

Reseña de libros

Antígona: una tragedia latinoamericana

Rómulo Pianacci | 2016

Irene Cambra Badii*



Antígona: una tragedia latinoamericana

Rómulo Pianacci
Losada, 2015

Introducción
Estado de la Cuestión
Rito, mito y tragedia
Antígona a escena
Algunas notorias *Antígonas* europeas
Las *Antígonas* criollas
Palabras finales

La tragedia de Antígona, concebida hace veinticinco siglos por Sófocles (Atenas, 498 a. C. - 406 a. C.), ha sido representada teatralmente en múltiples versiones. No deja de sorprender la multiplicidad de recreaciones de la pieza, en las que algunos rasgos de la historia permanecen mientras que otros devienen contingentes.

Como sabemos, el núcleo central de la tragedia se ubica en la decisión de la joven Antígona de cumplir con los ritos funerarios de su hermano Polinices, muerto en territorio tebano, que permanecía insepulto por orden de Creonte. El derecho a la sepultura y al duelo son valores destacados de la tragedia, que permanecen vigentes para la especie humana aún con el paso del tiempo.

Manteniendo este núcleo central, las distintas versiones han cambiado las características del personaje principal, los escenarios y los contextos históricos donde se ubica la trama.



En 1984, el filósofo y crítico literario George Steiner publica su primera versión de *Antígonas: una poética y*

* irenecambrabadii@gmail.com

una filosofía de la lectura, editada en español por Gedisa en 1987. Allí recorre una variedad de interpretaciones sobre la tragedia original y distintas reversiones, desde la de Eurípides, pasando por la traducción de Hölderlin y relecturas contemporáneas como la de Anouilh y Bertold Brecht.

Antígona: una tragedia latinoamericana se basa en cierta manera en la antología de Antígonas realizada por Steiner, ya que en su primera lectura, Pianacci advierte que –de casi un centenar de versiones de la tragedia que comenta el investigador inglés– no se incluye ninguna de América Latina. No obstante, en el momento de la investigación de Steiner ya existían grandes clásicos como la *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo Marechal (Argentina), además de *Antígona* (1978) de José Gabriel Núñez (Venezuela) y *Pedreira das almas* (1979) de Jorge Andrade (Brasil).

Pianacci realiza un exquisito trabajo arqueológico de búsqueda de versiones teatrales escritas y representadas en el contexto latinoamericano, relevando los argumentos y analizando las *invariantes del mito*, que el autor sitúa en el conflicto entre lo privado y lo público, las leyes divinas y las leyes humanas, las cuestiones éticas entre el Estado y la familia o entre el Estado y el individuo, la conciencia privada y el bienestar público, el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo, y el choque de la autoridad política con la identidad o elección sexual (Dubatti, 2015).

En el recorrido de los distintos países donde se ha representado la Antígona en sus múltiples versiones, Pianacci dialoga con los autores en una paciente investigación que releva 38 *Antígonas latinoamericanas* provenientes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

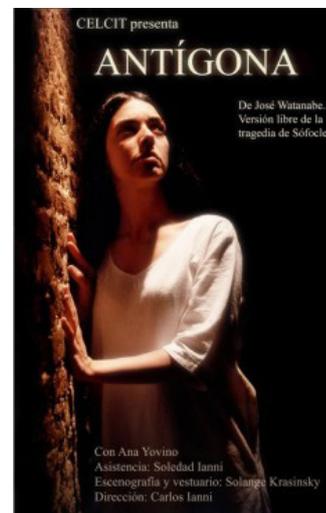
Resulta imposible para esta reseña poder dar cuenta exhaustivamente de ese rico material, pero quisiéramos enfocarnos en algunos ejemplos.

“Algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano”

En primer lugar, abordaremos la Antígona de José Watanabe (Perú, 2000), representada en el CELCIT de Argentina durante las temporadas 2006, 2007, 2013, 2014, 2015 y 2016, con la actuación de Ana Yovino y la dirección de Carlos Ianni.

Esta versión libre de la tragedia de Sófocles resulta ser un espectáculo unipersonal: una única actriz va re-

presentando los distintos personajes: Naradora, Creonte, Antígona, el Guardia, Hemón y Tiresias. Resultan perceptibles algunas referencias implícitas al contexto peruano y sus familiares desaparecidos, las tumbas NN, los desplazados, que operan subterráneamente para darle un nuevo alcance a la tragedia.



En la versión argentina, que hemos tenido la oportunidad de ver en más de una ocasión, la exquisita emotividad de la actriz y el reflejo de múltiples matices para cada uno de los personajes producen distintos efectos en el espectador, que no sale indemne de dicha historia y de la puesta en escena. El recuerdo de esa Antígona joven, balanceándose sobre una cuerda como si se tratara de una hamaca, rememorando los días felices junto con sus hermanos, su padre y su tío, devendrá luego una actualización de la tragedia familiar cuando se suicide con esa misma cuerda, atando su herencia mortífera a su propia historia, y a la nuestra.

En esta reversión, el núcleo de la tragedia permanece ligado al deber de sepultura que Antígona refiere para con su hermano, en la frase que da inicio a este apartado, y en el parlamento que enuncia poéticamente:

“Quiero que toda muerte tenga funeral y después, después, después olvido” (Watanabe, 2000)

Las Antígonas argentinas: las Madres de Plaza de Mayo

En Argentina, un antecedente ineludible está ubicado en la versión de Marechal, *Antígona Vélez*, quizás una de las versiones más bellas de la tragedia.

Por otra parte, en 1986, a diez años del comienzo de la última dictadura militar argentina, y tres del retorno

de la democracia, Griselda Gambaro produce la *Antígona furiosa* en clave grotesca.

“No es casual que esta primera dramaturga que se ocupa de Antígona elija la parodia para articular su obra dramática. Si bien la parodia implica la existencia de una obra previa, Gambaro se nutre de numerosos pre-textos y es atravesada por referencias intertextuales múltiples: Hamlet, Homero y los Evangelios, entre otros” (Pianacci, 2015, p. 125).

Retomando los apuntes de Noé Jitrik sobre la parodia (como la destrucción y el cierre de un ciclo previo), Pianacci ubica en la *Antígona furiosa* un “ejercicio escritural y de enmascaramiento” de una democracia recientemente recuperada y una manera de sobrellevar el pasado trágico de Argentina y sus desaparecidos.

La furia de Antígona, en intertextualidad con la locura de la Ofelia de *Hamlet*, está dirigida hacia Creonte y hacia los antagonistas (Corifeo y Antínoo, quienes tienen a su cargo las intervenciones en tono de comedia). La implicación de estos destinatarios puede ser leída en el contexto de 1986 y la implicación de la sociedad con respecto a lo ocurrido durante los años del terrorismo de Estado. “*Si los ‘70 son los años del terror, los ‘80 son los del conflicto entre la memoria y el olvido*” (Raso, 2010). Recordemos que en 1986 se sancionaron las “leyes del perdón”: Punto Final y Obediencia Debida, que implicaron la imposibilidad de recibir nuevas denuncias luego de determinado plazo, y eximieron de responsabilidad penal a los militares que habían tenido participación en el secuestro y tortura de miles de personas y se escudaban en el orden jerárquico para el cumplimiento de dichas acciones. Asimismo, el hecho de que Antígona muerta deba revivir y volver a morir tantas veces en la obra puede leerse tal como señala Gambaro (1986): “también se encadena la memoria”.

¿Cómo se resemantiza la memoria, después de que los procesos ideológicos del terrorismo de estado instalaran sentidos autoritarios y las políticas del Punto Final o la amnistía forzarán al olvido? (Raso, 2010)

La apuesta política y estética de Gambaro recupera el sentido trágico de la Antígona de Sófocles y el contexto argentino post-dictadura, a través de “la abrumadora impotencia” y la repetición incesante de la muerte de su protagonista.

Asimismo, la resistencia y autodeterminación femenina que permea toda la obra está sin lugar a dudas articulada con la lectura feminista de Gambaro, pero además, en relación con el contexto argentino de reclamo de las Madres de Plaza de Mayo por su derecho a encontrar a sus hijos y poder cumplir con los ritos funerarios.

“Que nadie gire –se atreva– gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (Gambaro, 1986).

Tanto para Antígona en relación con su hermano, como las Madres de Plaza de Mayo y sus hijos desaparecidos, el interrogante respecto de los muertos insepultos y desaparecidos sigue siendo nodal:

“¿Qué hazaña es matar a un muerto?” (Gambaro, 1986)

Una única función

La *Antígona guaraní* fue representada el 26 de diciembre de 2004 en Asunción, en el mismo lugar donde tuvo lugar la mayor tragedia del Paraguay: el incendio del supermercado Ycuá Bolaños, donde fallecieron 396 personas en agosto de 2004.

Las intervenciones sociocomunitarias se dieron en el momento de la tragedia –colaborando en la identificación de los cadáveres junto con los familiares,¹ ayudando a colocarlos en los ataúdes dispuestos por el gobierno y por los propios familiares – y también unos meses más tarde, cuando se preparó y se puso en escena una versión de la Antígona articulada con su propia tragedia.

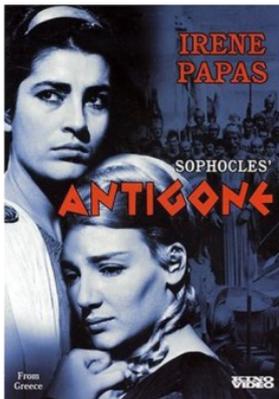
Esta actividad, llevada a cabo por la Universidad Columbia del Paraguay, y la ONG FUNDAR, tuvo un enorme interés comunitario por distintas cuestiones: por favorecer el lazo entre los afectados por el incendio, por retomar las historias trágicas del Paraguay a través de parlamentos en castellano y guaraní (lengua sometida con la conquista española, que aún habla el 90% de la población) y por reversionar la tragedia de Antígona en una elaboración conjunta de los actores y los familiares de la tragedia del Ycuá Bolaños.

La escritura de la obra (en base al original de Víctor Torres, un joven actor y teatrista paraguayo) y su representación –por primera y única vez– permiten ver la condensación de la historia de Antígona y la de los muertos de la tragedia paraguaya. En la primera escena, donde Antígona esparce una fina capa de polvo sobre su hermano Polinices para hacer sus rituales funerarios, Aramí (tal es el nombre de la Antígona paraguaya) esparció al viento cenizas del incendio del Ycuá Bolaños.

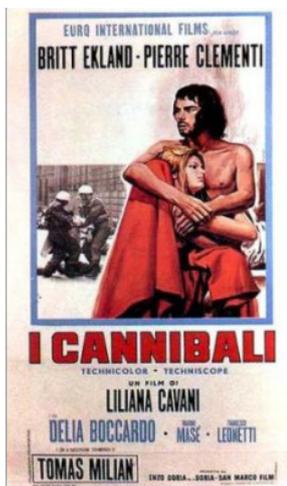
El acontecimiento social y estético que representó la *Antígona guaraní* retoma, mediante un hermoso texto (por su lírica y por su riqueza simbólica) y una única representación, el valor del rito funerario en tanto soporte del proceso de duelo, siempre singular.

Epílogo: el cine, el teatro y la narratividad de los problemas humanos

Cuando comenzamos esta tarea de diálogo con el libro de Pianacci, pensando en la edición del número completo del Journal *Ética y Cine*, nos preguntamos: ¿por qué una reseña sobre obras de teatro en una revista académica de cine? ¿Por qué hay múltiples versiones teatrales de la Antígona, pero una escasa filmografía que recree la pieza original de Sófocles?

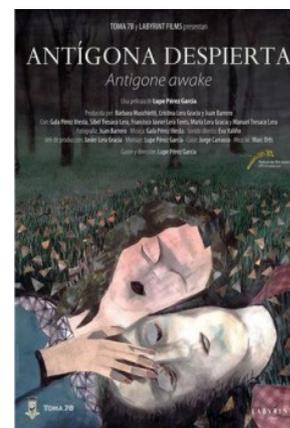


La actuación de Irene Papas en el film *Antígona* de George Tzavellas, estrenado en 1961, es quizás la más recordada en el ámbito internacional. La película, hablada en griego, sigue cuidadosamente el argumento de la tragedia de Sófocles, aunque en el final destina a Creonte al exilio.



Los caníbales (Liliana Cavani, 1970) adapta la tragedia de Antígona a la moderna ciudad de Milán, proponiendo el enfrentamiento entre militares y rebeldes y la decisión de Antígona (aquí una joven burguesa) de enterrar a su hermano, muerto en los enfrentamientos. Si bien el film tuvo escasa trascendencia, resultó sobresaliente la música compuesta por el gran Ennio Morricone.

Tras los pasos de Antígona, el documental del Equipo Argentino de Antropología Forense estrenado en 2002, difunde el uso de la antropología y la arqueología forenses en las investigaciones sobre las violaciones a los derechos humanos. Relata el trabajo del EAAF en Argentina, El Salvador, Etiopía, Timor Oriental y Haití, y la posibilidad de aportar evidencias para el ámbito jurídico y la restitución de los cuerpos de los desaparecidos a sus familiares, para que puedan realizar los ritos funerarios, en algunos casos, más de treinta años después de su desaparición. Aquí la mención a Antígona tiene el valor de alegoría en relación a tantos familiares que han buscado la posibilidad de sepultar a sus muertos y realizar su proceso de duelo.



Antígona despierta, de Guadalupe Pérez García (2014) es un ensayo cinematográfico que pretende “despertar” a Antígona en el mundo contemporáneo, para que lleve a cabo la sepultura de su hermano. Sin una lógica narrativa de continuidad, el film transita la hibridación de la historia del mito con escenas donde Antígona dialoga con el equipo técnico del film, fragmentos exclusivamente documentales, reflexiones conceptuales y secuencias musicales.

Volviendo al teatro, los eruditos trabajos de George Steiner y Rómulo Pianacci nos confrontan con la dimensión de efectividad de la tragedia de Antígona, más allá de que su despliegue sea en la antigua Grecia o en la moderna Milán, Perú o Argentina. Las reescrituras del texto y las nuevas puestas en escena nos permiten redimensionar su vigencia: en la medida en que el contexto multiplica los escenarios de dificultades sociopolíticas, donde la imperiosa necesidad de ritos funerarios por parte de los seres humanos retorna cada vez en su dimensión trágica frente a los cuerpos insepultos de las catástrofes contemporáneas, la tragedia de Antígona continuará multiplicándose dramáticamente.

Referencias

- Gambaro, G. (1989) *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gutiérrez, C. (2002). *Antígona y el rito funerario*. En Michel Fariña, J. J., *Ética. Un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba
- Michel Fariña, J. J. (2002). *Del acto ético*. En Michel Fariña, J. J., *Ética. Un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba
- Michel Fariña, J. J. (2007). *Antígona Guaraní: el teatro como vía de elaboración de las catástrofes sociales*. *Aesthetika*, 3(2), Septiembre 2007. Extraído desde: <http://aesthetika.org/Antigona-Guarani-el-teatro-como>
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada
- Raso, L. (2010). *Antígona furiosa o la afirmación de la vida*. *Afuera*, Año V, Número 9. Extraído desde: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=23&nro=9>

¹ Para conocer estas circunstancias, recomendamos el artículo *Antígona Guaraní: el teatro como vía de elaboración de las catástrofes sociales* (Michel Fariña, 2007), donde se relata: “Al poco tiempo, el gobierno llevó ataúdes para depositar los cuerpos. 400 ataúdes, del tamaño más grande posible para alojar los cadáveres y dar lugar a velatorios y sepulturas. Pero algunas víctimas eran niños pequeños, otras mujeres de baja estatura. Al ser depositados en los cajones, muchos cuerpos quedaban desproporcionados. Para la mitología popular de Paraguay, resulta inadmisibles colocar el cuerpo en un cajón demasiado grande, porque el espacio sobrante puede hacer que el muerto arrastre consigo a un familiar. Fue así que para evitar la desgracia, muchas personas de condición humilde pidieron dinero prestado para encargar un ataúd ‘a la medida de su muerto’, y darle así sepultura con la dignidad que corresponde”.