



Lía Sabrina Noguera

Universidad de Buenos Aires/Universidad nacional de las Artes
lianoguera@yahoo.com.ar

Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona

Rewriting Tragedy in Contemporary Latin American Drama. The Antigone Case

Resumen

En el presente artículo nos proponemos realizar un análisis de diversas reescrituras que desde Latinoamérica se han realizado a partir del texto *Antígona* de Sófocles, tomando como corpus de análisis: *Antígona Vélez* (1951-Argentina) de Leopoldo Marechal, *Antígona furiosa* (1986-Argentina) de Griselda Gambaro, *La pasión según Antígona Pérez* (1968-Puerto Rico) de Luis Rafael Sánchez, *Antígona* (1999- Perú) de José Watanabe, *Antigonón. Un contingente épico* (2013-Cuba) de Rogelio Orizondo y *Antígonas. Tribunal de mujeres* (2014-Colombia) de Carlos Satizabal. Partimos del supuesto de que este teatro acude a esta reescritura como una forma de repensar los pasados y presentes nacionales y, en especial, como una manera de no olvidar las experiencias muchas veces traumáticas que estos territorios han experimentado.

Palabras claves

Antígona; Latinoamérica; teatro.

Abstract

In the present article we propose to perform an analysis of various rewrites that from Latin America have been made from the text *Antigone* by Sophocles, taking as corpus of analysis: *Antigone Velez* (1951-Argentina) by Leopoldo Marechal, *Furious Antigone* (1986-Argentina) by Griselda Gambaro, *The passion according to Antígona Pérez* (1968-Puerto Rico) by Luis Rafael Sánchez, *Antigone* (1999- Peru) by José Watanabe, *Antigonon. An epic contingent* (2013-Cuba) by Rogelio Orizondo and *Antígonas. Court of women* (2014-Colombia) by Carlos Satizabal. We start from the assumption that these dramas do this rewriting as a way of

rethinking the national past and present and, especially, as a way of not forgetting the often traumatic experiences that these territories have experienced.

Keywords

Antigone; Latin American; drama.

Introducción

Durante el siglo XX y XXI observamos el gran interés que la psicología y la antropología social, como así también la estética y la literatura, han puesto sobre el estudio y desarrollo de los mitos griegos. La literatura helénica, y en mayor medida la tragedia griega, concretó imágenes paradigmáticas que, durante más de dos mil años, suscitaron nuevas escrituras y representaciones estéticas que dan cuenta de las problemáticas del hombre en relación con su coyuntura histórica, política y social. Asimismo, la tragedia es considerada un instrumento conceptual útil para pensar la política a partir de una característica nodal que la constituye: el conflicto. Pero si en la tragedia, la característica de ese conflicto reside en la incapacidad de resolverse, “de canalizarse a través de instituciones que permitan que su resultado no sea una catástrofe”, como afirma Eduardo Rinesi (3), por el contrario, la naturaleza del conflicto en la política parte del supuesto de que él pueda procesarse y resolverse por medio de las instituciones a fin de evitar “caer del otro lado del precipicio”.

A partir de estas premisas, en el presente artículo estudiaremos el modo en el que el teatro latinoamericano ha reescrito el texto sofócleo, *Antígona*, concentrándonos en el análisis de seis Antígonas latinoamericanas: *Antígona Vélez* (1951-Argentina) de Leopoldo Marechal, *Antígona furiosa* (1986-Argentina) de Griselda Gambaro, *La pasión según Antígona Pérez* (1968-Puerto Rico) de Luis Rafael Sánchez, *Antígona* (1999- Perú) de José Watanabe, *Antigonón. Un contingente épico* (2013-Cuba) de Rogelio Orizondo y *Antígonas. Tribunal de mujeres* (2014-Colombia) de Carlos Satizabal. Nuestro objetivo es dar cuenta de las refuncionalizaciones que estas textualidades presentan de *Antígona* a partir del

concepto de profanación (Agamben, 2013), a fin de evidenciar, por un lado, que la matriz trágica sigue siendo un paradigma vigente y productivo para la representación estética de los diferentes traumas que han atravesado diversas zonas de la sociedad latinoamericana; por otro, dar cuenta de cómo estas tragedias postulan, a partir del mito sofócleo, una reflexión sobre el concepto de nación, entendida como comunidad imaginada¹ tal como la define Anderson (2007) y la conformación de la identidad nacional que debe estructurarse a partir de la memoria. Por ello, a través de estas diferentes obras, escritas y producidas desde diferentes latitudes latinoamericanas como así también en diferentes momentos históricos, observaremos cómo el lema “ni olvido ni perdón” se instala en las diversas diégesis a fin de proclamar un grito de lucha y resistencia.

El mito de Antígona en la Grecia Clásica

El mito de Antígona es considerado uno de los mitos más productivos para la reescritura y reelaboración dentro de la historia dramática universal y Latinoamericana. Numerosos dramaturgos han producido nuevas textualidades a partir del texto de Sófocles escrito en el siglo V antes de Cristo. Este mito pertenece a la zaga de los Labdácidas, es decir, a los descendientes del abuelo de Edipo que deben pagar las culpas heredadas. Este mito pone en escena la lucha incansable por parte de la pequeña Antígona de enterrar el cadáver de su hermano Polinices,

¹ Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas*, afirma que una nación sólo existe si quienes la integran se consideran parte de ella, se imaginan en común con los demás miembros. Además, señala el carácter histórico de esa comunidad, la cual es una creación social, producto de la invención, de la imaginación. “Es imaginada porque incluso los miembros de una nación pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas pero en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión. Es limitada porque aunque finitas, aunque elásticas, tiene fronteras que marcan el encuentro con otras naciones. Por último, se imaginan como comunidad porque independientemente de las desigualdades y explotaciones que puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia es esta fraternidad la que ha permitido que tantas millones de personas maten y sobre toso estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas” (24-25).

cadáver que por el edicto de Creonte se ha dejado insepulto como muestra del castigo que debe recaer sobre los que traicionaron a Tebas. Ahora bien, como toda tragedia, *Antígona* muestra la oposición de paradigmas irreconciliables: lo religioso y lo político, la lucha de lo femenino y lo masculino, lo joven contra lo viejo, el poder civil y el poder familiar, entre otros. Porque tal como afirma Bauzá:

La tragedia nos advierte que la sociedad no es un *habeas* homogéneo del que todos sus miembros participan de manera armoniosa, sino, antes bien, un permanente proceso de articulación, rechazo y adaptación de códigos, normas y sistemas. Este género teatral, es también, una suerte de “revés de la trama del orden social”, toda vez que pone de manifiesto las tensiones –muchas veces agónicas- que subyacen en el interior de esta urdiembre cívica. (311-312)

Asimismo, y como todas la tragedias, *Antígona* de Sófocles evidencia el quiebre de una Ley universal (el cumplimiento de los ritos funerarios) y su posterior caos, por parte de un sujeto que actúa de manera consciente (Creonte) poniendo así en conflicto no sólo su vida sino también a su propia sociedad. Por tal razón, y al trabajar con un conflicto universal, y constitutivo de todos los sujetos sociales –cualquiera sea su coyuntura histórica-, los temas de esta tragedia griega se resignifican a lo largo de la historia y producen nuevos sentidos, determinando así el carácter abierto de este texto, capaz de hablar de “nuestra propia situación cultural, social y de nuestros propios mitos cotidianos” (Pellettieri 7).

La profanación de Antígona

Giorgio Agamben (2013) en su artículo “Elogio de la profanación” establece una distinción entre lo sagrado y lo profano. Si lo primero es considerado aquello que se extrae del uso cotidiano y mediante la consagración se entregaba a

los dioses; lo segundo es aquello que, mediante el uso se extrae del orden de los dioses y se restituye al derecho de los hombres. Sin embargo, ese uso no aparece como una condición natural sino que es un constructo al cual se llega mediante esa misma profanación. No obstante, esta relación entre el uso y la profanación es particular, razón por la cual Agamben decide reflexionar sobre ella. Él considera que en la actualidad la profanación se volvió un improfanable puesto que la posibilidad de usar se canceló con la maquinaria museística a la cual iguala con la lógica del capitalismo. En el museo todo se congela y la posibilidad de generar experiencia se agota produciendo así sólo transeúntes que observan y acumulan imágenes y discursos sin capacidad de generar nuevas experiencias. Así, y en palabras de Agamben:

El museo hoy ocupa exactamente el espacio y la función que antes cumplía el templo. [...] Si los cristianos eran peregrinos (extranjeros en la tierra porque su patria era el cielo), los adeptos del nuevo culto capitalista no tienen patria alguna porque viven en la pura forma de separación. Donde quieran que vayan, ellos encuentran multiplicada y llevada al extremo la misma posibilidad de habitar que habían conocido en sus casas y en sus ciudades, la misma incapacidad de usar que habían experimentado en los supermercados, en los shoppings y en los espectáculos televisivos. (110)

A pesar de este panorama desolador que expone Agamben, él otorga una luz en ese camino y sugiere que aún hay formas de profanar lo improfanable. Esto es mediante la desactivación de un viejo uso para volverlo inoperante y mediante esa manera producir nuevos usos. Son estas ideas sobre la profanación, y sobre todo aquellas que refieren a la activación de nuevos usos sobre el lenguaje, aquellas que nos han permitido reflexionar sobre las reescrituras que el teatro latinoamericano hace sobre las tragedias griegas, y en especial, para esta exposición, sobre la tragedia sofoclea. Mas allá de los conceptos de intertextualidad que propone Genette (1989), y absolutamente correctos para pensar en los procesos de escritura



de estos textos, nos interesa reflexionar en los grados de profanación que el teatro de América Latina imprime sobre un código viejo (la tragedia ática) para proponer nuevos códigos surgidos por el empleo de nuevos usos (la reescritura de un clásico y los diversos procedimientos de un teatro moderno y posmoderno) a fin de generar nuevas maneras de decir y reflexionar sobre el presente y pasado de las historias latinoamericanas. Tal es el caso de las reescrituras teatrales latinoamericanas de Antígona que a continuación analizamos a partir de un recorrido histórico y geográfico.

En el territorio argentino encontramos *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, que fueron escritas en 1951 y 1986 respectivamente. Estas nuevas formas instauran una profanación del texto de Sófocles que radica en desactivar el componente reaccionario de la pequeña protagonista y así reacentuar su carácter de víctima para evidenciar conflictos centrales en la historia de nuestro país. Por un lado, Marechal ubica el mito de Antígona en tierras pampas, en el momento de formación de nuestro estado nacional (la década de 1880) con el fin de repensar la función del estado y la elaboración de sus proyectos políticos, poniéndolos así en sintonía con las políticas culturales y sociales del estado durante el gobierno de Juan Domingo Perón, momento de escritura de esta tragedia argentina. Este texto se enmarca dentro de la segunda fase del realismo, la de nacionalización, en la cual los creadores de este período, tal como lo señala Pellettieri, “pretendieron contextualizar sus espectáculos, incluir sus discursos en lo argentino y lo latinoamericano, indagar en la poética del realismo y, aunque fracasados en su intento, captar un público popular” (40). De esta manera, Antígona Vélez es la víctima necesaria para la edificación de un nuevo estado que pretende el cuidado de los ciudadanos y que se instala como aquel que construirá los cimientos de la nueva nación argentina a partir de un pasado compartido. Por ello, La Vélez no se enfrenta a Creonte (Facundo Galván), acepta su sentencia porque sabe que su muerte representa una parte necesaria para el proyecto de nación que este caudillo debe imprimir en la Postrema, la finca en la que habitan y que deviene sinécdoque de la nación.

Así lo observamos hacia el final de la obra, en el cual se produce un abandono radical del paradigma trágico, porque si bien Antígona y Lisandro mueren, es interesante el cambio que se opera en el discurso de Don Facundo. A diferencia de Creonte, quien a partir de la muerte de su hijo Lisandro y de Antígona reconoce su culpabilidad y toma conciencia del horror producido por sus propios actos, generándose así su anagnórisis, Don Facundo “lee” dichas muertes de una manera totalmente diferente. A partir de estos cuerpos inertes, tendidos en la tierra y atravesados por una misma flecha -una muerte muy romántica, por cierto- él encuentra cumplido su intento de nacionalización y de descontaminación de sus tierras. A partir de un discurso optimista sobre estas muertes, Marechal propone una mirada aleccionadora pero a la vez que positiva del futuro nacional mediante la sangre de quienes fueron seducidos por la barbarie. Así lo dice el texto:

Don Facundo (arrancándose a su contemplación, dice a los hombres). –

Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se miran, están casados.

Mujeres- ¿Casados?

Hombre – Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí no le darán hijos.

Don Facundo – ¡Me los darán!

Hombre - ¿Cuáles?

Don Facundo – Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre. (Marechal 63)

En este sentido, la *Antígona Vélez* profana a *Antígona* y en ese acto deviene en un sujeto ejemplificador de un proyecto de nacionalización que, como mencionamos tiene un doble referente: la Argentina de 1880 y la de 1950. Asimismo, la tierra en donde yacen estos cadáveres que, sinecdóticamente refiere



a la nación, funciona como elemento purificador de los cuerpos y las pasiones a fin de alcanzar el progreso del pueblo.

En *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro, la autora argentina toma este mito con el objeto de reelaborarlo y relacionarlo, en su productividad textual, con el discurso social en que dicho texto se inscribe, actualizando así la materia mítica y convirtiéndola en material decible e identificador de la coyuntura histórica de la Argentina de la postdictadura militar. Así, Gambaro alcanza a desarrollar el mito trágico manteniendo vigente su valor simbólico en el presente pero profanando las estructuras significantes a fin de lograr la refuncionalización de los discursos narrativos propios de la tragedia griega en el campo de la recepción y produciendo una denuncia social íntimamente ligada a los horrores acaecidos durante la dictadura militar argentina (1976-1983), uno de los momentos más violento de la historia argentina, y más precisamente a los “cadáveres insepultos”, los desaparecidos que la dictadura militar argentina generó.

El texto de Griselda Gambaro comienza con unas didascalias que nos dicen: “Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando” (197). La dramaturga argentina retoma el texto de Sófocles desde el final, desde la resolución de todos los actos y desde la muerte misma de Antígona, muerte que se presentará en este texto de manera doble: la primera marcando la apertura de la fábula; la segunda como clausura de la historia y a la vez como intensificadora y reafirmante del carácter trágico de la protagonista. En este sentido, y con una Antígona ya muerta pero que resucita en un café de Buenos Aires junto a dos hombres: Corifeo y Antinoo, su discurso se verá constantemente alternado: en primer lugar, por sus propias analépsis (las cuales insertan de manera lineal el intertexto de Sófocles y los hechos que dieron origen al desenlace de la tragedia); en segundo lugar: por los discursos de los otros dos personajes que apelan a un tono farsesco, caracterizado por los juegos de palabras, los clisés y los chistes. Asimismo, en Corifeo y Antinoo es de destacar la utilización de un lenguaje sumamente contextualizador: por un lado, que

refiere a los elementos distintivos de la escenificación y representación de lo “porteño”; por otro lado, relacionado con el discurso de los represores y con el ejercicio arbitrario de poder característico de la dictadura militar.

Otro recurso fundamental en la *Antígona* de Gambaro es la reintensificación del carácter trágico de la protagonista a partir del procedimiento de condensación. Podemos ver cómo en el texto argentino se reducen los protagonistas de la acción a sólo tres y son ellos los encargados de reelaborar en sus enunciaciones los discursos de los personajes existentes en el texto griego: Hemon, Ismena, Creonte y el coro. Asimismo, es importante señalar que la condensación también se produce a nivel textual, tal como lo señala Laura Mogliani: “El texto de Sófocles es condensado, resumido, manteniendo en muchas ocasiones las mismas palabras y en otras sólo cambiándolas, pero no los significados que vehiculizan [...]” produciendo así “una síntesis esencial del paratexto, centralizada en el conflicto de Antígona” (100). A partir de ello, podemos sostener que Gambaro logra producir la internalización del conflicto trágico en el sujeto protagonista de la acción, el cual escenifica de manera más profunda y a la vez más desgarradora, cómo atraviesa el incumplimiento de aquello en lo que Antígona cree: dar una tumba, un nombre, un lugar dónde llorar a sus muertos.

Por tal motivo, al plantearse y enunciarse el conflicto de Antígona desde su singularidad, se produce un efecto más identificador con la realidad social Argentina de la postdictadura militar. Así, Antígona deviene representante, porta voz, de un pueblo que fue oprimido, violentado, perseguido pero que aún así sigue intentando dar sepultura a sus muertos-desaparecidos. Además, esta Antígona representa una idea de nación relacionada con la memoria y el pasado -inmediato-compartido proponiendo así un corrimiento en la enunciación de la Historia pero también de las historias particulares. Por último, con esta Antígona Griselda Gambaro realiza una crítica al lugar de sumisión en el cual las mujeres fueron ubicadas, ya que la enfrenta con un mundo de hombres dominantes y violentos que pretenden acallarlas (típico de una sociedad patriarcal) y pone en manos de este



personaje femenino la lucha política, volviéndola así “agente de la rebelión contra la arbitrariedad del poder [...]” (Tarantuviez 331).

Esta idea de nación asociada al mito de Antígona que proponen los textos argentinos también la encontramos en relación con la Antígona puertorriqueña: *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez escrita en 1968. Este autor toma el hipotexto sofocleo y lo ubica en la imaginaria república de Molina, un país signado por la dictadura militar, la complicidad de la iglesia católica, el dominio de la prensa por parte del gobierno y el uso de diferentes prácticas coercitivas como la tortura para los “traidores a esta patria”. En esta república imaginaria, los hermanos Tabares y Antígona Pérez intentaron derrocar el gobierno del dictador pero fallaron y el resultado de ello fue la exposición pública de los cuerpos sin vida de los hermanos, el posterior robo y su entierro por parte de Antígona, traicionando así el edicto de Creón de dejarlos insepultos, y su consiguiente captura y encarcelamiento.

A partir de lo sintetizado, observamos que la principal profanación que realiza Sánchez del texto sofocleo (además de aquellas que refieren a lo espacial y temporal) se relaciona con el lazo de hermandad de Polinices, Etéocles y Antígona. Si en el hipotexto el lazo de consanguineidad era preponderante, en esta reescritura puertorriqueña el lazo se transforma en términos políticos, evidenciando así un contexto latinoamericano de revolución, enfrentamiento y resistencia. Así lo firma Antígona ante la sentencia de Creón que la acusa de robar unos cuerpos que eran propiedad de su república: “Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se hicieron mis hermanos” (Sánchez 27). Esta referencialidad política se acentúa, además, por medio de carteles, que a modo brechtiano, sintetizan los paradigmas y lemas políticos que atravesaron a esta geografía: ¡Patria o muerte! ¡Lo harán los descamisados! ¡Yankies go home! ¡El canal es de Panamá!, etc. En este marco, y mediante la resistencia por parte de Antígona de confesar en dónde enterró los cadáveres de sus hermanos políticos, ella se constituye en abanderada de las revoluciones pero también en un cuerpo víctima que es torturado física y psicológicamente no sólo por Creón Molina sino también por la Primera dama, su amiga Aurora, su madre, el monseñor Bernardo Escudero, y su novio Fernando. En

estas torturas podemos leer aquello que Rita Segato refiere en su libro *La guerra contra las mujeres* en relación con los cuerpos femeninos como botín de los conflictos bélicos. La autora señala que históricamente las mujeres, como así también los niños, se constituyeron en “documento eficiente de la efímera victoria sobre la moral del antagonista” y luego de preguntarse por qué se eligen a las mujeres para este fin, ella contesta: “porque es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral de enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición”. Por tal motivo, y ante este contexto, “el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se inscribe la derrota moral del enemigo” (Segato 65-66).

Sin embargo, y ante las sucesivas violencias ejercidas en el cuerpo y la mente de nuestra heroína trágica, ella no sucumbe como así tampoco informa donde se encuentran las tumbas de los Tavárez. En ese callar como así también en el abandono de su segundo apellido, Santiesteban, puesto que “le parecía una majadería inventada por falsos orgullos” y en la elección del Pérez “común y manoseado porque así se siente mas en tierra” (Sánchez 79), esta Antígona puertorriqueña postula a la tierra (y en clara sinécdoque con la nación) como aquel lugar necesario para mantener nuestras costumbres y repensar nuestro pasado. Porque, si “Creón Molina pretende desterritorializar los cuerpos pidiendo a cada instante el dato sobre dónde están los Tabares (evidenciando de esta manera que los cuerpos son del estado), Antígona territorializa en cada uno de los silencios que sostiene” (Rodríguez 124). Silencios que nuevamente la llevarán a la muerte pero que exaltan su carácter altamente revolucionario al servicio de una idea de patria necesaria en un contexto político latinoamericano de pleno cambio de paradigmas políticos y sociales. Porque, como dice Antígona Pérez:

Las ideas no sucumben a una balacera ni retroceden desorientadas por el fuego de un cañón amaestrado. Ni recortan su existencia porque un tirano inútil decrete pomposamente su desaparición. Matarme es avivarme,

hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga. Aligera, Creon, aligera. Dame, dame la muerte. (Sánchez 17)

Ahora bien, si esta Antígona puertorriqueña levantó el estandarte revolucionario, la Antígona cubana de Rogelio Orizondo se pregunta por aquello que queda después de las revoluciones. *Antigonón un contingente épico*, escrita y estrenada en 2013 por Carlos Díaz en el Teatro Trianón de La Habana, reflexiona sobre el exilio, el hambre, la pobreza, la segregación, el adoctrinamiento, el arte, e indaga sobre los restos, sobre las voces de aquellos que hoy viven en una Cuba en la cual la Revolución pasa a ser una imagen del pasado y se pregunta ¿Qué es la patria hoy? Y la patria en este texto es todo: el amor, el desamor, la poesía, la literatura, el cuerpo sufriente de un hijo que no se puede enterrar, los cuerpos que tras la revolución y tras la guerra fría no se quieren retirar, los cuerpos que siguen haciendo patria, los cuerpos múltiples de la historia cubana, el pasado el presente y sobre todo, el teatro. Así, mediante procedimientos posdramáticos, mediante la utilización del monólogo como forma narrativa preponderante, con una apelación a la multiplicidad de sentidos y el estallido de una verborragia que se instala para evidenciar los juegos del poder pero también los del teatro, esta Antígona representa la voz de los herederos de la revolución y nos deja resonando varias preguntas, como ser, ¿por qué vale la pena continuar luchando?

A fin de poder concretarlo y quizá encontrar una respuesta a este interrogante, el texto profana la idea del valor del cuerpo de Polinices puesto que aquello que busca enterrar esta Antígona cubana ya no es el propio cuerpo material de su hermano sino sus utopías. Y ello lo hace mediante la profanación de la estructura aristotélica y la mixtura de lenguajes que no sólo remiten al universo poético sino también al político. Así lo afirma Martha Luisa Hernández (2014):

El Contingente Épico Antigonón, CEA, reclama su lugar como organización política, en una especie de militancia perversa, prohibida, y logra instituirse como identidad, que como búsqueda teatral es afin al

camino que ya definió en el siglo XX el teatro postdramático. Es por ello que en su caótico ordenamiento, ocupa a la recepción la capacidad de crear, reinventar constantemente los signos producidos en la escena, en un cosmos que inicia con la palabra poética de Martí y se programa a través del barroco lenguaje de Rogelio Orizondo.

Así, entre el caos y reinvención, entre la mixtura y el desborde de lo verbal, entre los cuerpos del presente y la historia que vendrá, pero sobre todo, con los restos de una Antígona sofoclea que se instalan como lejanas materias significantes de la tragicidad pasada; este *Contingente épico* se interroga sobre los procesos históricos y teatrales latinoamericanos a fin de evidenciar la necesidad imperiosa de encontrar una respuesta.

Desde Colombia, las múltiples Antígonas de *Tribunal de mujeres* (2015), creación colectiva del grupo Tramaluna Teatro, con dramaturgia, diseño y dirección de Carlos Satizábal, proponen un tejido textual en el cual la reincidencia del relato se erige como elemento condensador y catártico de las diferentes violencias que atravesaron -y siguen atravesando- al pueblo colombiano. El relato ficcional de Sófocles se profana para concretar un relato real de cuatro mujeres que acuden ante un tribunal (nosotros, los espectadores de sus historias) a fin de generar una diégesis altamente identificadora con las víctimas infames de un poder que pretende promulgarlas como culpables. Estas madres, hijas, hermanas, tías, hacen sus cuerpos presentes en la escena para dar cuenta de los horrores vividos por la población civil, en medio de la degradación de la guerra colombiana. Así, el mito de Antígona se transforma en la búsqueda que han emprendido los colectivos de mujeres, madres y defensoras de los derechos humanos en Colombia, poniendo en escena principalmente cuatro crímenes: los llamados falsos positivos (jóvenes de barrios marginales son asesinados y presentados mediáticamente por el ejército como guerrilleros dados de baja en combate); el genocidio político del grupo la Unión Patriótica; la persecución de la seguridad del Estado a abogadas defensoras de derechos humanos y a políticos de oposición conocida como las chuzadas del

DAS; y los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios. En palabras de su autor y director podemos observar cuál fue la búsqueda poética y política de su puesta así como también nos informa sobre qué lugar debe ocupar el arte en la sociedad:

Antígonas, tribunal de mujeres es una acción poética en la que cada mujer con objetos de su familiar nos cuenta quién es su hijo, su compañero o su amiga desaparecidos o asesinados. En sus ropas y objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Cual nuevas Antígonas, ellas van por el país y por las oficinas del poder y de la justicia; buscan a sus seres queridos desaparecidos y buscan justicia. Cada una llega al tribunal imaginario de la escena y con los objetos personales de su familiar cuenta quién era él o ella. Y cómo y por quién fue desaparecido y asesinado. Ellas, con las ropas y los objetos de sus familiares, y con cantos, hierbas y flores, buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres. Restituirles en el lenguaje, en la imaginación colectiva y en la vida pública, es esencial para que haya justicia y verdad. Una verdad y una justicia compartidas. (Satizabal 18)

Así, recuperando el valor de los ritos funerarios que el texto de Sófocles presenta, y en sintonía con la *Antígona furiosa* de Gambaro, los cuerpos de polinices se multiplican a fin de generar un grito en el presente y pasado de un país atravesado por la violencia. En este sentido, la propuesta de Satizabal se instala como una reflexión sobre la posibilidad de denuncia y terapia por parte del arte con el objeto de crear un huella cada vez más profunda que evite el olvido. Por eso, y a través de una estética realista que a apela por momentos a la multiplicidad de discursos como fuente necesaria para la mostración de los cuerpos víctimas, el texto y la puesta colombiana multiplican y engrandecen el cuerpo de Antígona a fin de amplificar los diversos puntos de vista sobre una misma historia dramática y nacional con el objeto de “desilenciar” la violencia.

Y si de silencios hablamos, la *Antígona* peruana de José Watanabe cala en el cuestionamiento hacia aquellos que no se atrevieron a dar el salto y enfrentarse al poder. Escrita en 1999 y estrenada en Perú en 2000 por el grupo Yuyachkani, que se ha caracterizado por la utilización de una metodología propia en temas relacionados con la voz, la máscara, el ritmo, la dramaturgia, el entrenamiento, el uso del objetos, entre otros. El director del grupo desde 1971, Miguel Rubio Zapata, postula un teatro de creación e investigación a partir del material que los actores producen y su interés se centra en la reflexión sobre el pasado nacional peruano a través de una teatralidad contemporánea. Ahora bien, el texto de Watanabe -que fue escrito a pedido de Rubio Zapata con el fin de reflexionar sobre el período de violencia y dictadura que experimentó Perú entre 1980 y 2000² - retoma lo sucedido en la Tebas del siglo V A.C a partir de la voz de Ismene, la hermana de Antígona que no se atrevió a ayudar a su hermana a enterrar el cadáver de Polinices. Mediante este desplazamiento de la voz narrativa, es interesante observar las voces que se inscriben en el relato, y en especial, a través de la modificación introducida por Miguel Rubio Zapata puesto que elige concentrar en una sola actriz, Teresa Ralli, la multiplicidad de voces presentes en el relato: Narradora, Antígona, Tiresias, Creonte, Hemón. Sin embargo, sólo al final de la pieza los espectadores reconocemos que es Ismene el único locutario de este texto. Consideramos que este procedimiento de condensación enunciativa tiene una doble búsqueda: por un lado, que el espectador recuerde o conozca la historia de Antígona y su tragedia; por otro lado, buscar un tratamiento de la culpa de aquellos que no colaboraron en esta

² “El período comprendido entre los años 1980 y 2000, dentro de la historia contemporánea del Perú, es una etapa de crisis generalizada: a niveles políticos, económicos e institucionales. Una de las consecuencias de esta crisis, pero, a la vez, uno de sus componentes axiales, fue el conflicto armado interno que enfrentó a las agrupaciones subversivas denominadas Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) a las fuerzas de seguridad del Estado, enfrentamiento que sumió a la población civil en un fuego cruzado y en una atmósfera de terror e inseguridad que acentuó su ya marcada condición de vulnerabilidad frente a estos episodios de violencia. Esta crisis, a su vez, se dio en un contexto en el cual la corrupción se institucionalizó desde el gobierno, que, en la década de 1990, violó de manera sistemática el Estado de derecho y los principios del orden democrático que, según la constitución política, rigen a la sociedad peruana” (Bedregal 27-28).

causa, y sobre todo, una evidenciación de aquellos que quedaron al margen de los actos gloriosos, de los actos nacionalistas.

Esto es así porque en la enunciación de Ismene, desprovista de referencias espaciales y temporales, observamos las huellas de su subjetividad en relación con los hechos de la cuales solo participó como testigo y no como protagonista. Su función con el personaje de la narradora es ponernos a nosotros también como testigos de esos hechos pero a la vez, y al revelar hacia el final quién es esa narradora, aquello que hace es instalar una doble cuestión. En primer lugar, intentar expiar su culpa y encontrar el perdón de Polinice y de Antígona. En segundo lugar, instalar en nosotros la pregunta sobre qué haríamos antes hechos de similar envergadura. Nosotros, como destinadores de estos discursos múltiples que se inscriben en un solo cuerpo, debemos reflexionar sobre el papel que ocupamos en la historia, y sobre todo, en la historia de nuestras naciones. Así lo expone el texto:

Hermana mía, mira:

este es el rostro de nuestro hermano antes de los perros
 y los buitres y la podredumbre,
 y estas libaciones tardías son de mi pequeña alma culposa.

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 16)

De esta manera, y proponiendo una reflexión sobre la nación y la identidad nacional tal como lo hicieran las Antígonas precedentemente analizadas, podemos postular que la representación de ellas en el texto de Watanabe aparece signada como un lugar cuya responsabilidad depende de quienes quedaron, de las otras

víctimas. En particular, de las víctimas *que no se jugaron* por miedo pero que aún hoy existe una posibilidad realizar una modificación. La nación, en este sentido, reposa en los cuerpos que fueron testigos y que para que no pase lo mismo, para que la historia no repita las mismas tragedias, hay que vencer el miedo y enfrentar lo acallado, lo enterrado. Así lo afirma Rubio Zapata, el director de la puesta, en el programa de mano de la obra (2000):

Recurrir a Antígona es una manera de apelar a la memoria histórica universal para hallar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia [. . .] Para nosotros, enterrar no es una metáfora del olvido. El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo; es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro. Recurrir a Antígona es también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles.

Por último, y en relación con lo aquí analizado mediante la profanaciones que realizan estas Antígonas latinoamericanas, nos interesa retomar la reflexiones que Hugo Vezzetti (2007) postula en su artículo “Conflictos de la memoria en la Argentina Un estudio histórico de la memoria social”. En este da cuenta de los modos en los cuales se manifiesta la memoria (individual o colectiva) cuando la experiencia se forma a partir de un trauma. Establece que existen tres modos en los cuales la memoria se inscribe:

- 1) La memoria amnésica que busca dar vuelta la página y olvidar el pasado trágico “pues se le presenta como un episodio perturbador que dificulta cualquier intento de construcción secuencial de su historia” (65).
- 2) La memoria alucinada: que ambiciona “retomar el combate en la misma escena congelada. Elabora lo pasado como si estuviera sucediendo en el tiempo presente y se aproxima a él como un hoy” (65). Por tal motivo no hay un distanciamiento



necesario que permita a la víctima elaborar el trauma y alivianar sus síntomas. La víctima queda atrapada en ese estadio y no hay posibilidades para su superación.

3) La memoria crítica que establece una reflexión sobre la experiencia trágica y permite generar una crítica y reflexión sobre esa experiencia a fin de lograr la superación del trauma.

Estas afirmaciones de Vezetti nos permiten establecer que las Antígonas que hemos estudiado, además de todos los aspectos ya mencionados, profanan la *Antígona* sofoclea con el objeto de proponer relatos que apuntan a la generación de una memoria crítica a fin de superar las diversas experiencias traumáticas que atravesaron, y continúan signando, a América Latina. Creemos que todas ellas desactivan el uso del paradigma trágico clásico y proponen un nuevo uso que se ancla en la asociación de la historia de esta mujer, en su carácter de heroína trágica pero también de víctima, con la historia de América Latina. En ese nuevo uso, las Antígonas latinoamericanas devienen en paradigma reflexivo crítico sobre la historia y el presente de estas naciones en las cuales “dar vuelta la página” y olvidar no es una salida posible. Por ello, estas reescrituras dan cuenta de nuestras tragedias latinoamericanas a fin de postularlas como heridas abiertas en las cuales el teatro interviene para proponer una cicatriz y una reconstrucción simbólica por medio del arte.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Agamben, Giorgio. “Elogio de las profanaciones”. *Profanaciones*, Rosario: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- Bauzá, Hugo. “A propósito de Antígona”, en Pellettieri, O. (Edit.). *Reflexiones sobre el Teatro*, Buenos Aires: Galerna, 2004.
- _____. “La tragedia como el revés de la trama del orden social”. En Pellettieri, O. (Edit.) *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Bedregal, Gino Luque. *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
https://ddd.uab.cat/pub/treecpro/2009/hdl_2072_40657/Treball_de_rece_rca_-_Gino_Luque_Bedregal.pdf
- Kaufman, Walter. *Tragedia y Filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- Gambaro, Griselda. “Antígona furiosa”, *Teatro completo. Tomo V*. Buenos Aires: Corregidor, 2006
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989
- Hernández, Martha Luisa (14/08/2014). “Una mirada al fenómeno teatral *Antigonón, un contingente épico*”. Disponible en:
<http://www.caimanbarbudo.cu/artes-escenicas/2014/08/una-mirada-al-fenomeno-teatral-antigonon-un-contingente-epico/>
- Marechal, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- Michel Fariña, Juan Jorge. *Ética: un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- Mogliani, Laura. “Antígona Furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego”, en Pellettieri, O. (Edit.). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1987.



- Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- Orizondo, Rogelio. “Antigonón. Un contingente épico”. *Nueva dramaturgia cubana*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura. Pp. 49-73, 2015.
- Pellettieri, Osvaldo, *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Rinsesi, Eduardo. “Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres”. *Revista Anacronismo e Irrupción*. Vol. 5 N° 8 – Mayo 2015 a Noviembre 2015, pp. 271-296.
- Rodríguez, Martín. “Antígona o la patria ausente: de La pasión de Antígona Pérez (1968) de Luis Rafael Sánchez a Antígona furiosa (1986) de Griselda Gambaro”. *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007.
- Satizábal, Carlos. “Conflicto y Arte en Colombia Entre la ficción engañosa y la poesía”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2015. pp. 250-268.
- Sánchez, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 2002.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Sófocles. *Antígona*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Steiner, George. *Antígonas*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- Tarantuvíez, Susana. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Vezzetti, Hugo, *Conflictos de la memoria en la Argentina Un estudio histórico de la memoria social*, en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. 2007. Disponible en:
http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php,
- Watanabe, José, *Antígona*. Buenos Aires: CELCIT, 2005.

Yuyachkani. *Antígona* (programa de mano). Lima: Yuyachkani, 2000. Disponible en: <http://www.yuyachkani.org/obras/antigona/antigona.html>.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).