

ANTÍGONA Y EL TEATRO LATINOAMERICANO¹

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Juan David González Betancur

Pontificia Universidad Javeriana / j.gonzalezb@javeriana.edu.co

Maestro en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia y magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente trabaja como profesor de cátedra de los departamentos de Literatura y Comunicación Social de la Pontificia Universidad Javeriana. También es miembro de la Corporación Íntimo Teatro, en la cual se ha desempeñado como actor y director de varios montajes teatrales.

¹ El presente artículo hace parte de una investigación desarrollada por el autor en la línea de dramática, durante sus estudios en la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

RESUMEN

Este artículo explora la pertinencia del mito griego en la práctica teatral latinoamericana, a través de las diversas versiones de Antígona existentes en la dramaturgia del continente, pero concentrándose particularmente en dos obras: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; y *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez. Adicionalmente, se revisa la tradición de teatro político en el continente que se encuentra tras este fenómeno, y la tarea estética que representa este ejercicio.

PALABRAS CLAVES

Antígona, dramaturgia latinoamericana, mito griego, teatro latinoamericano, tradición poética

ANTIGONE AND THE LATIN AMERICAN THEATER

ABSTRACT

This article explores the relevancy of Greek myth in Latin American theatrical practice, through the diverse existent versions of Antigone in its dramaturgy, but concentrating particularly on two works: *Antígona Vélez*, by Leopoldo Marechal, and *The passion according to Antígona Pérez*, by Luis Rafael Sánchez. Additionally, the tradition of political theater in the continent that is found behind this phenomenon is revised and the aesthetic task that this exercise represents.

KEY WORDS

Antigone, Greek myth, Latin American dramaturgy, Latin American theater, poetic tradition

ANTIGONE ET LE THÉÂTRE LATINO-AMÉRICAIN

RÉSUMÉ

Cet article explore la pertinence du mythe grec dans la pratique théâtrale latino-américaine, à travers des diverses versions d'Antigone dans la dramaturgie du continent, mais en nous concentrant particulièrement sur des œuvres : *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; y *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez. En plus, on fait une révision de la tradition du théâtre politique au continent qu'on peut trouver derrière ce phénomène, et le devoir esthétique que cet exercice représente.

MOTS-CLÉS

Antigone, dramaturgie latino-américaine, mythe grec, théâtre latino-américain, tradition poétique

ANTÍGONA E O TEATRO LATINO-AMERICANO

RESUMO

Esta matéria explora a relevância do mito grego na prática do teatro latino-americano, através das diferentes versões existentes de Antígona em sua dramaturgia, mas concentrando-se particularmente em duas obras: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; e *A Paixão segunda Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez. Além disso, revisa a tradição do teatro político no continente o que há por trás deste fenômeno, e a tarefa estética que representa este exercício.

PALAVRAS-CHAVE

Antígona, dramaturgia latino-americana, mito grego, teatro latino-americano, tradição poética

ANTIGONA UAN LATINOAMERICANO RIMAYKAUACHIYPA

PISIYACHISKA

Kay kilkaska kauami samuyka kaj mito griego ruraykay latinoamericana rimaykauachiypi purispa a través de las sugpakuna Antígona rimaykunapa tiaykuna paipa yuyay kilkaskapi, arimana kikin sugllayuyayma iskay Kauachiy kilkaskapi: *Antígona Vélez*, Leopoldo Marechalpa, uan *La pasión según Antígona Pérez*, Luis Rafael Sánchezpa. Chillapi rikuchispa, kauaspa kaj ñujpamanda kauaypakay rimaykauachiypa abyayala llajtapi ima tia kay yachijpa kati uan sumakay ruraykaj ima kay yachaykuypa kauachiska.

RIMAYKUNA NIY

Antígona, latinoamericana yuyay kilkaskapi, latinoamericano rimaykauachiypa, mito griego, ñujpamanda suma rimaska

Recibido el 31 de agosto de 2009

Aceptado el 20 de enero de 2010

Lloro por Antígona y la dejo perecer. No soy poeta.
Que los poetas recojan a Antígona.
He aquí la benemérita misión de estos seres amorales.
Maurice Barrès

Con un ánimo de bienintencionada copia, este artículo, dedicado a la varias veces repetida aparición del mito de Antígona en la dramaturgia latinoamericana, se abre con el epígrafe del novelista y político francés que también encabeza la edición de la versión que Jean Cocteau dedica a este personaje. La motivación que me lleva en este escrito a re-citar a Barrès está muy relacionada con la que conduce a resaltar la presencia de Antígona en el teatro y la literatura latinoamericanos.

Los mitos griegos han sido materia de múltiples indagaciones y variadas perspectivas. Desde las obras de los trágicos antiguos hasta las reelaboraciones de los autores más contemporáneos, los personajes griegos han llenado las páginas de la literatura universal, y siguen siendo protagonistas de sus escenarios para transmitir diferentes inquietudes, particulares de cada época, y generales de la existencia humana.

En esa perspectiva, el teatro y la literatura latinoamericanos han hecho lo propio. En muchas ocasiones, como espectadores, lectores o hacedores de las artes, hemos tenido relación con algunos motivos de la tradición mítica griega que se incorporan a los textos, representaciones e, incluso, a obras pictóricas o escultóricas creadas por importantes artistas de diversas procedencias y épocas. En la literatura, por ejemplo, basta recordar las constantes referencias míticas griegas que se hallan en los poemas de autores latinoamericanos tan importantes como Rubén Darío y Sor Juana Inés de la Cruz, o en las obras narrativas de Julio Cortázar y Carlos Fuentes. La dramaturgia —en relación directa con el hacer teatral práctico—, por su parte, merece un capítulo aparte. El interés de este artículo está dirigido a ese planteamiento, porque es en la dramaturgia donde se hallan ejemplos mucho más evidentes de la reelaboración de

motivos de la tradición poética griega. En gran medida, esta circunstancia se debe a que muchos de estos mitos llegaron hasta nosotros a través de la obra de importantes dramaturgos.

Mito griego y teatro latinoamericano

En un corto artículo publicado por Costa Palamides en *Primer Acto*, se presenta a los lectores españoles aficionados al teatro una importante agrupación de obras dramáticas escritas en nuestro continente, que se basan en motivos de la tradición mítica griega. Según este artículo, el teatro latinoamericano del siglo XX produjo un importante número de piezas dramáticas, cuyos puntos de partida guardan una estrecha relación con los mitos griegos:

Además de representar la tradición clásica de la cual el teatro occidental mantiene diversas esencialidades, los escritores del teatro latinoamericano han encontrado en el mito griego el instrumento básico para elaborar y presentar una obra propia, en el tiempo y espacio que les ha tocado vivir. En ese sentido, se puede afirmar que el tratamiento del tema griego como argumento básico de grandes obras del teatro universal, es notable también en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX. (Palamides, 1989: 57)

Entre las obras que destaca el artículo se encuentran *El nacimiento de Dionisos* (1901), del dominicano Pedro Henríquez Ureña; *Polixena y la cocinera* (1913), de la argentina Alfonsina Storni; *La Prometheida o las Oceánides* (1917), del boliviano Franz Tamayo; *Ifigenia cruel* (1923), del mexicano Alfonso Reyes; *La viuda de Apablaza* (1928), del chileno Germán Luco Cruchaga; *Prometeo vencedor* (1929), del mexicano José Vasconcelos; *Proteo* (1931), del mexicano Francisco Monterde; *Los reyes* (1940), del argentino Julio Cortázar (su única pieza dramática); *Electra Garrigó* (1941), del cubano

Virgilio Piñera; *El fuego* (1948) y *La selva* (1950), del brasileño Juan Ríos; *Antígona Vélez* (1951), del argentino Leopoldo Marechal; *La venganza de Afrodita* (1954), del argentino José León Pagano; *Orfeo de la Concepción* (1956), del brasileño Vinicius de Moraes; *Pedreira das Almas* (1956), del brasileño Jorge Andrade; *Medea en el espejo* (1959), del cubano José Triana; *Yocasta o casi* (1961), del mexicano Salvador Novo; *Circe o el amor* (1962), del dominicano Emilio Belaval; *El reñidero* (1962), del argentino Sergio de Cecco; *Medusa* (1966), del mexicano Emilio Carballido; *La fiesta de los moribundos* (1966), del venezolano César Rengifo; *La pasión según Antígona Pérez* (1968), del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez; *Antígona-humor* (1968), del dominicano Franklin Domínguez; *Roda viva* (1973) y *Gota d'Agua* (1975), del brasileño Chico Buarque; *Historias de Cerro Arriba* (1981), del venezolano Rodolfo Santana; y *Golpes a mi puerta* (1983), del argentino Juan Carlos Gené.

Como se puede observar en esta importante lista, la relación entre la producción dramática latinoamericana y la tradición mítica griega es bastante prolífica. Más si se tiene en cuenta que, dada la fecha en la que se escribió el artículo, esta presentación no toma en cuenta la producción de las últimas décadas. Muchas otras piezas teatrales deberían incluirse en esta lista, como la valiosa *Antígona furiosa* (estrenada en 1988) de la argentina Griselda Gambaro.

En el listado que presenta Palamides se nota una variedad de temas y puntos de vista, que podrían dar las bases para la construcción de una importante línea investigativa y estética acerca de las reconfiguraciones de la tradición poética griega que se han gestado en el continente. Se pasa de las obras que hacen del tema clásico un motivo de veneración exagerada, que impide el sincretismo entre el mito y la realidad del continente (como las piezas de principio del siglo XX, de Franz Tamayo y Pedro Henríquez Ureña); y de piezas que hacen manifiestos políticos y dramas históricos (como *La fiesta de los moribundos* y *Pedreira das Almas*, respectivamente); hasta obras de corte postmoderno (como la de Gambaro).

Dada la complejidad del tema y el extenso repertorio que ya se ha citado, a continuación se procede a tratar esta relación entre mito y teatro latinoamericano a partir de un motivo particular: el del personaje de Antígona. Para ello, y con ánimos más específicos, este artículo se detendrá en dos obras fundamentales a la hora de revisar la presencia de Antígona en el teatro de nuestro continente.

Antígona: un mito que persigue a Occidente

El mito de Antígona, así como el de su padre Edipo o el de innumerables personajes de la tradición griega, ha recorrido la historia de Occidente, y en su peregrinaje ha hecho parte de valiosas reelaboraciones. Las palabras de Barrès, por tanto, resonarán en cada uno de los párrafos que componen este artículo, ya que, por un lado, señalan la herida abierta que ha dejado en nuestra cultura esta mujer que en la Grecia antigua se atrevió a confrontar la ley de los hombres y a ser consecuente con lo que su conciencia y las leyes divinas le dictaron, hasta el punto de enfrentarse con la muerte misma; y, por el otro, resalta la pertinencia y la misión de los “poetas” —valdría la pena ampliar la categoría a la de artistas—, digna de ser la más elogiada, de retomar el mito clásico y hacerlo parte de la contemporaneidad de un mundo que, aunque sufre veloces cambios, siempre va a estar ligado a unas realidades universales, de las que los griegos ya habían dado noticias.

Las razones para que Antígona haya llegado hasta nuestros días están relacionadas, principalmente, con las obras dramáticas que se han conservado de los trágicos griegos. Aunque a la versión de Sófocles suele atribuírsele la instauración en nuestra literatura de la historia de esta mujer, es importante señalar que las obras de Esquilo y de Eurípides también nos presentan elaboraciones de este mito. *Los siete contra Tebas*, del primero, y *Las fenicias*, del segundo, también se ocuparon de Antígona y enriquecieron la tradición poética al respecto. No obstante, habrá que reconocer que sí es Sófocles quien, basados al menos en lo que evidentemente se conserva, le dedica una obra exclusivamente a los avatares de la hija de Edipo. También es necesario señalar que en *Edipo en Colono*, Sófocles nos presenta de nuevo otros rasgos de Antígona, esta vez como acompañante de su padre en el exilio. Los datos que allí se proponen son anteriores, quiero decir en la historia particular de Antígona, a los que la inmortalizaron a partir del entierro prohibido de su hermano.

Es precisamente el influjo de esta última acción citada el que ha producido innumerables reelaboraciones del mito a lo largo de la historia. Sin embargo, es importante traer a colación que no fue ésta la única acción que caracterizó a la Antígona que conoció Grecia. En *Las fenicias* de Eurípides, por ejemplo, el entierro de Polinices no logra llevarse a cabo, al ser impedido por el destierro impuesto por Creonte a Edipo y a su hija. La Antígona que rescata Eurípides no logra su cometido,

pero sí le permite al dramaturgo reforzar la idea y la crítica del exilio que expone en su obra, aspecto que también se toma en cuenta en *Edipo en Colono*, obra en la que Sófocles, de igual manera, expone su rechazo frente al destierro.

Por otro lado, Esquilo termina su obra *Los siete contra Tebas* con una Antígona que también subvierte la imposición de Creonte, a la manera de Sófocles, pero que es acompañada en la empresa por la mitad del coro, siendo, de esta forma, una acción que no contradice en su totalidad a la ciudad.

Cabe señalar que la historia latinoamericana —marcada por circunstancias tan similares a las mencionadas en el párrafo anterior, como el exilio y la presencia de gobiernos dictatoriales cuyas leyes, impuestas por la fuerza, contradicen a las dictadas por la moralidad individual— ha sido representada de un modo vehemente por una tradición de teatro político. Resulta evidente la preocupación por la creación de un teatro que se ocupe de la realidad histórica continental. Nuestros dramaturgos, directores y colectivos teatrales han logrado crear un movimiento estético y una dramaturgia con una marcada identidad política, que los distingue de las propuestas escénicas de otras geografías. En esta dirección, ¿quién mejor que Antígona para representar esos valores? Más adelante, cuando este artículo se detenga en las dos piezas que se resaltan, se entenderá mejor esta afirmación.

La diversidad de perspectivas, presentada desde la obra de los trágicos griegos, es posible gracias a la flexibilidad de sus mitos. Carlos García Gual asegura que “al estar vehiculados por una tradición poética los mitos griegos carecieron de la inflexibilidad que en otros lugares han tenido las narraciones de carácter religioso” (1995: 59). En este orden de ideas, los autores se daban ciertas libertades, como lo señala Jacqueline de Romilly: “(...) en los mitos el grueso de la historia resultaba conocida. Cada autor era libre de modificar detalles, de añadir personajes, de cambiar sus motivos; y nadie se privó nunca de hacerlo (1997: 162). Esta flexibilidad se suma a la medida suprahistórica que le atribuye Luis Díez del Corral al mito clásico: “(...) los mitos son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista (...) para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto al centro representado por la Antigüedad” (1974: 93).

Las anteriores apreciaciones dan cuenta de las razones por las cuales los mitos griegos siguen apareciendo

en las expresiones artísticas contemporáneas. Sin embargo, no todos los aspectos del mito siguieron cobrando la misma importancia, por ello el exilio no se constituye en parte fundamental de la idea que en la actualidad tenemos de Antígona, aunque ella haya estado asociada con esta circunstancia en algunas piezas griegas antiguas. No obstante, varios dramaturgos latinoamericanos lo recuperan por cuestiones de cercanía circunstancial. Es preciso aceptar, entonces, la *Antígona* de Sófocles como la primera elaboración de la que parten las siguientes que han aparecido a lo largo de la historia de Occidente.

En la introducción al tomo dedicado a las tragedias de Sófocles de la Biblioteca Clásica Gredos, José S. Lasso de la Vega subraya los diferentes puntos de vista desde los cuales se ha interpretado la tragedia de Antígona:

(...) Hegel la interpreta, conforme a su modo de avistar el curso de la historia, como conflicto entre tesis (derecho del Estado, Creonte) y antítesis (derecho de la familia), superable en una síntesis que construye los contrarios y compone inconveniencias. Un precursor del existencialismo contemporáneo, Kierkegaard vio en Antígona la novia de la muerte que, con acezante impulso, por incompatibilidad con la vida que la rodea, busca abandonarla (...). Desde un vértice de óptica diferente, de política de oportunidad, otros han visto en Antígona la rebelde revolucionaria que se alza contra un gobierno tiránico. (1979: 73)

Esta y otro sinnúmero de interpretaciones han profundizado en la complejidad de un mito que continúa hablando en nuestros días, y a través del paso de los años. Su fuerte discurso ha hecho que sean posibles múltiples reelaboraciones, y que la tradición poética, no sólo de Occidente, se haya alimentado de la historia de esta mujer griega. No resulta casual, entonces, que el teatro oriental contemporáneo también haya llevado a escena la historia de Antígona y su hermana Ismene, así como aquellas de otros personajes míticos griegos. La Ópera de Pekín, por ejemplo, ha presentado en los últimos años una puesta en escena titulada *La ciudad de Tebas*, en la que recoge toda la trama de Antígona. El dramaturgo que concibe esta versión es Guo Qihong, y la obra se presentó en Colombia, en el marco del X Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2006). Esta representación, aunque contaba la historia de toda la saga de Edipo, se concentró particularmente en el conflicto de Antígona. En una puesta en escena que usa las convenciones más tradicionales del teatro chino, no



obstante, perduró el mito griego. Sin embargo, lo que los espectadores presencian es una recontextualización que recoge la historia ya conocida por todos, pero que habla de una cultura oriental y de una forma de entender el mundo congruente con ello. De la misma manera que el país asiático recoge el mito de Antígona, América Latina ha dado una variedad extensa de versiones que no hablan de otra cosa que de la realidad histórica de este lado del mundo.

No obstante, este artículo sólo se ocupa de la tradición poética occidental, para dar cuenta de la supervivencia de Antígona como arquetipo, motivo y acción determinante. Para tal propósito, las palabras de Lasso van a servirnos de gran ayuda, ya que evidencian diferentes puntos de vista desde los cuales se ha explotado la acción del personaje en cuestión.

Para empezar con esta pesquisa, es importante anotar que con los personajes griegos se hicieron, a partir del medioevo, versiones cristianizadas de las historias de los trágicos. Antígona no fue una excepción, y en muchos casos apareció como una especie de heroína al estilo de Juana de Arco, dada la clara dogmatización de algunas traducciones, como ocurre con la versión de Jean de Rotrou en 1637, sólo para citar un ejemplo. Sin embargo, son las versiones de autores posteriores las que llegan hasta nuestros días y permiten observar reelaboraciones determinantes, que se convierten en puntos de partida para los literatos y artistas escénicos de la época contemporánea. Sólo se anotarán los casos de tres autores que ilustran, desde sus obras, los apuntes de Lasso: Bertolt Brecht, Jean Cocteau y Jean Anouilh, siendo las obras de los dos primeros adaptaciones de Sófocles, y la del último, una versión que se aleja del dramaturgo griego.

La interpretación hegeliana que señala Lasso guarda una estrecha relación con la versión que propone Cocteau, mientras que Anouilh parece estar más del lado de Kierkegaard. Por su parte, Brecht nos presenta a la revolucionaria que se enfrenta a la tiranía. Para estos tres autores, *Antígona* no es una obra muerta, digna de presentarse como quien vuelve los ojos frente a una pieza de museo. Al contrario, ellos vuelven al mito para subrayar una visión del mundo particular, que se halla fuertemente arraigada a su contexto inmediato: Brecht retoma a *Antígona* inmediatamente concluida la Segunda Guerra Mundial y refuerza, con ella, la crítica de la tiranía, mientras nos presenta una Tebas con ánimos expansionistas, metáfora perfecta de la Alemania que le correspondió vivir.

En esa perspectiva, también vale la pena vincular la herencia brechtiana en el teatro latinoamericano. La pulsión política de nuestros dramaturgos y colectivos teatrales, ya señalada anteriormente, se conecta de manera perfecta con los postulados del dramaturgo, poeta y director alemán. No es de extrañar, por eso, que la Antígona que muchos de los espectadores del continente han visto sobre las tablas corresponda a esta versión. Una de las últimas que fue montada en Colombia, precisamente, es la dada por la versión de Brecht: el Teatro El Tablado de Medellín presentó en 2002 una versión absolutamente fiel a la adaptación brechtiana. Reconocido como un grupo de teatro que se enmarca de manera directa en la propuesta político-didáctica, El Tablado revivió el mito con una propuesta escénica que se concentró en los postulados del distanciamiento brechtiano.

Cocteau, por su parte, se concentra en presentarnos una Antígona atada a la tradición familiar y al respeto a unas normas que se contradicen con la sociedad. La reflexión coral sobre los asuntos de la ciudad es desechada en su versión, para resaltar “algunas bellezas”, como el mismo autor lo declaró. Desde otros intereses, Anouilh presenta un personaje existencialmente contemporáneo, una Antígona sin causa que se casa con la muerte, en vista de que la sociedad actual no le ofrece nada por lo cual valga la pena degradarse a vivir.

Revisitar estas versiones es un ejercicio motivador, en el cual se registra la supervivencia del mito griego y la presencia de esas verdades universales a las que aquella sociedad ya había dado algunas respuestas. Europa entera se apropió de estas verdades y halló en ellas nuevas preguntas. Sin embargo, tal proceso no es exclusivo del viejo continente; también en América, las noticias de los griegos propiciaron nuevos paradigmas.

El caso de dos Antígonas latinoamericanas

La diversidad de oportunidades en las que escritores y artistas de otras disciplinas americanos han recurrido al mito griego está ampliamente documentada. Herederos de esa tradición, nuestros creadores también han aportado una infinidad de obras a las constantes reelaboraciones de la mitología clásica. El caso particular de Antígona es tan prolífico en nuestro continente como lo ha sido en Europa.

En un importante artículo publicado en *Latin American Theatre Review* se afirma lo siguiente:

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. (Moreno, 1997: 127)

Esta cita resulta bastante reveladora, teniendo en cuenta además que el artículo se ocupa de dos dramaturgos latinoamericanos que recontextualizan el mito de Antígona: Jorge Andrade (*Pedreira das Almas*) y Griselda Gambaro (*Antígona furiosa*). Aunque hace referencia sólo a obras aparecidas a partir de 1968, este artículo de Iani del Rosario Moreno anota aspectos que serán muy útiles para el acercamiento al tema que ocupa a este escrito. No obstante, hay que aclarar que estos dos autores no son a los que se referirá el presente trabajo, dado que estos dramaturgos han sido tema de innumerables estudios (muchos de ellos disponibles en Internet). Las obras en las que nos detendremos en esta oportunidad son *Antígona Vélez* y *La pasión según Antígona Pérez*, ya mencionadas anteriormente.

A diferencia de las versiones europeas, las Antígonas de nuestro continente ya no viven en Tebas, como sí lo hacen aún las más contemporáneas europeas, como la de Anouilh. Por ejemplo, en *La pasión según Antígona Pérez*, la acción se ubica en la imaginaria república hispanoamericana de Molina (Sánchez, 1992: 11), como aparece en la acotación inicial de la obra. En *Pedreira das almas*, de Andrade, la historia se desarrolla en São Paulo, mientras que en *Antígona furiosa*, de Gambaro, la pieza se mueve entre la mitológica Tebas y la Argentina posterior a la dictadura de mediados de los años ochenta. Por su parte, la Antígona de Marechal se presenta a través de una mujer de la pampa argentina.

Esta cercanía geográfica de las versiones latinoamericanas de *Antígona* también guarda una estrecha relación con nuestra historia. Al respecto, al inicio de su artículo, Iani del Rosario Moreno dice:

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. (1997: 115)

Para entrar en materia, inicialmente se señalarán algunos aspectos alrededor de *Antígona Vélez*. La obra, escrita por el argentino Leopoldo Marechal (1900-1970), fue estrenada el 25 de mayo de 1951 en el teatro Cervantes de Buenos Aires. En esta pieza se cuenta la historia de una mujer de la frontera sur de la pampa argentina, que se ve obligada a transgredir las leyes impuestas por su tío, quien prohíbe el entierro de uno de sus hermanos, que murió al enfrentarse con el otro. La fábula principal, como es obvio, resulta idéntica a la del mito clásico. Sin embargo, son las circunstancias que rodean al personaje lo que particulariza y diferencia a esta mujer de la Antígona de los trágicos griegos. Por ejemplo, su pertenencia a una familia de ricos hacendados la hace vulnerable a enfrentar el peso de una realidad histórica particular, que si bien guarda relaciones análogas a la de la Grecia antigua, encarna otros conflictos.

Dado que la fábula mítica no es “traicionada” en casi ningún aspecto, queda claro que Marechal no tiene grandes pretensiones narrativas. Incluso el hecho de dejar clara en el título la referencia mítica le anticipa al espectador —no sólo al lector, como lo dirían los estudios literarios más puristas, ya que se trata de una pieza teatral— que no va a hallar una fábula nueva. No obstante, esto se ve contrastado con el apellido del personaje. Parecería que Marechal dijera en su título: “va a encontrarse con la historia de Antígona, pero no de cualquier Antígona, la que va a ver es la nuestra, la ‘Vélez’, la argentina”.

Algo similar ocurre en *La pasión según Antígona Pérez*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. El título tiene un efecto semejante. De la misma manera que el “Vélez” de Marechal, el “Pérez” de Sánchez busca traer la Antígona griega a nuestros días y nuestro continente. La presencia de estos apellidos, aunque de origen castellano, tiene mucho que ver con la intención de los dramaturgos de afianzar, a partir del teatro, esa idea de la identidad latinoamericana.

Aunque *Antígona Vélez* toma prestada una historia de origen griego, se esfuerza con ahínco en destacar la idiosincrasia y el lenguaje propios de la región en la

que se inscribe, dándole a la pieza un carácter autóctono y particular, que subraya rasgos de la identidad argentina. La obra de Marechal se ajusta a un periodo fundamental de la historia de su país; el dramaturgo ubica el conflicto de su tragedia en el último cuarto del siglo XIX, durante la llamada “conquista del desierto” en la frontera sur de la pampa argentina, cuando indios y blancos se disputaban el derecho al territorio y a la supervivencia. El autor se remite a un pasado no muy lejano del estreno de la obra, para denunciar una situación vivida en su país, que no dista tanto de la guerra que enfrentó la antigua Tebas.

Ignacio Vélez, quien hace las veces de Polinices, ha abandonado la hacienda paterna para unirse a la causa de los pampas, indígenas que luchaban por el derecho de propiedad de sus tierras. Este acto se convierte en el pecado que lo enfrenta con su hermano Martín Vélez y por el cual su tío, Facundo Galván, condena su cadáver.

HOMBRE 2: ¿A Ignacio Vélez? Lo habíamos encontrado en el lugar de la pelea, entre *una carnicería de pampas muertas*. Entonces lo enlazamos de los pies y lo trajimos al galope, arrastrándolo sobre la polvareda. Lo dejamos allá, en la costa de la laguna, desnudo como estaba. (Marechal, 1997: 40)
(las cursivas son mías)

La oposición civilización-barbarie, representada en el enfrentamiento de los hermanos (Martín, del lado del poder establecido por la apropiación blanca, e Ignacio, del lado de los indios de la llanura), no sólo evidencia una relación ya ampliamente trabajada en la literatura argentina, sino que da cuenta de una conciencia histórica que atraviesa toda la obra. El mito le permite a Marechal apropiarse de manera metafórica de lo acontecido en su país, para mostrar problemáticas particulares de su región que, sin embargo, se presentan desde la perspectiva de una mujer que, siguiendo a Moreno, presenta todos los rasgos de las mujeres argentinas con matices “robados” a la Antígona de Sófocles.

En esta perspectiva, el motivo de la obra es más funcional que otra cosa. Una vez planteado el conflicto, ya sabemos qué es lo que sigue: Antígona Vélez no tendrá otro remedio que enterrar a su hermano y enfrentar las consecuencias de su decisión, impuestas por Don Facundo. El interés principal de Marechal se ve representado en el diálogo que se establece entre la realidad griega y la argentina, como sociedades en las cuales quien ostenta el poder actúa arbitrariamente y promueve la muerte, la fuerza y el

terror, como medios de mantenerse en él. La función dramática de *Antígona Vélez* coincide con la de la obra de Sófocles; los dos autores apelaron al mito para lograr el mismo propósito. Ambas obras se inscriben en una realidad de una profunda cercanía al autor, promoviendo el debate de temas fundamentales de la realidad inmediata de sus sociedades y de la historia de las mismas. La obra de Marechal recusa la historia de su patria y, por extensión, de toda Latinoamérica, para proponerle a sus espectadores una toma de conciencia que les permita asumir su responsabilidad en la construcción de la historia.

El personaje principal de *Antígona Vélez* constituye el arquetipo de esta toma de conciencia. Ella enfrenta las normas de una sociedad excluyente, y asume una posición ética con respecto a lo que cree correcto. Así, es el único personaje de la obra que critica lo acontecido en su época: “La muerte no es limpia; yo he visto en la llanura su asquerosidad tremenda” (Marechal, 1997: 44). A su vez, es la única que enfrenta la ley dictatorial de Don Facundo y defiende la impuesta por la justicia ancestral:

DON FACUNDO: La vergüenza de Ignacio Vélez, acostado en el barro ahora, no lo puede alcanzar a él, naturalmente. Pero toda su indignidad grita en la llanura esta noche. ¡Y seguirá gritando hasta que se le hagan polvo los huesos! Esa carroña gritará no para Ignacio Vélez que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean podrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura.

ANTÍGONA: ¿Qué ley, señor?

DON FACUNDO: La de agarrarse a este suelo y no soltarlo.

ANTÍGONA: Es una ley justa. Pero, ¡qué triste bandera quieren darle! Un muerto vestido de alas negras, allá en el cañadón. Mi padre sabía dictar leyes. (*Violenta*) E hizo algo más: en vez de gritarlas, imurió por ellas! (Marechal, 1997: 50)

Al igual que su padre, Antígona Vélez sabe que va a morir. El destino, tema capital y condición natural del mito griego, tiene aquí cabida primordial. El destino trágico de nuestro continente, tan ligado a la muerte, encuentra un nuevo eco en el mito de Antígona. Ella, la de Marechal, vive en una sociedad que se ha acostumbrado a la muerte, y que encuentra en ésta la aparente solución de sus conflictos. Por tal razón, se entrega a su fatal desenlace, sin temor alguno. Sin embargo, la pulsión vital permanece hasta el último momento, y es el amor el que le da la fuerza última necesaria.

De la misma manera como el autor se vale del mito para exponer la relación civilización-barbarie, lo hace para presentar la pulsión encontrada Eros-Tánatos:

ANTÍGONA: (*Se desase del abrazo, con tierna suavidad*) ¡Lisandro, pudo ser!

LISANDRO: (*La toma de las manos*) ¡Y será, corazón!

ANTÍGONA: ¡No será! Pudo ser, y ya es mucho.

LISANDRO: Ahora que lo sabemos todo y que todo lo dijimos, ¿quién se opondrá?

ANTÍGONA: Un caballo alazán que ha de salir al atardecer contra un horizonte de lanzas.

LISANDRO: ¡Antígona, ese caballo no saldrá!

ANTÍGONA: Lo he visto anoche, y el alazán iba cubierto de sangre.

LISANDRO: Anoche, tal vez. Pero ahora no. ¡Hay tanta luz arriba y abajo! (*se abrazan*). (Marechal, 1997: 66-67)

¿No es acaso ese horizonte de lanzas una metáfora pertinente de nuestra realidad latinoamericana? ¿No es Antígona Vélez una de las tantas mujeres que en nuestros países deben enfrentar una realidad adversa, que no les permite ni siquiera enterrar a sus muertos?

De alguna manera, este impulso del Eros es el que redime a Antígona Vélez. En este punto, la versión de Marechal se distancia de la concepción del mito clásico. En la versión griega, Hemón se sacrifica por la muerte de Antígona, sin que ella pueda participar de tal muestra de amor. En *Antígona Vélez*, por el contrario, Lisandro acompaña a la protagonista en su condena. Cuando regresan con los cadáveres de la pareja, los hombres de Don Facundo anotarán que "estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza" (Marechal, 1997: 77).

Esta circunstancia anticipa la visión del autor hacia el final del drama. Para Marechal, Antígona no muere infructuosamente, la conclusión de la obra encierra un hálito de esperanza:

HOMBRE 1: (*A Don Facundo*) Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos.

DON FACUNDO: ¡Me los darán!

HOMBRE 1: ¿Cuáles?

DON FACUNDO: Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre. (Marechal, 1997: 78)

La visión de Leopoldo Marechal es, entonces, esperanzadora. La muerte de Antígona Vélez no es una muerte inútil, abre la llegada de un futuro mejor. El autor invita

a superar tanta violencia, y a abrirnos a una nueva sociedad, que no siga ignorando a sus muertos. Desde esta perspectiva, *Antígona Vélez* es, en sí misma, una reflexión profunda sobre el proceso de construcción de la nación argentina.

En cuanto a la obra de Luis Rafael Sánchez (1936), *La pasión según Antígona Pérez*, es necesario señalar que es una de las piezas más directamente "políticas" que se han realizado a partir de un mito clásico griego. Estrenada en 1968, esta obra muestra a una Antígona que desde la primera escena se presenta, con su apellido Pérez, como una mujer joven (25 años) que, más que a una nación, pertenece a un continente: América.

La historia de esta pieza dramática tiene ciertas distancias con la de Sófocles, pero se mantiene, en líneas generales, muy cercana a la fábula clásica. Para citar algunas de estas diferencias, empezaremos por decir que los muertos, los Tavárez (también dos), no son sus hermanos, sino sus compañeros de causa (pertenecen, por obvias razones, presentadas en el texto, a un movimiento de izquierda). En este caso, el generalísimo Creón Molina ha prohibido el entierro de los dos, ya que no existe ninguna circunstancia que lo una particularmente a alguno de ellos. Antígona Pérez, desobediendo la orden oficial, ha robado los cadáveres y se niega a dar cuenta de dónde yacen enterrados.

Una diferencia particular de esta pieza con respecto de la de Sófocles es que toda la acción ocurre posteriormente a la labor del entierro. Desde el principio de la obra, Antígona ya está condenada, y se encuentra prisionera en una cárcel oscura y terrible. El hecho de que el dramaturgo haya elegido esta situación guarda una estrecha relación con las intenciones de Marechal. Aquí tampoco se propone una puesta en escena que nos cuente una historia desconocida, todos sabemos cuál será el destino de esta Antígona. Sánchez presenta a su protagonista como una de las tantas Antígonas que ha habido en Latinoamérica, una de las muchas mujeres que han sido presas de un gobierno despótico, que han sido encerradas y torturadas injustamente por alguna de las numerosas dictaduras que han asolado, y de las cuales ha sido víctima, nuestro continente:

CREÓN: (*Fiero*) Los Tavárez atacaron la voluntad del pueblo.

ANTÍGONA: *Atacaron al enemigo de ese pueblo, que silenciaba con balas a los disidentes.*

CREÓN: Hay un partido de oposición en la República.
ANTÍGONA: Un partido que tú mismo creaste, partido que subvencionas con gusto, que argumenta a tu desfavor los argumentos que tú, *tirano*, les señalas. (...)

CREÓN: Falso que mi gobierno sea una tiranía. Ahí estás tú y ahí están contigo tus improperios mezquinos. (Sánchez, 1992: 43-44) (las cursivas son mías)

Los intereses del dramaturgo Luis Rafael Sánchez son muy evidentes en la pieza. Por una parte, le interesa presentar la tiranía como uno de los males que han perseguido al continente americano a través de toda su historia. Pero, por otro lado, a Sánchez le sigue interesando presentar su obra como una situación que no se ha dejado de vivir y que podría presentarse aún en el presente. Aunque la fábula se halla en el terreno de la ficción (recordemos que la acotación inicial ubica la acción en una república imaginaria), en el primer acto se presentan, a través de las voces de varios periodistas, los acontecimientos alrededor de la captura de Antígona y el asesinato de los Tavárez, a la par de otros hechos de probada realidad histórica:

PERIODISTA 1: Local. Antígona Pérez, quien desafiara a la autoridad de nuestras máximas instituciones con su participación en los sucesos del pasado trece de abril, sigue detenida en los sótanos de palacio.

PERIODISTA 2: Internacional. Averell Harriman, Embajador Viajero de los Estados Unidos de Norteamérica, defiende los gobiernos militares de la América Latina, diciendo que son totalmente distintos de aquellos de la época de Trujillo, Batista y Porfirio Díaz.

PERIODISTA 3: Local. El Generalísimo Creón Molina recibirá hoy la visita del Muy Reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero, siendo ésta la primera visita oficial de Su Eminentísima desde que regresara del Vaticano a raíz de los sucesos del trece de abril.

PERIODISTA 4: Internacional. El presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, extendió a Camboya la guerra asiática.

PERIODISTA 5: Local. La facinerosa Antígona Pérez, que enterrara los cadáveres de los alzados del pasado trece de abril, se ha resistido a los interrogatorios de las más altas autoridades de la República.

PERIODISTA 1: Internacional. Exiliados brasileños informaron hoy las horribles torturas de que son víctimas los presos políticos de su país. (Sánchez, 1992: 17-19)

El interés de Sánchez es, pues, muy cercano al interés que lleva a Bertolt Brecht a representar su propia versión de Antígona, como se describe en el inicio de este artículo. Esta es, sin lugar a dudas, una Antígona que se enfrenta a los desmanes del poder político.

El panorama que se presenta en *La pasión según Antígona Pérez* es muy distinto al que se vislumbra en *Antígona Vélez*. Si la visión de Marechal tiene cierta carga optimista, la versión de Sánchez sólo deja una perspectiva desalentadora. A diferencia de las demás versiones, la de Sánchez no tiene un Hemón que, de una manera u otra, se solidarice con la empresa de Antígona. De hecho, Fernando, el homólogo de esta pieza, abandona a su amante en el último momento, y se deja vencer por la tentadora oferta de un importante cargo militar:

IRENE: Creón nombró a Fernando teniente coronel con cuartel permanente en palacio. Fernando autoriza y desautoriza tus visitas.

ANTÍGONA: (*En una gran negación*) Dios... Dios... Dios... Ahora mi cárcel la dirige Fernando. Mis visitas, mis guardias, mi vigilancia bajos sus estrictas órdenes. Fernando Curet. Mi Fernando Curet dispone ahora de mi prisión. (Sánchez, 1992: 106-107)

Como puede observarse, ya no hay un impulso Eros-Tánatos en el que la fuerza vital venza de alguna manera. En esta terrible Antígona, el peso de una sociedad violenta y sedienta de poder destruye las posibilidades de una adecuada e íntegra construcción de la individualidad. Los personajes de esta pieza están todos atravesados y contaminados por el poder. Sólo Antígona Pérez se presenta como verdadera voluntad ética.

Antígona Vélez y *La pasión según Antígona Pérez* son dos obras que ya ocupan un lugar privilegiado en nuestro repertorio teatral. Además, estas piezas son resultado de la inquietud de dos destacados dramaturgos, que indagan en nuestra historia y que reconocen que conflictos tan antiguos como la propia tradición poética occidental no han sido superados. Los escritores más nacionales de las literaturas modernas no se han visto menoscabados en su producción original por su afán de emular las obras de la antigüedad sino, antes bien, espoleados y potenciados (Díez, 1974: 103).

Esta frase resulta bastante pertinente para concluir este acercamiento a la presencia del mito de Antígona en el teatro latinoamericano. Las dos obras teatrales

en las que se detuvo este artículo y el trabajo de sus autores, así como el de muchos otros, hallaron en el mito de Antígona la fuerza que les permitiría hablar de la sociedad que les correspondió vivir, una fuerza de la que ya se habían percatado Esquilo, Sófocles, Eurípides, y quién sabe cuántos otros más.

La práctica teatral latinoamericana se ha concentrado de manera prolífica en las reelaboraciones de los mitos clásicos. En parte, como receptores de la tradición dramática europea, pero fundamentalmente por su pulsión existencial y política. Antígona sigue vigente en nuestros escenarios; prueba de ello es la versión presentada en el Teatro La Candelaria de Bogotá en 2008. Su directora y dramaturga, Patricia Ariza, comenta respecto a su versión:

La motivación para escribir *Antígona* fue la situación de las mujeres en Colombia como consecuencia de la guerra y de la violencia. Conocí a unas mujeres que no habían podido enterrar a sus parientes por orden expresa de los paramilitares y ellas, como pudieron, se robaron los cadáveres y los enterraron a la orilla de la carretera, pero no tenían suficiente fuerza física ni herramientas, la tierra estaba muy seca y los cuerpos quedaron a ras de suelo, luego llegaron los perros y los sacaron. Ese es el mito de Antígona tal cual. (Casa de las Américas, 2008)

En estas palabras se nota la pertinencia del mito y su personaje. Vivimos en un continente con mujeres con los mismos conflictos de la hija de Edipo y con la misma resistencia hacia los regímenes que buscan coartar nuestras pulsiones más profundas. La responsabilidad del arte de seguir nombrando estas fuerzas en pugna es un cometido fundamental del teatro latinoamericano y esa es la mayor herencia que ha recibido de la tradición clásica.

Referencias

Anouilh, Jean (1997). *Nuevas piezas negras: Jezabel, Antígona*. Buenos Aires: Losada.

Brecht, Bertolt (2000). *Teatro completo*. Madrid: Alianza.

Casa de las Américas (2008). "Teatro La Candelaria llega a Cuba", en *La Ventana. Portal Informativo de la Casa de las Américas*. Disponible en <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4221>>.

Cocteau, Jean (1952). *Antígona*. Buenos Aires: Emecé.

De Romilly, Jacqueline (1997). *¿Por qué Grecia?* Madrid: Debate.

Díez del Corral, Luis (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.

Esquilo (1986). *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Eurípides (1998). *Tragedias, Vol. III*. Madrid: Gredos.

Gambaro, Griselda (1989). *Teatro, Tomo 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

García Gual, Carlos (1995). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.

Lasso de la Vega, José S. (1979). "Introducción general", en Sófocles, *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Marechal, Leopoldo (1997). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.

Moreno, Iani del Rosario (1997). "La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968", en *Latin American Theatre Review, Vol. 30, No. 2*.

Palamides, Costa (1989). "Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX", en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral, No. 229*.

Sánchez, Luis Rafael (1992). *La pasión según Antígona Pérez*. Río Piedras (Puerto Rico): Cultural.

Sófocles (1979). *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Obras de teatro

Compañía de Ópera Hebei Bangzi de Beijing (2006). *La ciudad de Tebas*. Director: Lou Jin Lin. Bogotá: Teatro Jorge Eliécer Gaitán, abril.

Teatro El Tablado (2002). *Antígona*. Director: Mario Yepes Londoño. Medellín: Pequeño Teatro, marzo.

Teatro La Candelaria (2008). *Antígona*. Directora: Patricia Ariza. Bogotá: Teatro La Candelaria, abril.

