

Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez

William García

Cierto amigo, no ayuno de letras, me dijo cuando leyó la Ifigenia: “Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno.” “En primer lugar—le contesté—lo mismo pudo decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad.”

Alfonso Reyes¹

Antígona (442 a. C.) es una de las obras de Sófocles de mayor arraigo e impacto en el corpus del canon literario occidental, específicamente en el canon dramático. El conflicto trágico de la heroína al tener que decidir entre cumplir con la ley moral —“esas leyes no escritas que afirman los derechos de la conciencia humana” (Blánquez xii) — o acatar ley del Estado, dictada por el tirano, y la artesanía estructural del texto han hecho de la *Antígona* sofocleana uno de los textos más leídos, comentados, estudiados, adaptados y representados en la historia de la dramaturgia universal. Esta tragedia ática incluso ha sido la materia de innumerables óperas (Rosenthal y Warrack 13; Loewenberg 135-136), textos narrativos y poéticos (Beaumarchais 117; Ferré 36-40; Payró; Zambrano), y de la película de George Tzavellas (Krafsur 6: 36).

Es también uno de los mitos griegos más recreados por la dramaturgia latinoamericana en el siglo XX. La lista de obras latinoamericanas que retoman el mito de Antígona incluye los siguientes títulos: *Antígona Vélez* (Argentina, 1951) de Leopoldo Marechal, *Pedreira das Almas* (Brasil, 1956) de JorgAndrade, *El límite* (Argentina, 1958) de Alberto de Zavalía, *Antígona-Humor* (República Dominicana, 1961) de Franklin Domínguez, *La fiesta de los moribundos* (Venezuela, 1966) de César Rengifo, *La pasión según Antígona Pérez* (Puerto Rico, 1968) de Luis Rafael Sánchez, *Antígona*

(Venezuela, 1977) de José Gabriel Núñez, *Golpes a mi puerta* (Argentina, 1983) de Juan Carlos Gené y *Antígona furiosa* (Argentina, 1986) de Griselda Gambaro. No importa qué postura adopten estos dramaturgos en relación a la tragedia original, todos ellos establecen un diálogo intertextual con el canon hegemónico occidental², representado en este caso por el texto de Sófocles y todas las versiones posteriores de la *Antígona* escritas por europeos y norteamericanos (Jean de Rotrou, Vittorio Alfieri, Walter Hasenclever, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Bertolt Brecht y Eric Bentley, entre los más conocidos)³. Es obvio que encontraremos paralelos entre las versiones europeas y las latinoamericanas ya que todos los textos parten directa o indirectamente de una misma fuente, la tragedia de Sófocles. Las semejanzas entre un grupo de obras y otro no arrojarán ninguna luz sobre las posibles motivaciones que impulsan a dramaturgos en Latinoamérica a recrear el mito. Sin embargo, el estudio de los elementos diferenciadores que propician la ruptura de nuestros textos con el mito o con textos canónicos nos puede encauzar hacia la postura ideológica o teatral de los dramaturgos latinoamericanos a la hora de retomar el mito.

El foco del presente estudio es analizar la recreación subversiva de un modelo canónico, en específico el de la tragedia clásica, en *Antígona-Humor* (1961) del dominicano Franklin Domínguez (n.1931), texto en el que se retoma el mito griego de Antígona como pre-texto y pretexto para crear una pieza teatral arraigada en la especificidad de un discurso teatral latinoamericano. Por medio de la carnavalización textual, de la parodia y de recursos metateatrales, Domínguez desconstruye el modelo precursor. Nuestro enfoque se centra en la utilización de un modelo teatral canónico del Primer Mundo por parte de un dramaturgo del Tercer Mundo, miembro de una dramaturgia marginada. La subversión del mito de Antígona en esta obra aparece como una respuesta metacrítica a un canon dramático/teatral elitista y etnocéntrico que, en el mejor de los casos, juzga la labor teatral latinoamericana como imperfecta e incapaz de producir un texto que se adhiera a las convenciones hegemónicas; y que en el peor de los casos, ignora o desconoce la producción teatral latinoamericana. Mientras que el rechazo por completo de las convenciones y los modelos teatrales hegemónicos puede resultar en un suicidio artístico por parte del dramaturgo latinoamericano, la recreación subversiva de los mismos representa no sólo una treta de sobrevivencia – con la posibilidad de atraer la atención del público y de los críticos conocedores de y adeptos a modelos hegemónicos –, sino también un acto de sabotaje textual/teatral.

El sabotaje textual del modelo canónico es un acto contestatario ante la marginación de la dramaturgia latinoamericana por el canon teatral hegemónico. Sirva de ejemplo de esta marginación el estudio de George Steiner sobre el personaje de Antígona en la literatura y en el arte, publicado en 1984: en la extensa lista de textos (teatro, ópera, novela, pintura, etc.) que retoman la figura de la heroína sofocleana (incluyendo textos con los que el crítico no está familiarizado por estar escritos en idiomas que no conoce), no se menciona ninguna de las siete versiones latinoamericanas que existían en 1977. Juan Villegas alude a este tipo de exclusión cuando apunta que:

El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos críticos hegemónicos (“La especificidad” 64).

Por otro lado, en *Theatre of Crisis*, Diana Taylor enumera varias razones para la desvalorización de la dramaturgia latinoamericana, entre ellas, el dominio de modelos culturales extranjeros, el cual ha existido desde la época de la conquista (13), y el rol de la crítica, que generalmente asume una de dos posturas extremas: la total descontextualización de la pieza dramática o su valorización sólo como parte de un proceso político (14). Taylor recalca la importancia de tener en cuenta que, al emplear o incorporar modelos teatrales extranjeros, los dramaturgos latinoamericanos suelen proyectar visiones de la realidad muy diferentes a las de escritores del Primer Mundo:

With few exceptions, we cannot speak of a Latin American theatre of the absurd, or even a clear-cut Latin American Brechtian epic theatre. Within their specific Latin American contexts, these forms undergo change and become something quite different as they transform the received codes to become intelligible to their own audiences. What the foreign scholars have failed to recognize is that these “borrowings” in fact are part of an ongoing process of transculturation (15).

Las razones expuestas por Taylor para la marginalidad del teatro latinoamericano obviamente han afectado la recepción de los textos que adaptan un mito trágico. La intertextualidad con textos canónicos constituye un factor relevante al momento de evaluar la recepción crítica de las recreaciones latinoamericanas, en especial desde la perspectiva de la crítica que descontextualiza la pieza. El fuerte nexo – el mito griego – con el canon

puede llevar a ciertos críticos a deshistorizar los textos y a juzgarlos según los preceptos del discurso crítico hegemónico. Esta práctica generalmente conduce a pasar por alto “la visión de mundo particularizada” que se proyecta en el texto latinoamericano (Villegas, “El discurso” 7), o a la desvalorización de la pieza, la cual termina siendo catalogada como un producto cultural subdesarrollado (Taylor 16). Si nos acercamos al texto latinoamericano adoptando los parámetros canónicos, obviamente nuestras conclusiones críticas serán desfavorables; como señala Juan Villegas, nos encontraremos con:

las limitaciones, deformaciones y consecuencias negativas que origina en la lectura e historia del teatro hispanoamericano la utilización exclusiva o predominante de modelos teóricos fundados en el discurso crítico y textos teatrales no hispanoamericanos. (“La especificidad” 57)

Un elemento compartido por los textos latinoamericanos que retoman el mito de Antígona es el hecho que los dramaturgos han abandonado a Tebas como lugar de la acción dramática, y han traído a la heroína sofocleana a América. A primera vista, este dato podría parecer insignificante, pero cobra relevancia si tenemos en cuenta que en su inmensa mayoría las versiones del mito en Europa y los Estados Unidos se aferran a Tebas como espacio de la acción. Aunque se reconoce que este paralelo entre los textos latinoamericanos es más un resultado de la coincidencia que de una conspiración consciente por parte de los escritores, no podemos dejar de pensar que Tebas representa ese lugar común del canon donde no tienen cabida o al que se resisten los dramaturgos de Latinoamérica.

La recreación del mito de Antígona en Latinoamérica aúna varias posturas, desde la adaptación americanizada hasta la subversión del género trágico. Cada uno de los textos plantea originales cambios en su empeño en tratar de reinventar o revisar el texto precursor – en este caso la *Antígona* de Sófocles o la de cualquier otro dramaturgo anterior. La recreación del mito en Latinoamérica va mucho más allá de la americanización y de la actualización del mismo (Obregón 220); el mito no sólo ha sido revisado, sino que también, en ocasiones, se ha recurrido a variantes en la historia (*El límite* de Zavalía), a la experimentación escénica (*Antígona furiosa* de Gambaro) o a la completa subversión del género trágico (*Antígona-Humor* de Domínguez), postura que compendia todas las otras posturas al momento de acercarse al mito. Esta frecuente postura subversiva ante la tragedia, la cual se caracteriza por el cuestionamiento y la parodia de las convenciones canónicas del género, se presenta como una de las posibles causas para que

la crítica hegemónica haya ignorado o menospreciado algunos de los textos latinoamericanos, clasificándolos como intentos fallidos de crear un texto trágico, sin ni siquiera considerar que, en realidad, la intención del autor no era el emular el género canónico de la tragedia o que el dramaturgo estimó conveniente echar por el suelo las convenciones de dicho género.

Franklin Domínguez es el primer dramaturgo latinoamericano que recrea el mito de Antígona en forma paródica en su obra *Antígona-Humor* (1961)⁴. En su teatro Domínguez ha experimentado con diversos géneros, pero es asiduo escritor de comedias y de sátiras políticas⁵. En *Antígona-Humor* se plantea una reflexión sobre el dilema del dramaturgo latinoamericano que se enfrenta con los parámetros del canon teatral occidental, y sobre el discurso crítico en torno al teatro latinoamericano. Esta obra dominicana en dos actos presenta un extremo y claro ejemplo de la tendencia hacia la discontinuidad con estructuras canónicas, característica en textos latinoamericanos que parten de modelos hegemónicos: el texto de Domínguez no sólo se aparta del texto oficial de Antígona y alcanza una autoría propia y latinoamericana, sino que también cuestiona, a través de la revisión y de la parodia transgresora, la autoridad o poder canónico que margina el discurso dramático/teatral en Latinoamérica. En *Antígona-Humor*, Domínguez trasplanta el mito trágico de Antígona al género de la comedia. La pieza, que se caracteriza por su marcado discurso metateatral, parodia simultáneamente los géneros de la tragedia y del melodrama burgués.

Antígona-Humor gira en torno a las triviales “tragedias” domésticas de un matrimonio dominicano de clase media-alta. Enrique se ha refugiado en la tranquilidad del ático, lugar donde transcurre la acción de toda la pieza, para poder escribir su discurso de aceptación como Presidente de la Sociedad Pro Bienestar y Armonía de la Familia, lejos de las distracciones que le presentan los miembros de su familia. Todo resulta en vano ya que antes de que concluya el primer acto los patéticos intentos de Enrique de redactar su insulso discurso serán interrumpidos por su esposa Ingrid, su cuñado Pepe y su hijo Miguelito, quienes invaden el ático uno tras otro. Además, Enrique tiene que telefonar a su madre cada media hora para asegurarse de que se tome sus medicinas. Y cada vez, su madre insiste en sembrar la cizaña que conduzca a su hijo al divorcio puesto que no soporta a su nuera. Ingrid sufre de un melodramático nerviosismo ante su regreso a las tablas esa noche, tras haber estado diez años apartada de su carrera de actriz, la cual sacrificó por su hogar. Esa noche reaparecerá en escena en el rol que la inmortalizó, Antígona:

INGRID: El *New York Times* dijo que parecía como si Sófocles hubiese escrito *Antígona* para mí. ¿Te imaginas? Sófocles nació en el año 496 antes de Jesucristo y escribió una tragedia pensando, de seguro, en mí. (*Se pasea por la escena, etérea, dulce.*) Oh, Antígona (Domínguez 89).

El hermano de Ingrid, Pepe, está quedándose una temporada con ellos, mientras “se sobrepone” a una depresión, después de que su novia en Puerto Rico se diera cuenta de su interés en la fortuna de ella y rompiera el compromiso. La presencia de Pepe en la casa representa el obstáculo que un empedernido defensor de la familia como Enrique no puede vencer: Pepe es un joven mimado, inmaduro, e irrespetuoso; su excesiva irresponsabilidad y su abuso de confianza rayan a veces en lo criminal; y, para completar, Ingrid pasa por alto los desafueros de su hermano, y acusa a Enrique de ser incomprensivo e injusto. Las breves apariciones de Miguelito retratan a un niño de quien nadie se preocupa verdaderamente; se la pasa quedándose dormido por los rincones sin que nadie se de cuenta de sus largas desapariciones. Durante el segundo acto (la noche del mismo día), la exasperación de Enrique llega a su límite y casi estrangula a Pepe, aún más impertinente debido a una borrachera. Ingrid llega felicísima de su noche de estreno y se encuentra con la disputa entre ellos. Usurpando las líneas de Antígona, intercede por su hermano, llevando a Enrique al delirio de su furia. Este se decide a abandonar su hogar y a pedirle el divorcio a Ingrid, pero durante sus preparativos nota la ausencia de Miguelito y todos piensan que ha sido raptado. La obra alcanza su clímax con el completo caos familiar, para entonces desmoronarse en un final feliz, digno de una telenovela: Miguelito aparece dormido en un rincón del ático, Pepe recibe una llamada conciliatoria de su novia Yolanda incitándole a regresar a Puerto Rico, Ingrid decide abandonar definitivamente el teatro, y la pareja reconoce que deben estar unidos para poder vencer las tentaciones del demonio que busca destruir la armonía familiar.

La obra se mueve en puntillas por el campo minado de la ironía, la que asigna al texto una duplicidad ambigua: por un lado, es una comedia bien hecha (*pièce bien faite*) que se regodea en una situación en que los valores tradicionales de la familia burguesa se ponen en peligro para así reforzar al final dichos valores;⁶ por otro lado, es una cáustica parodia del melodrama burgués y de la tragedia que al mismo tiempo satiriza la hipócrita fachada de moralidad de la clase social que representan los personajes. Esta dualidad se puede plantear como una explicación para el título de la obra. A nivel superficial, *Antígona-Humor* es una pieza bien hecha cuyo único

propósito es entretener al público que asiste a su representación, provocando ligeramente a los espectadores al insertar el desorden dentro del núcleo familiar burgués, sólo para confortarlos con un final optimista en el que se restablecen el bienestar y la armonía, y se reafirman los valores tradicionales. La escena culminante, cuando el hogar de Enrique e Ingrid está a punto de irse por la borda, atrapa la atención de los espectadores de manera que éstos sean mejores receptores de la ideología que se les expondrá de inmediato en la resolución. Este momento de la acción dramática, según Patrice Pavis, es una escena obligatoria de la pieza bien hecha, “es el lugar por excelencia de la ideología” (366).

El texto de Domínguez parece ser un claro ejemplo de teatro comercial, una comedia que retrata y exalta la familia burguesa, a la vez que aconseja al público sobre cómo proteger tal institución social. Para los hombres el mensaje es claro, el esposo/padre debe imponerse severamente. Para las mujeres, el discurso patriarcal dispone que la esposa/madre debe entregarse de lleno al cuidado de su familia, otorgando prioridad en complacer y apoyar al hombre de la casa. Como buen melodrama familiar, la ideología patriarcal en *Antígona-Humor* es mucho más severa con el personaje femenino: aunque el hermano de Ingrid es el intruso aborrecible, es ésta quien carga con la culpa no sólo por acogerlo en su hogar, sino también por atreverse a defender a su hermano y por desatender a su familia. La estructura melodramática de orden/desorden/orden, se cierra firmemente con una escena que muestra a la esposa que ha aprendido la lección, sumisa y complaciente.

El acierto de esta pieza teatral es su naturaleza paródica,⁷ la cual representa un reto para cualquier persona que quiera llevar el texto a las tablas, puesto que la parodia en *Antígona-Humor* es a la vez complementaria y suplementaria del texto melodramático y tradicional ya comentado. La pieza se dirige a sí misma la parodia al minar las convenciones de los géneros del melodrama y de la pieza bien hecha; al mismo tiempo, hace blanco de su ataque al género de la tragedia clásica al trasplantar, literal y figuradamente, parte de la trama de *Antígona* de Sófocles a un texto dramático perteneciente a un género menos respetable. En *Antígona-Humor*, Domínguez deja al descubierto la comicidad inherente en el melodrama burgués y en la pieza bien hecha, recurriendo al intertexto directo con la tragedia clásica (que acentúa el melodramatismo ya contenido en la pieza bien hecha), a un discurso metacrítico, a una teatralidad ostentosa, y a la exageración ridícula de elementos de la representación teatral característicos de los géneros parodiados (un histrionismo que parece histerismo; una declamación grandilocuente; la predecible exactitud estructural y formal de la pieza bien hecha). En el primer

acto, la escena en que Enrique e Ingrid discuten a causa de la presencia de Pepe, muestra una gran concentración de los elementos paródicos señalados:

INGRID: Debemos ser comprensivos con él, un pobre ser desconsolado, que ha buscado en nuestros brazos, apoyo, alivio a su dolor, a su soledad. ¿No comprendes, Enrique, que Pepe busca en nosotros el cariño que le ha negado Yolanda? Yolanda fue cruel con él, negándole su amor . . .

ENRIQUE: ¡Muy bonito! ¡Todo un episodio de novela radial! Lo que Yolanda le negó no fue su amor, sino la administración de su dinero

INGRID: ¡Eso es una calumnia! . . .

ENRIQUE: ¡Si no lo defendieras tanto . . . !

INGRID: (*teatral*) “No es vergonzoso honrar a los hermanos.”

ENRIQUE: Ah, no me hagas citas de *Antígona*. Recuerda bien que por defender bravamente a su hermano, Creonte la condenó a ser enterrada viva en una cueva. (92)

La parodia en *Antígona-Humor* no sólo es de tipo formal, ya que se enfoca en otros géneros dramáticos, sino que también se puede considerar una parodia reformadora, acercándose a la sátira social y política (Pavis 350). Al desconstruir el melodrama burgués y la pieza bien hecha, el texto de Domínguez se burla (consciente o inconscientemente) de la ideología pequeño burguesa y patriarcal que apoyan estos géneros, o sea, pone en ridículo los valores y la moral tradicionales del *status quo* que la obra, como melodrama, pretende inculcar. La intención de una sátira ideológica no sorprende dada la frecuente incursión de Domínguez en el campo de la sátira política y social. El ridículo final feliz, que parodia el del melodrama burgués, logrado a través del obsesivo sentido de unión familiar de Enrique, apenas disimula el esfuerzo de las apariencias de orden que los personajes tratan de imponer sobre la hipocresía, las insatisfacciones y la falta de calor humano que rigen este núcleo familiar.

La extrema metateatralidad de *Antígona-Humor* es en realidad el vértice interpretativo del texto, puesto que nos permite ir más allá de la lectura de la obra como sátira social para sustentar la tesis de nuestro análisis: la subversión de la tragedia como una respuesta metacrítica que cuestiona el canon hegemónico teatral. Los elementos metateatrales en la obra – las referencias literarias, la técnica del rol dentro del rol y la auto-reflexividad del texto⁸ – apuntan hacia la transgresión de la tragedia *Antígona*, o sea, refuerzan el intertexto paródico con Sófocles. Obviamente predominan las referencias literarias a la tragedia de *Antígona*, pero también se señala en

unas acotaciones que el histrionismo melodramático de Ingrid debe sugerir escenas de otros melodramas famosos, como *Casa de muñecas* de Ibsen (88). La variante metateatral del rol dentro del rol se aprecia en el personaje de Ingrid, que se regodea en su representación de Antígona, no sólo cuando está ensayando sus líneas en escena sino también cuando asume la actitud y el discurso de la heroína trágica en varias escenas del drama. En el clímax de la pieza en el segundo acto, Ingrid interpreta el rol trágico para interceder por su hermano ante Enrique:

ENRIQUE: ¿Todavía pretendes defenderlo? ¿A pesar de cuanto te he dicho?

INGRID: “A mi hermano y no al tuyo, si tú no quieres, pues nunca dirán de mí que lo he abandonado.”

ENRIQUE: ¡Pues elige entre él o yo!

INGRID: ¡Enrique! “Ningún derecho tienes a privarme de los míos.”

ENRIQUE: ¡Basta de Antígona ya! (117-118)

Paso seguido, Enrique golpea violentamente a Pepe y le increpa mordazmente a Ingrid: “Vamos, Antígona, llora junto al cadáver de tu hermano, que yo arreglaré mis maletas y me marcharé de casa” (118). La tensión melodramática se rompe con un jocosos malentendido metateatral entre Ingrid y su hermano, cuando éste cree que su hermana sigue citando a Antígona (118-119). La identificación de Ingrid con Antígona establece paralelos entre Enrique y Creonte, y entre Pepe y Polinice⁹, arraigando aún más el intertexto con Sófocles en el texto de *Antígona-Humor*.

La auto-reflexividad de la obra se sustenta no sólo en la constante actuación por parte de Ingrid sino también en los comentarios que hacen los personajes sobre el carácter melodramático de una escena (92, 116), en la insistencia de Ingrid en citar a Antígona (89, 92, 118, 119), y en el paralelo directo que se establece entre los diferentes personajes y sus contrapartes en la obra de Sófocles (104, 123). En el primer acto, Ingrid critica, en su rol de actriz, el texto de Sófocles:

Yo también tengo que repasar mis líneas. ¿Sabes? Hay un momento en que tengo cierta vacilación . . . Tal vez se debe al mucho tiempo que he pasado alejada de las tablas. Es en aquella parte que dice . . . mejor dicho, en que Creonte me pregunta: “¿No era hermano tuyo también el que frente a él murió?” Y yo le contesto: “Hermano de la misma madre y del mismo padre.” No sé por qué, eso me produce risa. Me parece que Sófocles debió haber economizado palabras y haber dicho, por ejemplo: “Sí, hermano de padre y madre.” (89-90)

La revisión que hace Ingrid del texto de Sófocles, aunque irrisoria, se precipita sobre la percepción del público como una proyección de la revisión de la

tragedia de *Antígona* que, en general, efectúa el texto de Domínguez. Según Richard Hornby, la auto-reflexividad de una obra: “always has the effect of drastically realigning the audience’s perception of the drama, forcing them to examine consciously the assumptions that lie behind and control their response to the world of the play” (Hornby 117). El carácter metateatral de *Antígona-Humor* devela un texto auto-paródico que se mofa de las obsoletas convenciones del melodrama y de la pieza bien hecha, y que cuestiona la complaciente visión burguesa del mundo que proponen tales géneros. La metateatralidad en *Antígona-Humor* igualmente facilita una lectura metacrítica del texto que se centra en su transgresión del género trágico y, por consiguiente, del canon hegemónico teatral. Al ofrecernos una parodia metacrítica de los personajes, conflictos y convenciones teatrales de la tragedia clásica, la obra de Domínguez nos invita a reflexionar sobre las convenciones y modelos teatrales canónicos que condicionan y manipulan nuestra percepción del texto latinoamericano.

A un nivel metacrítico, la subversión del género trágico en *Antígona-Humor* se lleva a cabo no sólo a través de la adopción de géneros “menores” (el melodrama y la pieza bien hecha) y del intertexto paródico de la *Antígona* de Sófocles, sino también por medio de la creación de un texto carnavalesco. Pavis apunta que tanto el melodrama como la pieza bien hecha son formas paródicas (inconscientemente) de la tragedia clásica (305, 366). Al utilizar la pieza bien hecha y el melodrama para recrear el mito ático de Antígona, Domínguez crea el efecto de una caja china de textos paródicos: *Antígona-Humor* es una obra que parodia el melodrama y la pieza bien hecha, los cuales son en sí versiones paródicas del género trágico; la trama de la obra es una re-escritura disparatada del conflicto de Antígona; y el texto de Domínguez se burla directamente del texto sofocleano al insertar parlamentos de Antígona en los momentos más estridentes del melodrama familiar de Ingrid y Enrique.

Esta fusión de géneros y de textos es clave en la visualización del texto carnavalesco que es *Antígona-Humor*. La carnavalización en esta pieza teatral se manifiesta por medio de lo que Michael D. Bristol denomina la contaminación del texto oficial, en la cual se opta por una estructura literaria establecida canónicamente y se mina con otros textos inscritos en la vida social del público (160). En *Antígona-Humor*, la contaminación opera a través de la inclusión de la versión paródica de la prensa, de eventos nacionales y de los anuncios, los chistes políticos, y de otros elementos de la cultura popular, como la música rock que escucha Pepe. Además, el texto trágico de la *Antígona* es infectado con la parodia, la sátira, la pieza bien hecha y el

melodrama. Bristol afirma que los textos teatrales en los que se emplea el mecanismo de la contaminación

are often texts of popular festive form, the concerns they objectify subverting or rupturing the integrity of literary structures in favor of a more immediate, and of course more ephemeral, interrogation of elementary political relationships. The contamination – or to reverse ethical signs, the Carnivalization – of literature forces a dramatic text to ‘speak up for the interests of its own times.’ (160)

A través del recurso carnavalesco de la contaminación, Domínguez subvierte y cuestiona las convenciones canónicas del género trágico; el texto de *Antígona-Humor* es el bufón carnavalesco que asume la autoridad (y la autoría) a la vez que denigra y se burla de las estructuras oficiales de poder, representadas en este caso en los esquemas tradicionales del matrimonio y de la familia (a nivel social), y en los géneros teatrales de la pieza bien hecha, el melodrama y el género de la tragedia (a nivel cultural/teatral).

El recurso del carnaval que plantea Bakhtin, según Bristol, es un concepto crítico e interpretativo que dirige la atención hacia la otredad radical de piezas literarias (23). La otredad acentuada en *Antígona-Humor* es de tipo cultural: la música de rock que prefiere Pepe, la delectación de Enrique con personas extranjeras (no latinoamericanas) que se refleja en la redacción de su discurso, la fijación de Ingrid (y de toda la obra en sí) con la *Antígona* de Sófocles. El texto de Domínguez refleja la dependencia cultural en sociedades latinoamericanas sustentada por la imposición de modelos culturales extranjeros por parte de grupos de poder hegemónicos, aceptados sin cuestionamiento ninguno por grupos socio-económicos como los que representan los personajes en la obra. La desacralización del género trágico que se vislumbra en el texto de Domínguez a través de la carnavalización del mito griego es un acto de resistencia dirigido a una estructura de poder, el canon hegemónico teatral, que establece los modelos y las convenciones teatrales europeos como el *non plus ultra* dramático, dando paso a la discriminación y la marginación de textos teatrales (en este caso, hispanoamericanos), en especial aquellos que no se adhieren estéticamente a dichas convenciones (Villegas, “Historia” 147).

La carnavalización, como se señala anteriormente, se puede interpretar como un mecanismo de defensa que establece la ruptura o la discontinuidad con el texto precursor. La desacralización de la tragedia en la pieza no denota un rechazo rotundo de dicho género porque, como indica Hornby, mientras que los teatristas de vanguardia “think of themselves as assaulting theatrical tradition, they are also simultaneously acknowledging

the vitality of both its plays and its audiences” (101). Por otro lado, en la pieza de Domínguez se connota una tensión textual ejemplificada por el binomio centro (*Antígona* de Sófocles)/margen (*Antígona-Humor*), y que se resuelve por medio de la subversión del texto oficial. Al transgredir el modelo canónico, el texto de Domínguez se desplaza hacia el centro, provocando simbólicamente una expansión inclusiva, más allá de los parámetros propuestos por el canon. El malabarismo de géneros y de textos en la pieza de Domínguez se presenta como una búsqueda de una ecuación teatral en la que la identidad de su obra no se pierda en la canónica presencia del texto clásico. Además de carnavalizar la tragedia para desafiar la autoridad canónica, Domínguez canibaliza el texto sofocleano, se nutre de él, recreándolo en un texto propio que refleja su contexto socio-cultural.

La transgresión o sabotaje textual del modelo canónico en *Antígona-Humor*, práctica común en textos latinoamericanos que retoman un mito clásico, funciona como un mecanismo revisionista de discontinuidad con el texto precursor, y refleja el empeño de crear un modelo particularizado, con una perspectiva latinoamericana. La recreación del mito de Antígona en la pieza teatral de Franklin Domínguez se aparta del modelo clásico propuesto por el canon europeo como la norma. La transgresión de las convenciones teatrales hegemónicas es, más que un superfluo acto de rebeldía, el intento de explorar discursos teatrales que, partiendo de los modelos establecidos, puedan incorporar la experiencia (teatral o socio-política) latinoamericana.

Union College

Notas

1. Alfonso Reyes relata esta anécdota en sus comentarios a *Ifigenia Cruel* (339).

2. Se adopta la definición que ofrece Juan Villegas del término “hegemónico”: “Corresponde a la práctica discursiva del poder cultural dominante dentro de una formación social. Generalmente se sustenta en el sistema de valores y los códigos culturales e ideológicos que corresponden al del grupo cultural dominante, el que no es necesariamente el grupo político o económico dominante” (“La especificidad. . .” 61).

3. En España, el mito de Antígona también ha sido retomado por varios dramaturgos, tanto en castellano como en catalán y gallego: *Antígona* (1935) de Guillem Colom, *Antígona* (1945) de José María Pemán, *Antígona* (1947) de Salvador Espriu, *La tragèdia de Antígona* (1961) de Joan Povill i Adserà, *Antígona* (1967) de Josep Maria Muñoz i Pujol, *Creón... Creón* (1975) de J.M. Rodríguez Pampín, *La razón de Antígona* (1980) de C. de la Rica, *Antígona... ¡cerda!* (1983) de Luis Riaza, *La sangre de Antígona* (1983) de José Bergamín, *Antígona* (1986) de Romà Comamala y *Antígona entre muros* (1988) de José Martín Elizondo (Ragué i Arias, *Els personatges* 120-126).

4. *Antígona-Humor* fue transmitida por la Radio-Televisión Belga en 1965, traducida al francés por el autor belga Henri Prémont; su estreno en las tablas fue en Santo Domingo, en 1968, bajo la dirección del propio dramaturgo (Domínguez 83).

5. Para más información sobre Franklin Domínguez, véase la nota biográfica publicada en su volumen de teatro (Domínguez 5-8) y la entrevista con el autor realizada por Daniel Zalacain.

6. Sobre la pieza bien hecha, Patrice Pavis dice: "La disposición de la materia dramática se realiza según normas muy precisas: la exposición prepara discretamente la obra y su conclusión; cada acto comprende una ascensión de la acción puntuada por un punto culminante. La historia culmina en una escena central . . . donde los diferentes hilos de la acción se reagrupan para revelar y resolver el conflicto central. . . . La temática, por original y escabrosa que sea, nunca debe ser problemática y proponerle al público una filosofía que podrá serle extraña (366).

7. Pavis define la parodia como la transformación irónica de un texto anterior mediante todo tipo de efectos cómicos, y apunta que la parodia puede recaer "sobre un estilo, un tono, un personaje, un género o simplemente sobre situaciones dramáticas" (348-50).

8. Se adoptan las definiciones de Richard Hornby de las variantes metateatrales. Hasta cierto punto, se puede ver en *Antígona-Humor* otra variante metateatral, la de la obra dentro de la obra. Esto se debe a que el texto de *Antígona* de Sófocles continuamente irrumpe en el escenario en medio del paródico melodrama de Domínguez, a través de citas directas del texto sofocleano, de la alusión directa a personajes sofocleanos (Antígona, Creonte, Polinice) y de acciones análogas, lo cual permite que los espectadores puedan percibir "the current play and the parodied play as separate entities rather than as blending into a single experience" (Hornby 93-94).

9. Los paralelos (paródicos) entre Enrique y Pepe, y Creonte y Polinice, respectivamente, son un ejemplo del rol dentro del rol de tipo alegórico, el cual converge con el recurso metateatral de la referencia literaria (Hornby 74).

Obras citadas

- Alfieri, Vittorio. *Tragedie*. Ed. Bruno Maier. Milano: Garzanti Editore, 1992.
- Andrade, Jorge. *Pedreira das Almas. O Telescópio*. Introd. Paulo Mendonça. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- Anouilh, Jean. *Antigone*. Ed. Jacques Monfrier. París: Bordas, 1981.
- Beaumarchais, J.-P., Daniel Couty et Alain Rey. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. 3 vols. París: Bordas, 1984.
- Bentley, Eric. *A Time to Die and A Time to Live: Two Short Plays*. New York: Grove Press, 1970.
- Bergamín, José. *La sangre de Antígona. Primer Acto* 198 (1983): 48-69.
- Blánquez, Agustín. Prólogo. *Dramas y tragedias*. De Sófocles. Barcelona: Emecé, 1969. v-xvi.
- Brecht, Bertolt. *Antigone*. Trad. Judith Malina. New York: Applause, 1990.
- Bristol, Michael D. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York & London: Routledge, 1989.
- Cocteau, Jean. *Antigone*. París: Gallimard, 1989.
- Domínguez, Franklin. *Teatro*. Santo Domingo: Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, 1968.
- Elizondo, José Martín. *Antígona entre muros*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1988.

- Ferré, Rosario. *Fábulas de la garza desangrada*. México: Joaquín Mortiz, 1982.
- Gambaro, Griselda. *Antígona furiosa*. *Gestos* 3.5 (1988): 177-94.
- Gené, Juan Carlos. *Golpes a mi puerta*. Caracas: Centro Gumilla, 1984.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press; London & Toronto: Associated University Presses, 1986.
- Krafsur, Richard P., ed. *The American Film Institute Catalog*. 6 vols. New York & London: R. R. Bowker Co., 1976.
- Loewenberg, Alfred. *Annals of Opera (1597-1940)*. 3a ed. Introd. Edward J. Dent. Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1978.
- Marechal, Leopoldo. *Antígona Vélez. Las tres caras de Venus*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Núñez, José Gabriel. *Antígona. Escena* [Caracas] 18, s.f. 49-63.
- Obregón, Osvaldo. "Pervivencia de mitos griegos en obras dramáticas hispanoamericanas contemporáneas." *Permanences, emergences et résurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain Actes du XVIe Congrès National de la Société des Hispanistes Français, 15-17 mars 1980*. Aix-en-Provence: Centre Aixois de Recherches Hispaniques, Université de Provence, 1981: 205-21.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona, Buenos Aires & México: Paidós, 1983.
- Payró, Roberto J. *Antígona*. Buenos Aires: Sud-América, 1885.
- Pemán, José María. *Antígona y Electra*. Madrid: Alfíl, 1953.
- Ragué i Arias, Maria Josep. *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Barcelona: AUSA (Colección Orientalia Barcinonensia), 1990.
- Rengifo, César. *Los hombres de los cantos amargos. La fiesta de los moribundos*. Caracas: Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, 1970.
- Reyes, Alfonso. *Ifigenia cruel*. En *Teatro mexicano del siglo XX*. Vol. 2. Ed. Antonio Magaña Esquivel. México: Fondo de Cultura Económica, 1981: 302-347.
- Riaza, Luis. *Antígona... ¡cerda! Mazurka*. Epílogo. Madrid: La Avispa, 1983.
- Rosenthal, Harold and John Warrack. *Concise Oxford Dictionary of Opera*. London: Oxford University Press, 1972.
- Sánchez, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. 7ma ed. Río Piedras, P.R.: Cultural, 1980.

- Sófocles. *Dramas y tragedias*. Trad. Agustín Blánquez. Barcelona: Emecé, 1969.
- Steiner, George. *Antigones*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- Villegas, Juan. "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas." *Latin American Theatre Review* 18.1 (1984): 5-12.
- _____. "Historia del teatro hispanoamericano: Tipos de discursos críticos y discursos teatrales." *Dispositio* 8.33-35 (1987): 147-60.
- _____. "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano." *Gestos* 1.2 (1986): 57-73.
- Zalacáin, Daniel. "Entrevista a Franklin Domínguez." *Latin American Theatre Review* 29.1 (1995): 107-11.
- Zavalía, Alberto de. *El límite*. 2da ed. Buenos Aires: Librería Huemul, 1973.