

La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968¹

Iani del Rosario Moreno

La desmitificación de héroes como Antígona es evidente en muchas piezas latinoamericanas contemporáneas. El aspecto primordial de esta categoría es que por medio de figuras de la mitología clásica los autores indagan y cuestionan la situación de su país. En estas obras las protagonistas viven en una realidad que corresponde a un momento histórico particular, ya sea en un ambiente contemporáneo o del pasado de una nación. Este personaje tiene una mezcla de características procedentes del mito y de la historia de esta patria. La revisión de este personaje se logra por medio de la parodia, el uso del *pastiche*, y las técnicas del teatro épico. Por lo tanto, al final de la obra el lector/espectador es testigo de una nueva creación o reelaboración de la historia de héroes como Antígona.

En el presente siglo una gran cantidad de dramaturgos latinoamericanos ha retomado los mitos clásicos. Bert Edward Patrick investiga en su tesis doctoral, "Classical Mythology in Twentieth Century Mexican Theater," la influencia de la mitología clásica en obras de autores mexicanos de este siglo. Para Patrick, los dramaturgos mexicanos pueden crear obras basadas en los mitos clásicos y mantener su carácter innovador porque discuten temas del más básico proceder de los seres humanos. Además, agrega el mismo autor que otra razón es porque estos mitos no acontecen en un espacio o tiempo limitado. Por lo tanto, el dramaturgo puede abstraer la historia básica (el esqueleto) del mito y agregar nuevos elementos para obtener una interpretación totalmente diferente de los eventos (153).

Como una reacción a los conflictos de finales de los años 60,² muchos escritores comienzan a escribir un teatro más politizado en América Latina. Dentro del mismo se observa una corriente en la cual las obras tienen como protagonistas a figuras mitológicas que viven y reprochan, directa e indirectamente, su situación como individuos en estas sociedades. Sin embargo, la historia (trama) conocida por el público se desfamiliariza para

que el autor pueda criticar la situación socio-política de su país. Entonces, en diferentes niveles, los dramaturgos proponen quebrar la circularidad de la historia de estos mitos y cambiar la manera de percibir la historia oficial y así descolonizar a los países latinoamericanos de su herencia occidental. Teniendo en cuenta este cuestionamiento, el brasileño Jorge Andrade publica en 1970 *Marta, a Arvore e o Relógio*, una colección de diez obras teatrales que discuten la historia del estado de São Paulo. En ella hay dos obras, *As Cofrarias* y *Pedreira das Almas*, donde las protagonistas luchan para que no se separen los cuerpos del hijo y del hermano respectivamente. En cambio, en su obra *Antígona furiosa* (1986), la argentina Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona para criticar el gran número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país.³

Una de las maneras en que el personaje de Antígona se recontextualiza al presente americano es utilizar la influencia del teatro épico. El dramaturgo que mejor ejemplifica esta corriente en sus obras es Jorge Andrade. En su libro *Marta, a Arvore e o Relógio*, Andrade presenta la historia de los colonizadores que vinieron del sur de Minas Gerais y se situaron en el noroeste del estado de São Paulo. Su orden es cronológico, comenzando con una obra que tiene lugar a finales de 1700 en la época de la Inconfidência Mineira⁴ para terminar con una que acontece en el presente pero que se remonta hasta la época de la conquista de los Bandeirantes.⁵ En las obras hay ciertos símbolos que aparecen por todo el ciclo y que adquieren significados especiales. Estos son, como lo dice su título, Marta, el árbol y el reloj. El personaje de Marta aparece en todas las obras. Representa a la mujer y madre brasileña común, que es al mismo tiempo la persona capaz de exponer las debilidades de esta sociedad. Muchas veces aparecen personajes con características similares a las de Marta aunque sus nombres son diferentes. La imagen del árbol representa la relación de estos personajes con la tierra. También representa la tradición y el establecimiento de ideas e instituciones que los personajes de las obras intentan derrocar. A menudo este lazo es positivo y otras veces negativo. Finalmente, el reloj representa el pasar del tiempo, el cual ayuda a presentar los conflictos por los cambios de vida entre las diferentes generaciones.

La primera obra que encabeza esta colección se titula *As Cofrarias*. La acción ocurre en un momento clave de la historia del Brasil, la época de la Inconfidência Mineira. El lugar es Villa Rica de Ouro Preto y el año es 1789. Pero este conflicto no es el enfoque principal de la obra ya que sólo sirve de marcador temporal y espacial para explorar la manera en que la sociedad

brasileña y sus instituciones estaban divididas y cómo interactuaban en esa época. El crítico Anatol Rosenfeld opina que aunque este tema surge en varias de las piezas del ciclo, es en *As Cofrarias* donde mejor se presenta el “esboço de toda a estrutura da sociedade colonial” (604). En la obra hay además una crítica punzante hacia las instituciones religiosas de la época por su hipocresía y falta de cristiandad.

El teatro de Andrade y especialmente *As Cofrarias* se interesa en explorar el tema de la libertad individual y la opresión causada por las instituciones sociales (Schoenbach 208). Pero el dramaturgo lleva esta exploración aun más lejos, ya que crea un paralelo entre las épocas pasadas y el presente. En la obra los personajes tienen una visión local y a la vez universal de su situación. La figura de Marta sirve para desenmascarar a las organizaciones e individuos que no se atreven a salirse de los moldes ya impuestos por la sociedad. Sus comentarios tienen tanta validez en la época de la colonia como en la contemporánea. Al escribir una obra como ésta Andrade condena indirectamente a la sociedad brasileña contemporánea y sus instituciones del poder. Esto ha llevado a varios críticos a concluir que los dramas de Andrade son “una continuación interesante y de talento de la tradición brechtiana en el arte teatral” (Terterian 244).

Ellos argumentan que estas obras de Andrade utilizan la técnica del teatro épico por el uso de la doble visión histórica y la narración escénica. En *As Cofrarias* se crea un paralelo claro entre las sublevaciones de los inconformes y el ambiente represivo del Brasil de la época militar de los 60 y 70. Además, en la obra uno de los personajes es un actor que utiliza los soliloquios de Marcus Brutus en contra de la tiranía de César como comparación para que los individuos de Ouro Preto y los espectadores contemporáneos se subleven en contra de las dictaduras de sus épocas correspondientes. Entonces, en *As Cofrarias* el vehículo más importante de su mensaje social se expone por medio de las técnicas del teatro épico.

En la obra, Marta, acompañada por Quitéria (la amante de su hijo), decide pedirle permiso a alguna de las congregaciones (cofrarias) del pueblo para poder enterrar a José en cualquiera de los cementerios de que éstas disponen. Cargando el cadáver dentro de una hamaca, visitan cuatro cofrarias. Cada una de ellas representa a un grupo social y racial del Brasil. Cada una rechaza enterrar a su hijo porque su modo de vida o su descendencia racial o ambos no se ajustan a las normas de vida que ellas exigen. Estas congregaciones están más interesadas en el oro que poseen que en ayudar a las personas más necesitadas. Entonces Marta decide cuestionar los valores

de las cofrarias para que no le concedan el favor de enterrar a su hijo. Marta deja sus restos sin sepultar con el propósito de hacer que todos juntos trabajen por una meta que satisfaga a los ciudadanos de este pueblo.

El tema de la muerte sin sepultura sugiere el mito de Antígona. Pero en esta obra la decisión de la protagonista es totalmente la opuesta. Ella pretende dejar a su hijo descubierto para enseñarles una lección de amor y caridad a las personas que se encuentran en las posiciones de poder en esta sociedad. Cuestiona la caridad cristiana y la hipocresía de estas hermandades que no permiten enterrar a un hombre porque pertenecía a una de las profesiones más bajas posibles, la de actor. Al ser echada de una de las cofrarias por insolente, Marta les dice lo siguiente a los miembros de tal agrupación religiosa:

Marta: (Recua horrorizada) A morte de meu filho é crime de vocês também! Caminharei até que o dia amanheça. Até lá terro que carregá-lo juntos comigo. Que ele se descomponha até aparecer os ossos. Que daquele corpo vigoroso fiquem apenas os cabelos. Que o odor do corpo dele torne insuportável a vida na cidade! I a maneira que tenho para enterrá-lo onde é preciso. (58)

Marta espera que el cadáver putrefacto de su hijo sea la razón que obligará al pueblo de Ouro Preto a trabajar junto por una meta que ayude a todas las personas. La motivación de Marta es totalmente opuesta a la de la Antígona de Sófocles. La joven griega decide que ella debe enterrar a su hermano Polinice con todos los rituales necesarios porque nadie va a poder llorar por él, y sin una tumba las aves de rapiña le destrozarán las carnes (Sófocles 189).

Marta quiere que la muerte de su hijo no sea en vano. José luchaba para que los individuos de esta sociedad fueran aceptados por sus méritos y no por su estatus social ni el color de la piel. El hablaba en sus discursos acerca de la necesidad de parar la tiranía y la censura profesada por el gobierno colonial portugués. Al final de la pieza, Marta se dirige al sepulcro de su hijo y le explica sus razones por haber procedido de la manera en que ella lo hizo:

MARTA. (Carinhosa) Viu como consegui? Plantei você dentro deles! Juntaram-se todas as cofrarias para trazerem você...Carregavam você...e eu me sentia como se carregasse todos...há milhares de anos! Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo?...se eu o enterrasse com minhas mnos, esqueceriam que você viveu...e porque morreu. (68)

Al dejar el cuerpo de su hijo insepulto Marta muestra una gran bondad y menos egoísmo. Este acto le devuelve a José el honor y la dignidad perdida al morir. En cambio, para Antígona es lo opuesto. Cuando la llevan a que hable con Creón, ella le dice lo satisfecha que se encuentra por su hazaña: “Morir ahora no me será tormentoso. Tormento hubiera sido dejar el cuerpo de mi hermano, un hijo de mi misma madre, allí tendido al aire, sin sepulcro. Eso sí fuera mi tortura: nada de lo demás me importa” (Sófocles 195).

En sus visitas a las diferentes cofrarias, Marta hace que los hermanos le rehusen su pedido. Adrede provee información acerca de la vida de su familia (su marido y su hijo) con el propósito de chocar a los miembros de estas agrupaciones. En las acotaciones de la obra se menciona que luego de varios minutos de discusiones con los miembros de las diferentes hermandades, Marta comienza su juego de provocación. Según sus argumentos progresan, se indica que ella “acentúa” el juego. Esto se ejemplariza en su visita a la orden del Rosario (hermandad de “negros puros”):

Tesoureiro: E por que não permitiram?

Marta: (Recomeçando o jogo) Desconfiaram que meu filho tinha sangue de negro.

Provedor: (Tetesado) Vendo você, e fácil provar que só tinha de branco.

Marta: Podia ser filho de pai negro.

Ministro: Mulatos e pardos não são negros!

Marta: Não?! No Carmo seriam negros!

Ministro: Aqui são brancos. Debaixo da pele escura, o que há é sangue branco. I o que gostam de ser.

Juiz: (Desconfiado) Há tantas cofrarias na cidade. Por que nos escolheu? (39)

De una manera astuta Marta manipula los encuentros y al final de cada uno, logra que los miembros de las cofrarias le rechacen su pedido. Este “juego” extraño sirve para distanciar, educar, chocar y hacer reaccionar a la platea. La repetición de esta escena en las diferentes cofrarias sugiere también una actuación de carácter ritual, cercano al de una penitencia.

Durante las visitas a las cofrarias hay episodios de análisis. Estos sirven para proveer información acerca de la vida de Marta y su familia y las razones por las cuales José fue asesinado. Por medio de esta narración escénica el lector/espectador se da cuenta que el esposo de Marta sufrió una muerte trágica por defender sus ideales y aprendemos que en esa ocasión Marta también dejó el cadáver de su esposo insepulto. Por eso, críticos como

Rosenfeld opinan que esta actitud de invertir el mito de Antígona se presenta de dos maneras diferentes en la obra:

Em *As Cofradias*, o tema se coloca até por duas vezes: Sebastino, o marido de Marta, permanece insepulto. I invertindo a atitude de Antígone, que se sacrifica a fim de dar sepultura ao irmão,...Marta surge como mãe impiedosa, mercê de um ato de piedade talvez superior, visto manter o corpo do filho José insepulto para que o morto sirva aos vivos. (607)

Pero la desmitificación de la historia de Antígona no es un tema nuevo para Andrade. Ya lo había utilizado en su obra *Pedreira das Almas*, publicada en los años 50 (también perteneciente a este ciclo).⁶ La acción toma lugar en 1842, año de la revuelta de los liberales. Durante esta época hubo muchos enfrentamientos entre el partido absolutista que estaba en control del gobierno imperial y el liberal, aunque se cree que la verdadera causa de tales luchas era de origen económico. La pieza ocurre al igual que la anterior en Minas Gerais durante la fase de la decadencia del ciclo del oro.

Al comienzo de la obra las tropas absolutistas llegan al pueblo de Pedreira das Almas buscando a Gabriel (líder liberal del pueblo y novio de Mariana). Los soldados asesinan a Martiniano y no permiten que las personas del pueblo traigan tierra para enterrarlo hasta que Mariana, su hermana y protagonista de la obra, revele el escondite de su novio. Por esa razón, Mariana deja el cadáver de su hermano insepulto en vez de delatar el escondite. Como Peter Julian Schoenbach observa: “In a sense Mariana chooses to delay a decent treatment of her brother’s body, so that her fiancé, Gabriel, may live” (94). A diferencia de la tragedia griega, ella estima que es más honroso salvarle la vida a un ser que todavía está vivo que a un muerto.

La actitud de Mariana durante este conflicto no cambia en ningún momento. Prefiere no darle las exequias a su hermano a decirles a las autoridades el escondite de Gabriel. Además le hace una promesa a su madre (Urbana), si no revela el paradero de Gabriel, ella se compromete a dejarlo salir del pueblo sin acompañarlo. A diferencia de Antígona, Mariana no es sentenciada a morir por intentar quebrar las leyes. Tampoco el comandante a cargo de las tropas se puede comparar con Creón ya que él no tiene ni el porte ni la determinación que tiene el rey de Tebas. El solamente se encuentra siguiendo órdenes, y la ley que intenta pasar no ha sido dictada por él mismo. Cuando las tropas desalojan la ciudad, Mariana cumple con su promesa. Aun así la figura de Mariana es bastante heroica. Ella está dispuesta a perder su felicidad por mantener su promesa, una promesa que hizo defendiendo un ideal político.

En estas dos obras de Jorge Andrade, se nota que sin siquiera mencionar el nombre de Antígona es posible adaptar el mito «canónico» al contexto brasileño del siglo XX. Andrade presenta la imagen de una mujer cualquiera que lucha para que el cuerpo de un ser querido no sea sepultado, de esta manera invirtiendo el mito de Antígona. Utilizando las técnicas del teatro épico, Andrade crea paralelos entre estas nuevas versiones y la situación contemporánea del Brasil. Traza personajes y situaciones donde el lector/espectador se ve obligado a recapacitar sobre las circunstancias que han llevado a los personajes a su estado actual.

Teniendo en cuenta esta situación del mundo contemporáneo, cabe agregar otro punto que le concierne a Argentina y Brasil, el de la reconstrucción de democracias después de largos períodos de tiranía. Las dictaduras militares en estos países y su tratamiento para con los ciudadanos les causaron cicatrices permanentes y una pérdida de la inocencia. Al relajarse la censura, las personas tienen la tarea de buscar a los desaparecidos políticos y hablar de las atrocidades cometidas por estos regímenes militares. En un clima como éste escribe Griselda Gambaro su obra *Antígona furiosa*. Sea como sea, después de tales eventos, estas sociedades ya no pueden creer en los héroes del pasado ni en la bondad de las personas.

En *Antígona furiosa*, Gambaro también re-escibe el mito de Antígona. La protagonista de esta pieza pertenece a un mundo eterno y universal, como también a uno muy localizado. Por esa razón, Antígona y los demás personajes de la obra están conscientes de la tragedia griega y de lo ocurrido en este país de la América del Sur. Dos de los tres personajes, el Corifeo y el Antinoo, forman parte del mundo argentino contemporáneo y Antígona pertenece a ambos.

La trama de la obra está basada en la tragedia de Sófocles, pero es a la vez diferente. Este es el mundo de la Argentina después de la dictadura militar a mediados de los años 80. La misma Griselda Gambaro ha descrito *Antígona furiosa* como una obra que “toma el tema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras; arma una nueva Antígona fuera de tiempo para que, paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro” (Taylor, *En busca* 49). La obra comienza con la imagen de Antígona ya ahorcada, o sea, se presenta lo que sucede después del mito de la misma. También muestra la reconstrucción de la vida en países como Argentina después de haber vivido atroces dictaduras.

Antígona furiosa es una pieza corta, de solamente un acto. Por eso el material exhibido en ella se presenta en una manera más concisa. Esta

economización se observa muy bien en el escaso número de actores y utilería escénica. En la obra se utilizan tres actores: Antígona, el Corifeo y Antinoo. Cada uno de ellos hace el papel de varios personajes. Antígona hace su papel y también el de Hemón e Ismene. Antinoo hace el papel del sirviente bufón del rey y a la vez observa y comenta la acción. El Corifeo, por otro lado, hace el papel de un argentino contemporáneo y también el del rey Creonte. Este cambio lo logra al colocarse “la carcasa de Creonte,” pieza del vestuario indicada en las acotaciones de la pieza. El reducido número de personajes en esta nueva interpretación de la tragedia de Antígona indica que cada actor deberá hacer varios papeles. Por consiguiente, *Antígona furiosa* es una pieza teatral que obliga a los miembros del público a ser parte de un drama menos tradicional.

Uno de los temas más importantes observados en la pieza es el de la subversión de la historia de la tragedia original. Nada ni nadie se perdona en la obra. No importa si lo que le pasa a Antígona y los ciudadanos argentinos es trágico. Constantemente se invierte lo que se sabe del mito y de la historia de este país a la vez que se invierte la posición de poder de sus personajes. Esto se logra por medio del humor, el *pastiche* y los juegos de poder. *Antígona furiosa* cuestiona el poder de su tío, o sea las leyes de los hombres. También por medio de paradigmas brechtianos la obra presenta una investigación donde Antígona lucha por lograr su propio destino y el de su pueblo (Martínez 12). Entonces, esta subversión se utiliza en el presente para cuestionar la situación entre ciudadanos y gobernantes en la obra de Sófocles y en la historia de la Argentina.

El uso del humor en la pieza *Antígona furiosa* es notable, aunque esto sorprende mucho debido a la naturaleza trágica de la obra. Los dos hombres, el Corifeo y Antinoo, tienen una actitud de juego y burla para con Antígona. No parecen tomar las cosas muy en serio; solamente les importa mantener su posición de superioridad en la sociedad donde viven. En las acotaciones iniciales se indica su modo jovial: “El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído con una sonrisa de burla” (127). Una de las características que prevalece entre estos personajes es la de mofarse a través de la obra de Antígona y su situación. No importa cuán deprimente sea porque al Antinoo y a Corifeo les parece que ella exagera su situación de personaje trágico.

Desde la primera vez que ambos personajes conocen a Antígona la tratan con una actitud bastante irreverente. Saben quién es ella y conocen su

historia, pero dicen que ella está loca. Cuando la ven, el Corifeo pregunta: “¿Quién es ésa? ¿Ofelia? (Ríen. Antígona los mira)” (197). Por su aspecto la confunden con otro personaje femenino trágico, Ofelia, la novia de Hamlet. Durante toda la obra, estos dos personajes intentan que Antígona y el público dejen de creer que ella es un ser desafortunado. En cierta ocasión le echan en cara que ella no tiene derecho a comparar su destino con el de la diosa Niobe:

Corifeo: Pero Niobe era una diosa y de dioses nacida. Nosotros mortales y nacidos de mortales.

Antinoos: ¡Es algo grandioso oírle decir que comparte el destino de los dioses!

(Ríen)

Antígona: ¡ Se ríen de mí!

Corifeo: ¡ No, no!

Antígona: ¿ Por qué ultrajarme antes de mi muerte, cuando respiro todavía?

Corifeo: Bueno, ¡ fue una broma! ¡ No te ofendas! (Tentados, ríen apretados los labios, tragándose la risa). (210)

Es obvio que una de las metas de estos dos personajes es la de desacreditar la heroicidad de Antígona. Al cuestionar y burlarse de su persona y su situación, implica que no están de acuerdo con el estatus de mártir de Antígona y otras personas como ella. Mientras que ellos se mofan de Antígona, su actitud es muy seria porque está consciente del papel que ella siempre va a tener que realizar. La protagonista sabe que va a desafiar la autoridad de Creonte y los parecidos a él para poder enterrar a su hermano y a muchos más. Como consecuencia, va a morir virgen por su desafío a las leyes impuestas por su tío.

En momentos de mucha intensidad dramática, estos dos personajes casi siempre utilizan el humor. De esta manera le despojan a Antígona y a la pieza en sí la posibilidad de alcanzar un clímax en la acción. Las pruebas que debe pasar esta joven para convertirse en heroína se subvierten y su drama se convierte en algo muy trivial y de poca credibilidad. Con su “tono farsesco” el Corifeo y el Antinoos contribuyen a la deconstrucción del discurso trágico de la obra (Pellarolo 82).

Antígona furiosa es también un *pastiche*, una obra formada con trozos de muchos géneros. La descripción de Antígona es una unión principalmente del personaje de Antígona y Ofelia. Los diálogos de la obra son procedentes de la tragedia de Sófocles, de otras obras literarias y jerga local argentina. Se perciben claramente lenguaje poético a la vez que cotidiano de los ciudadanos

argentinos de hoy en día. Por ejemplo, en la obra se observan hasta versos del poema “Sonatina” de Rubén Darío:

Antígona: ¡ Y yo una princesa!, aunque la desgracia me haya elegido!

Antinoos: ¡ Sí! Hija de Edipo y Yocasta. Princesa.

Corifeo: Está triste ¿ qué tendrá la princesa? Los suspiros se escapan de su boca de fresa.

Antinoos: Que no ruega ni besa. (204)

Lo que comienza como un diálogo sobre la desgracia del linaje de Antígona se degenera rápidamente. Los dos primeros versos de Darío se convierten en una rima muy cursi.

Otro punto muy importante presentado en la obra tiene que ver con la doble visión y significado histórico-político. Los diálogos declamados por los actores se refieren no sólo a la situación trágica de Antígona sino que también a la de Argentina. Por debajo de las líneas declamadas existe otro discurso, el político y otra realidad, la vivida por los dos personajes que visten ropas contemporáneas. En el siguiente diálogo el Corifeo y Antinoos discuten acerca de la sangrienta guerra en la cual murieron los hermanos de Antígona:

Corifeo: (vuelve a la mesa) Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡ Otro café!

Antinoos: (tímido) No hace mucho que pasó.

Corifeo: (feroz) Pasó. ¡ Y a otra cosa!

Antinoos: ¿ Por qué no celebramos?

Corifeo: (oscuro) ¿ Qué hay que celebrar?

Antinoos: (se ilumina, tonto) ¡ Que la paz haya vuelto! (200)

Evidentemente estos dos personajes se están refiriendo a la situación política de la Argentina antes y después de la junta militar.

Respecto a la trama básica, de la obra de Sófocles en *Antígona furiosa* se sigue en los detalles más abarcadores. Los eventos específicos casi siempre se exponen por medio de una especie de profetización declamada por cualquiera de los tres personajes. Otras veces los personajes predicen las acciones que acontecerán en el futuro con las palabras exactas provenientes de la obra de Sófocles. Estos diálogos se encuentran intercalados con otros eventos de la vida contemporánea. El tipo de lenguaje de estas conversaciones es procedente del español culto y de la calle. Específicamente, el español hablado por el Antinoos y el Corifeo es oriundo de la Argentina. Todos estos

elementos de la pieza han llevado a Silvia Pellarolo a indicar que la obra es un *pastiche* porque:

Su montaje incorpora distintos tonos y discursos, pasajes líricos, juegos de palabras, paradojas, chistes, clichés y una rica indexicalidad que señala no solamente el texto de Sófocles y otros textos literarios (Homero, Shakespeare, Darío), sino que también apunta y responsabiliza a ciertos sectores sociales de lo ocurrido durante la “guerra sucia.” (81)

Por lo tanto, *Antígona furiosa* está compuesta por un gran número de géneros. El pasado mítico y el presente se unen aquí. Además se observa una mezcla del lenguaje culto y de la calle. Los tres personajes son mezclas de los personajes de la tragedia griega y de muchas otras fuentes. Finalmente, no es posible olvidar que por toda la obra se apunta una faceta de la situación política de la Argentina.

El cuestionamiento de las estructuras de poder es otro elemento importante que contribuye grandemente a presentar una nueva visión sobre la tragedia de Antígona. El debate acerca de quién es el verdadero héroe de la obra clásica se ha discutido por siglos. ¿Lo es Antígona o su tío Creonte? Lo que sí es cierto es que en la tragedia, después que Antígona, Hemón y Eurídice mueren, Creonte tiene la oportunidad de expiar todas sus culpas y continuar siendo el rey de Tebas. En cambio, no se llega a observar una escena donde se le permita a Antígona purgar sus culpas y volverse la protagonista de la obra. Las únicas palabras que ella puede decir antes de entrar a su cárcel/tumba es: “Tebas, ciudad de mis padres. Dioses, tronco de mi progenie. . . Me llevan al fin. . .” (Sófocles 202). En cambio, el rey Creonte sí tiene la oportunidad de darse cuenta de su error y de arrepentirse: “¡ Ay, extravíaos de mi mente que ha perdido toda discreción! ¡ Ay, mortal obstinación. . . ! ¡ Ya veis: el que muere y el que mata, una misma sangre tienen. . . !” (Sófocles 206). Por lo dicho en estos versos de la tragedia, es posible ver que Creonte ha tenido la oportunidad de reflexionar después de haber sufrido un gran cambio de fortuna. Al final de la tragedia, él parece más como el protagonista y no el villano de la obra.

Por causa de la cultura griega y sus estipulaciones sobre la tragedia como género literario, no es posible que Antígona adquiriera un carácter trágico/protagónico. En cambio, en *Antígona furiosa* se intenta re-definir cuál de los dos personajes merece ser el héroe. No solamente es ella el único personaje de la tragedia que forma parte de la obra clásica, sino que también se le permite decir las mismas palabras que su predecesora mítica. Además,

Antígona hace el papel de Hemón y puede de esa manera utilizar un discurso más amenazante en contra del poder del dictador.

Cuando Antígona se enfrenta a Creonte, utiliza los textos dichos por Hemón en la tragedia griega para desafiar su autoridad y hacerle saber su furia. Al entonar las palabras de su prometido, Antígona adquiere un carácter más agresivo y su actitud es mucho más conflictiva. A diferencia de la pieza griega, ella no acepta pasivamente la decisión de Creonte. En *Antígona furiosa*, la actitud de la protagonista es totalmente subversiva; aunque este incidente ocurra eternamente, ella siempre se opondrá a las leyes de su tío. Pellarolo opina que Gambaro utiliza esta técnica para reforzar el heroísmo de Antígona porque en la obra de Sófocles Hemón “es quien verbaliza el verdadero conflicto. . . . En la obra argentina será de los labios de Antígona de donde surja la famosa acusación al autoritarismo de Creonte” (83).

De ese modo una de las características que se enfatizan sobre la personalidad del Hemón en la tragedia clásica es su furia. Al terminar su conversación con su padre, se indica que el joven se va “enfurecido.” Luego, dentro de la cueva, al darse muerte enfrente de su padre, la cualidad que sobresale es aún su gran odio. Según la narración del mensajero:

. . . El hijo iba muriendo. . . revolvía los ojos y los clavaba en su padre, llenos de rabia. Le escupió después. Y, ya anhelante por la muerte, desnuda la espada. Trata de herirlo. Pero su padre se desvía. Hace a un lado el cuerpo. Quedó frustrado el golpe. Fue donde él se echó furioso contra su espada desnuda, se la clavó a sí mismo en el medio de su costado. (Sófocles 206)

En la obra de la dramaturga argentina, Antígona se llena de esta furia y odio. Es ella quien se observa al final de la obra en el momento de darse muerte “con furia.” Y a diferencia de la tragedia, tiene la última palabra y el poder. Debe indicarse también que al igual que Antígona, las protestas públicas de las Madres de la Plaza de Mayo fueron descritas y criticadas duramente por instituciones como la Iglesia Católica porque según Diana Taylor indica en *Negotiating Performance*, “They had gone beyond the representational constraints of the role: pain was permissible, perhaps, but not anger. Silence, maybe, but not protest” (149).

Al suicidarse Antígona y decir las últimas palabras de la obra, se reivindica como el único personaje trágico de la obra. Ella le quita toda la tragicidad a Creón. En ningún momento se muestra al rey Creón arrepentido por sus acciones ni pidiendo perdón. Ella le ha quitado toda la gloria y se ha convertido en la figura de mayor poder en la pieza. Sin embargo, el Corifeo

y Antinoos con sus burlas constantemente le quitan autoridad y verosimilitud a la vida de Antígona. Ellos hacen que parezca un personaje ridículo ya que no la dejan expresarse efectivamente. En *Antígona furiosa*, es difícil observar un claro protagonista de la obra. El Corifeo hace el papel del déspota Creonte. Pero el rey de Tebas no tiene voz propia para enunciar su opinión. Y ella, por otro lado, intenta que los otros personajes recapaciten acerca de las acciones ocurridas tanto en Tebas como en la Argentina. Ella quiere que ellos se den cuenta de la manera errónea en que han utilizado su poder. Pero estos personajes nunca acceden su culpabilidad.

En definitiva, los mitos griegos les atraen mucho a los escritores latinoamericanos contemporáneos porque es posible presentar una versión universalista y nacionalista de aspectos de las más mundanas experiencias humanas. Además, con estos temas los dramaturgos pueden retar a la gente a reconocer cuál es el nuevo papel que deberán desempeñar en sus correspondientes países. En obras de este tipo, se observa un mensaje en contra de gobiernos dictatoriales y otro de carácter mítico perenne que se lleva a cabo por medio de diferentes vehículos: el uso de la parodia, el *pastiche* y las técnicas del teatro épico. Las piezas de Jorge Andrade logran esta inversión al usar las técnicas del teatro épico, así causando que el lector/espectador se dé cuenta de su artificialidad y su intento por cuestionar y educar con la historia. Al presentar obras como *As confrarias* y *Pedreira das almas*, el autor nos invita a formar paralelos entre la situación brasileña de finales del siglo XX y su pasado histórico. También se observa en muchas otras obras el uso excesivo de la parodia y del *pastiche*. *Antígona furiosa* es un buen ejemplo ya que sus personajes habitan a la vez un ambiente moderno/consumerista y otro mítico bastante degradante y lleno de violencia. Nada se considera sagrado. En fin, estas tres piezas, al re-interpretar la vida de Antígona, trazan fuertes paralelos entre el pasado griego y lo acontecido en el presente siglo en los países discutidos. Estos paralelos sugieren que los conflictos dramatizados del pasado siguen repitiéndose universal y perennemente.

The University of Denver

Notas

1. Una versión abreviada de este artículo fue presentada en las Cuartas Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano, Puebla, México, 8-12 de julio, 1996.

2. En la segunda mitad del siglo XX América Latina ha sido sede de un gran número de disturbios políticos. Estos dan lugar a golpes de estado en Brasil 1964 y Argentina en 1966 y la masacre de Tlatelolco en México en 1968, para nombrar algunos.

3. Además de las obras mencionadas, existen otras piezas anteriores a 1968 o de otras regiones geográficas que discuten la figura de Antígona que no se analizarán en este trabajo. Este es el caso de la pieza del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* (1968). Esta obra, basada en la tragedia de Sófocles, está adaptada a la situación latinoamericana contemporánea. Otra obra, *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, es generalmente considerada como la primera tragedia argentina. En ella se discute desde un doble enfoque histórico la creación de la república moderna argentina y los sacrificios que todos sus ciudadanos deben hacer para que se logre esta unión. Estos son algunos ejemplos de obras que se basan en el mito de Antígona, aunque no los únicos.

4. En 1789 la primera rebelión contra la corona portuguesa es instigada por José Joaquim da Silva Xavier, el Tiradentes, y un grupo de insurgentes de la ciudad de Ouro Preto, Minas Gerais. El levantamiento que llegó a ser llamado la Inconfidência Mineira fue reprimido y su máximo líder ejecutado.

5. Estos aventureros iniciaron la expedición y conquista del interior de Brasil en el siglo XVII con el propósito de capturar a esclavos indígenas y encontrar oro, metales y piedras preciosas. Esta expansión también contribuyó a la unificación del territorio brasileño.

6. En *Marta, a Arvore e o Relógio* (1970) Jorge Andrade arregla el orden cronológico de ocho de sus obras ya escritas anteriormente y agrega dos obras nuevas. Hace esto para unificar históricamente el ciclo. En el caso de *Pedreira das Almas*, escrita en 1950, Andrade reformula algunos de los diálogos entre Mariana y Gabriel, así logrando que el personaje de la protagonista adquiera un carácter más vigoroso. Para mayor información sobre el ciclo y esta obra, remontarse al artículo de Gerald M. Moser, "Jorge Andrade's São Paulo Cycle," *Latin American Theatre Review* 5.1 (Fall 1971): 17-24.

Bibliografía

Andrade, Jorge. *Marta, a Arvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
Gambaro, Griselda. *Teatro*. Tomo 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

Kuehne, Alyce de. "Marechal's Antígona: More Greek than French." *Latin American Theatre Review* 9.1 (Fall 1975): 19-27.

Marechal, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Cítera, 1965.

Martínez de Olcoz, Nieves. "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro." *Latin American Theatre Review* 28.2 (Spring 1995): 7-18.

Moser, Gerald M. "Jorge Andrade's São Paulo Cycle." *Latin American Theatre Review* 5.1 (1971): 17-24.

Patrick, Bert Edward. "Classical Mythology in Twentieth Century Mexican theater." Diss. University of Missouri, 1972.

Pellarolo, Silvia. "Revisando el canon/la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona." *Gestos* 7.13 (abril 1992): 79-86.

- Rosenfeld, Anatol. "Visão do Ciclo." In Jorge Andrade. *Marta, a Arvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970: 598-618.
- Sánchez, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Lugar, 1965.
- Schoenbach, Peter Julian. "Modern Brazilian Social Theater: Art and Social Document." Diss. Rutgers University, 1973.
- Scott, Jill. "Griselda Gambaro's *Antígona furiosa*: loco(ex)centrism for 'jouissan(SA)'." *Gestos* 8.15 (abril 1993): 99-110.
- Sófocles. *Las siete tragedias*. México, D.F.: Porrúa, 1978.
- Taylor, Diana. *En busca de una imagen*. Ottawa: Girol, 1989.
- _____. "Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo." in *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Diana Taylor and Juan Villegas, eds. Durham: Duke UP, 1994: 275-305.
- Terterian, Inna. "El teatro revolucionario brasileño: Dramaturgia de Jorge Andrade." *Latino América. Anuario de estudios de teatro latinoamericano* 14 (1981): 241-50.