cuando su madre Aurora le dice “Si fueras hombre...” (1968: 29) y ella responde: “También las mujeres tenemos que protestar, también combatir lo que sepamos injusto” (1968: 29).

En *La pasión según Antígona Pérez*, 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 conflicto 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 *pincipium de individuationis*. En un intercambio con su madre, se expresa claramente el rasgo de generosidad extrema de 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 eligió ser parte de esa *América amarga* entregándose a su lucha como un sacrificio por el pueblo sometido, como una figura redentora que quiso 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, 2011: 24).

Cuerpo y resistencia: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro

Antígona Furiosa fue estrenada en 1986, dirigida por Laura Yusem y 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, comenzaron el proceso de audiciones para los otros personajes, que finalmente interpretaron Iván Moschner (Antínoo) 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 había mucho margen creativo para la interpretación del director, como ocurrió con la puesta en escena de Laura Yusem. El dispositivo escénico proponía un espacio vacío con una gran jaula de metal circular, con *Antígona* dentro y el público alrededor. La obra estuvo dos años en cartel con funciones discontinuas en diversos espacios como el Goethe Institute, algunos teatros de San Telmo, el Teatro Nacional Cervantes, el Festival Nacional de Córdoba y, luego, el Teatro Municipal General San Martín.

En la estructura narrativa 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 impidiera la 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 en Argentina durante la dictadura militar. En el texto del programa escrito por Gambaro para su estreno, afirmaba que

Ésta 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” (1986).

Su relato se centra en el ritual del enterramiento como objetivo principal de Antígona: la localización del cuerpo en una tumba era el gesto que evita 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 la puesta en escena podían 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, 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 encarnado por Antinoo y Corifeo, quienes representan 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).

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 consiste en 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” (2010: 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 actual Rey Claudio, mientras mantenía una conversación con su madre Gertrudis, pero además de asesinarlo, ocultó su cadáver. Gambaro aquí 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. El personaje en su obra grita antes de morir “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 dismantelarla, con una diferencia esencial: mientras en *La Ratonera*, obra de teatro que utiliza *Hamlet* para desenmascarar el asesinato de su padre, 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.

Mecanismos del poder: 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 esta versión que pone en escena la violencia directa del poder sobre los cuerpos. Sin embargo, 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, que es ocupado en distintos momentos por Corifeo,

que cuando “se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” (1989: 197). Este procedimiento narrativo pone en evidencia el mecanismo del poder, su carácter fragmentario, incompleto y su incesante dinamismo, dado que, al simbolizarse mediante un objeto inanimado, siendo mera exterioridad, 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. La contingencia del poder nunca anula sus diferencias y la naturaleza de ese proceso es, necesariamente, ficcional porque las identidades se construyen en la representación, a partir de una “articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción” (Hall, 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 espaciotemporales, 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 vertiginoso e 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 sentido racional a partir del estallido de fragmentos que tornan incomprensible ese universo y apelan a la creación de lecturas posibles que no agota el relato. 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 evidencia, como afirma Hamlet, que *el tiempo está fuera de quicio* y es dislocado, una conjunción de discontinuidades que proponen deambular por los confines del sentido con una negatividad que aumenta la representación del mundo (Adorno, 1980). El texto opera como un desocultamiento, desenmascarando una realidad fuera de quicio, 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 lo que Ricoeur ha señalado como la paradoja de la ficción y demuestra que “*la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas*” (1982: 103).

Los ecos del mito de Antígona en la dramaturgia de Gambaro 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 la última dictadura militar argentina. 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).

Representaciones de la resistencia: la furia

El trabajo dramático de Griselda Gambaro en *Antígona Furiosa* (1986) propone la recreación del mito a partir de procedimientos como la escisión y concisión,

eliminando personajes y situaciones, pero conservando mitemas estructurales básicos: las diferencias entre las hermanas, la lucha de Antígona frente al tirano, su encierro y su 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 (1976-1983) y encuentra en el mito clásico de la princesa tebana algunos elementos 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 cívicas. El cadáver insepulto de su hermano, por ejemplo, se transforma en una inevitable alusión a las Madres de Plaza de Mayo, cuya actitud también fue tildada de locura por los idearios de la última dictadura militar argentina. La directora de la obra Laura Yusem afirmaba en una entrevista que “en el desafío absoluto, en la obstinación, en el amor y en la furia, Antígona en cierto modo se toca con las Madres. No dar sepultura a los muertos es tan terrible hoy como lo era en la antigua Grecia” (Giacani, 1986).

La insania que se le atribuye a Antígona, tanto en la versión de Sófocles como en la de Gambaro, resalta la idea de su monstruosidad, originaria de sus antepasados por ser descendiente de un desorden filial, hija y hermana de su padre Edipo e hija y nieta de su madre Yocasta. Su presencia era sumamente inquietante para los tebanos por ser considerada una amenaza para la estabilidad imperante en la ciudad, siendo su sensibilidad y su ideología vistas como *fuera de norma*, como si ella fuera una exiliada del orden y carente de inscripción territorial concreta, como señala Françoise Duroux (1993) en su reflexión en torno a la *a-topía* constitutiva de la figura mítica femenina. El autor sostiene que la heroína trágica habita un no-lugar esencial vinculado con lo femenino: es *atopos*, habitante de un espacio imposible, sin lugar asegurado en la ciudad, la ética y el discurso, dado que “la prudencia virtual de Antígona no encuentra ningún lugar, no está ubicada ni ubicable: con lo cual es necesario atenerse a la ausencia de ubicación política de las mujeres, cuya puesta en escena no puede ser sino trágica o cómica” (1993:84).

La figura de *Antígona* representa la voz de los oprimidos por un sistema tiránico donde predomina el más fuerte, pero principalmente, ella es mujer en un mundo dominado por hombres, encarna al género femenino, históricamente señalado como el más débil y por imposición relegado del poder. Las mujeres ante las imposiciones de los tiranos, a diferencia de los hombres, no tomaban las armas ni tenían alternativas, solo podían recibir pacientemente las órdenes impuestas por ellos, ya que la categoría social que los griegos otorgaban a las mujeres no distaba mucho del estatus de los esclavos y los perros. Esa condición realza más aún el simbolismo de la insurrección de Antígona, puesto que ella no sólo se manifiesta discursivamente en contra del tirano sino que ejerce la acción. Su actitud se opone a la de su hermana Ismene, que acepta el lugar que la sociedad le asigna sin intenciones de revertir su realidad y se doblega ante las decisiones del tirano ya que, como afirma, “somos dos mujeres, incapaces de luchar contra hombres” (Sófocles, 1969: 77). De hecho, Creonte, rey de Tebas, confunde la dignidad y heroicidad de *Antígona* con la locura, acostumbrado a la pasividad femenina, no comprende cómo puede desobedecer las leyes impuestas por su edicto que la castigan con la muerte y llevar adelante una actitud insurrecta que implicaba un corrimiento de los cánones que definían el rol de la mujer en la Grecia Clásica. Cornelius Castoriadis (2013) plantea que los imaginarios sirven para cohesionar a la sociedad, garantizar que perdure en el tiempo y también proponer una serie de cambios, definiendo quiénes somos y el papel que desempeñamos en la esfera social. Pero, dentro de esa estructura, la pasión y la acción desencadenan inestabilidades que posibilitan cambios radicales, y en el caso de *Antígona*, su rebelión contra un orden existente es el eje de la peripecia que la lleva a buscar, furiosamente, justicia.

Gambaro denuncia las presencias arrebatadas de los que ya no están y alude en su relato 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 debían procesar 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)

Así como la *Antígona* de Bertolt Brecht fue un caso paradigmático de resistencia frente al régimen Nazi, la versión de Griselda Gambaro interpela a la sociedad argentina y la invita a reflexionar en torno a la violencia ejercida durante su pasado reciente y sus heridas abiertas. El mito regresa una vez más, quizás sea porque la crueldad y los abusos de poder, lejos de erradicarse, se reiteran a lo largo de la historia. La figura de Antígona retorna en un nuevo contexto de producción para cuestionar el terrorismo de estado y denunciar la desaparición de personas, poniendo en escena un cuerpo que ya no está. En esta decisión de presentificar la ausencia y la búsqueda, entre lo decible y lo indecible, se evidencia una recurrencia perturbadora: Antígona regresa 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, más sutiles y eficaces en los modos de control y destrucción.

Gambaro 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. Como hemos mencionado anteriormente, *Antígona Furiosa* expone una potente reflexión en torno a la mujer y su relación con el poder. En su última etapa de producción dramática, la dramaturga ha incorporado conscientemente el tema del feminismo, estudiando el rol de la mujer en la sociedad y denunciando los mecanismos de sentido dominantes. La figura femenina de Antígona “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, 1994:148). Su dramaturgia expresa una mirada sobre la historia a través de fragmentos de un pasado reciente, resaltando el estado de furia como bandera de su resistencia en una sociedad que ya no sabe amar. Este rasgo puede observarse en el título de la obra y en las acotaciones que hace la autora en relación con el texto que pronuncia *Antígona* al final: “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)” (1989: 217). Gambaro 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.

Algunas conclusiones

El presente estudio surgió a partir de una serie de preguntas vinculadas a la persistencia de la figura de *Antígona* en las teatralidades latinoamericanas y 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.

En cada uno de los casos, *Antígona* de Sófocles (Grecia-442a.C), *Antígona* de Bertolt Brecht (Alemania-1947), *La pasión según Antígona Pérez* (Puerto Rico-1968) y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro (Argentina-1986), el teatro deviene un lugar propicio para el debate debido al vínculo inmediato con el receptor, a su cualidad de ritual y a la dinámica especular que establece con el público. Parafraseando a Aristóteles, podríamos preguntarnos si *el teatro puede 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).

La hipótesis planteada fue confirmada a lo largo de la investigación porque, en cada uno de los casos, la actualización del mito funcionó como una poderosa e inquietante metáfora de la realidad histórica de cada país. Para demostrar esta afirmación, analizamos la figura de *Antígona* como mito matriz en la obra de Sófocles y la versión de Bertolt Brecht como antecedente paradigmático de las producciones latinoamericanas por configurar una poética revolucionaria que proclamaba la emancipación espectacular. Luego trabajamos las nociones de mito, teatralidad e historia en cada una de las versiones, estudiamos el contexto histórico de producción, realizamos un análisis comparativo de cada una de las obras y estudiamos el modo en que se articula la triada teatro-resistencia-memoria. La historia de Latinoamérica está marcada por gobiernos dictatoriales, violencia 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 Antígonas de nuestro continente, a diferencia de las versiones europeas, ya no viven en Tebas y su acción suele situarse en coordenadas temporo-espaciales específicas. Esa recontextualización resignifica el relato y lo transforma en una mordaz denuncia de la realidad política de cada país. La práctica teatral latinoamericana ha reelaborado el mito de manera prolífica, no sólo como receptores de la tradición dramática europea, sino por su impronta filosófica y existencial, y fundamentalmente, por su acción política.

Históricamente el sentido común ha arrojado una luz cegadora sobre Antígona que ha reducido 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 un revés de significación: 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*. Las obras teatrales analizadas podrían pensarse cercanas al modo en que Sarlo (1987) se refirió a la literatura argentina durante el proceso 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).

En *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. La obra se inscribe en el contexto latinoamericano y dialoga con la dolorosa historia reciente del continente y sus monstruosos regímenes totalitarios. En este sentido, pertenece a la tradición dramática de Antígona, entre otros motivos, porque es una denuncia política y una lucha por la libertad:

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, prosigue; América, despierta; América, tranquila; América, alerta (Sánchez, 1968: 104)

Antígona Furiosa (Argentina, 1986) 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 esta crónica del horror, los silencios tejen una historia 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. Gambaro define al teatro como

una actividad que exige un compromiso muy franco y contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad. La escritura dramática es una escritura agresiva por su misma naturaleza, está hecha para ser llevada a escena, y la escena tiene, no sólo la falta de pudor de todo arte, sino un subrayado agregado por la corporeidad de los actores, por la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y sobre todo “ve” (1980: 19).

El teatro se situó frente al horror en el marco de las prácticas simbólicas que resistieron a las nefastas consecuencias de esa experiencia histórica y a la violencia de aquellos años. Retomando lo expuesto anteriormente, el teatro podría pensarse como un testigo 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 y barbaries del pasado no sean invisibilizadas, silenciadas y que los crímenes no permanezcan impunes. En este sentido, proponemos que las versiones latinoamericanas 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 transformaría entonces en un instrumento de memoria que lucha contra la amnesia colectiva y la indiferencia, e 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. Además, el teatro no solo sería un espacio de conocimiento ligado a la conservación de la memoria histórica de una comunidad, sino que también presentaría su aspecto catárquico, ya que posibilitaría reconstruir los lazos sociales destruidos y restaurar la dignidad arrebatada a los sobrevivientes y a las víctimas que fueron vulneradas.

El cuerpo entendido como un espacio de escenificación del poder, la resistencia y la memoria, posibilita analizar 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 buscar incansablemente el cuerpo ausente. 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. Esta censura operaba directamente sobre la pulsión de rebelarse contra lo prohibido y, para perpetuarse en el poder, tuvieron que crear nuevas formas de controlar las inéditas variables 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 percibir en profundidad 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 diversos intertextos, con el objetivo de cuestionar la vigencia de mecanismos opresores. En todos los casos, reconocen la persistencia de ciertas injusticias y desigualdades y afirman 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).

Bibliografía

- » Adorno, T. W. (2006). *Teoría Estética*, Madrid: Akal.
- » Aristóteles (2004). *Poética*, Buenos Aires: Andrómeda.
- » Barradas, E. (1979). “La pasión según Antígona Pérez: mito latinoamericano y realidad”, 10-22, *Revista: Sin Nombre*, vol. 5, núm. 1, abril-junio
- » Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Planeta-Seix Barral.
- » Barthes, R. (2016). *Mitologías*, México: Siglo XX.
- » Berger, J. y otros (1974). *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gil.
- » Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.
- » Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires: Agebe.
- » Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética teatral*, Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- » Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba.
- » Brecht, B. (2006). *Antígona*, Buenos Aires: Cátedra.
- » Butler, J. (2009). *Antigone's Claim*, New York: Columbia UP.
- » Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.
- » Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets.
- » Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Buenos Aires: Eudeba.
- » Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Contreras, M. (1994). *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Chile: Univ. De Concepción.
- » 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.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *¿Qué es la filosofía?*, Madrid: Nacional.
- » Derrida, J. (2002). *Espectros de Marx*, Madrid: Editorial Nacional.
- » Gambaro, G. (1980). “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?” *Latin American Theater Review*.
- » Gambaro, G. (2001). *Teatro 3*, Buenos Aires: De la Flor.
- » Giacani, A. (1986, 22 de septiembre). “La Antígona de Gambaro”, *Diario La Razón*, Buenos Aires.
- » Hall, S. (2003). “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en Hall, S. y Du Gay, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- » Han, B-C. (2016). *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder.
- » Hegel, G. W. F. (1997). *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V. Miller, Oxford: Cla-

rendon.

- » Horkheimer, M. y T. Adorno (1987). *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- » Luckacs, G. (1977). “Narrar o describir”, en *Problemas del Realismo*, México: FCE.
- » 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.
- » Nancy, J. L. (2012). *Arte, filosofía, política*, Buenos Aires: Prometeo.
- » Nancy, J. L. (2016). *¿Por qué obedecemos?*, Buenos Aires: Capital intelectual.
- » 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.
- » Rebok, M. G. (2012). *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires: Biblos.
- » Ricoeur, P. (2005). *Lenguaje, texto y realidad*, Buenos Aires: Biblos.
- » Sánchez, L. R. (1968). *La pasión de Antígona Pérez*, San Juan: Cultura
- » 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.
- » Sófocles (1969) *Ajax, Antígona, Edipo Rey*, Navarra: Salvat.
- » Steiner, G. (1986). *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona: Gedisa.
- » Watanabe, J. (2000). *Antígona*, Lima: Yuyachkani.
- » 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
- » Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona: Paidós