

La eterna pervivencia de Antígona*

Aurora LÓPEZ - Andrés POCIÑA
Universidad de Granada

En memoria de María Luisa Picklesimer¹

Resumen

Este artículo se ocupa de la pervivencia del tema de Antígona, desde el estreno de la tragedia *Antígona* de Sófocles hasta las últimas reescrituras de nuestro tiempo, prestando especial atención a las debidas a dramaturgos y dramaturgos de España, Portugal y países de Iberoamérica. Como ejemplo de dicha pervivencia se analizan con algún detalle los dramas *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967), *Antígona* de María Xosé Queizán (1989), *Perdiçao. Exercício sobre Antígona* de Hélia Correia (1991).

Abstract

This paper intends to reflect upon the adaptations and new interpretations of the dramatic figure of Antigone along the times, from her first performance, the Sofocles' *Antigone*, at Athens probably in 441 b. C. until our days. Special attention is given to the adaptations written by dramatists from Spain, Portugal and the Iberoamerican countries. In order to offer some not much known examples, the authors comment the works about Antigone of Leopoldo Marechal (1951), María Zambrano (1967), María Xosé Queizán (1989) and Hélia Correia (1991).

Palabras clave: Antígona, reescrituras, teatros ibéricos e iberoamericanos.

* Este trabajo forma parte de las actividades realizadas dentro del Proyecto de investigación FFI2009-13693 FILO, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español.

1. La primera versión de este trabajo fue objeto de la conferencia que impartimos la autora y el autor dentro del ciclo "Pensar lo clásico: Antígona y Medea" (Univ. de Granada, 28 de septiembre - 1 de octubre de 2009). En aquella ocasión, al hablar de *La tumba de Antígona* de María Zambrano, ofrecíamos una breve referencia a esta obra de la gran filósofa malagueña, remitiendo para un estudio más detallado y profundo al artículo de nuestra querida compañera M.L. PICKLESIMER, "Antígona: de Sófocles a María Zambrano", *Florentia Iliberritana* 9 (1998), pp. 347-376. Ahora, después de vernos sorprendidos tres meses después por el inesperado fallecimiento de nuestra querida amiga, hemos revisado en su recuerdo este trabajo, que de momento no teníamos intención de publicar.

Flor. II., 21 (2010), pp. 345-370.

0. *Antes de empezar.*

Antes de adentrarnos en el desarrollo del asunto que promete el título, reconocemos que el tema de Antígona, la de Sófocles o las incontables que le siguieron a lo largo de los siglos, no había sido hasta el presente objeto de especial atención en nuestras investigaciones, al menos del modo en que lo habían sido, sobre todo en los últimos diez años, otras tres mujeres de la tragedia clásica: en primer lugar, Medea²; en segundo, Fedra³; en tercero Helena, sobre la que, en colaboración con colegas de las Universidades de Coimbra, Foggia y Valencia, organizamos en Coimbra un congreso internacional, de cuyos trabajos ya ha visto la luz el primer volumen⁴, pero que sigue ocupando parte de nuestra dedicación.

Ahora, empujados por el deseo de rendir un cariñoso homenaje a nuestra querida y llorada amiga y compañera, copartícipe generosa en muchos de nuestros trabajos, María Luisa Picklesimer, hacemos un alto en el camino y nos detenemos con otra interesantísima protagonista del teatro griego y del de todos los tiempos, Antígona, que tanto atraía a nuestra María Luisa. Nos acercamos a Antígona partiendo del mismo punto de vista, o, si se prefiere, de la misma curiosidad que nos ha movido al estudiar a las anteriores: la razón fundamental de nuestra atracción hacia ellas, de nuestra curiosidad por ellas, remonta al hecho de que, siendo la mujer un elemento socialmente subalterno, tanto en la cultura griega como en la romana, excluida oficialmente del poder político y militar, de los *ciivilia officia*, sin embargo la cultura griega crea, y la romana la sigue y complementa, una serie de personajes míticos femeninos muy productivos tanto el teatro trágico griego⁵ como en el romano⁶, pero sobre todo de inmensa trascendencia y pervivencia en la historia de la humanidad.

2. Cf. A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad, 2002; A. POCIÑA - A. LÓPEZ, *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, 2007 (Universidad).

3. Cf. A. POCIÑA - A. LÓPEZ (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, 2008 (Universidad).

4. Cf. J.V. BAÑULS, M. do C. FIALHO, A. LÓPEZ, F. DE MARTINO, C. MORENILLA, A. POCIÑA, M. de F. SILVA (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Vol. I, Coimbra, 2007 (Universidad).

5. Cf. el documentado y utilísimo estudio de F. DE MARTINO, "Donne da copertina", en F. DE MARTINO - C. MORENILLA (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, 2002 (Levante Editori), pp. 111-186.

6. Cf. A. POCIÑA, "Presencias y ausencias femeninas en la tragedia latina de la República", en F. DE MARTINO - C. MORENILLA (eds.), *L'ordim de la llar*, Bari, 2003 (Levante Editori), pp. 453-468; A. LÓPEZ, "Las heroínas míticas en las tragedias de Séneca", en M. L. LOBATO *et alii* (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*,

Ante esos mitos, ante esas mujeres, nuestras preguntas básicas son cuándo y, sobre todo, por qué se crean, y pasan luego a ocupar un puesto de relieve en la creación literaria; en consecuencia, qué sentido tienen, qué valor se les concede en los mundos primero griego, después romano, y en las culturas herederas de ambos, hasta los siglos XX y XXI, en que sobreviven hasta nuestros días con una fuerza pujante y verdaderamente sorprendente.

Sobre algo de todo esto vamos a reflexionar en la apasionante historia literaria de Antígona, presentando en primer lugar una breve síntesis de la última bibliografía sobre el tema, en un intento de hacer justicia a las bastante marginadas reescrituras de Antígona en las literaturas de expresión española (junto con la catalana y la gallega) y portuguesa, de ambos lados del Atlántico; pasaremos después a una rápida imagen del modelo inicial, la tragedia *Antígona* de Sófocles, a cuya bien poblada selva bibliográfica no somos las personas más indicadas para añadir nuevos elementos; y por último, partiendo de la tragedia sofoclea, veremos qué temas de interés humano se plantean, haciendo revivir y pervivir el drama de esta valerosa mujer del mundo antiguo todavía en el tercer milenio. Concluiremos con un acercamiento algo más detallado a cuatro reescrituras de nuestro tiempo, en español, gallego y portugués.

1. Eterna pervivencia del tema de Antígona. Notas bibliográficas.

La sorprendente pervivencia y actualidad del tema de Antígona es fácil de demostrar, con un simple dato: estrenada en Atenas como una tragedia ca. 441 a. C., es decir, hace ahora alrededor de 2450 años, el último libro que acaba de publicarse sobre la obra y sus recreaciones, debido al esfuerzo y tesón de nuestros queridos colegas y compañeros en la investigación teatral José Vicente Bañuls y Patricia Crespo, de la Universidad de Valencia⁷, pasa revista a 258 recreaciones de este tema, puesto en escena por primera vez por Sófocles; de semejante número, que ponen de relieve con orgullo, pero sin jactancia alguna, sus investigadores, un porcentaje muy elevado corresponde a tiempos modernos, y de manera especial a los siglos XX y XXI, es decir, a nuestros días.

Universidad de Burgos, Burgos, 1995 (Ayuntamiento), pp. 73-90; EAD., "La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo", en I. CALERO SECALL - V. ALFARO BECH (eds.), *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*, Málaga, 2005 (Universidad), pp. 255-275; EAD., "Mujeres trágicas ante una crisis de poder: *Las Troyanas* de Séneca", en J. V. BAÑULS - F. DE MARTINO - C. MORENILLA (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, Bari, 2008 (Levante Editori), pp. 219-238; etc.

7. J. V. BAÑULS OLLER - P. CRESPO ALCALÁ, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, 2008 (Levante Editori).

Flor. II., 21 (2010), pp. 345-370.

En consecuencia, ciñéndonos aquí al gran interés que despierta la recreación literaria, teatral, musical, artística, de la personalidad de Antígona, que lógicamente ha llamado la atención de la investigación sobre todo filológica, también filosófica, vamos a recordar algunas obras esenciales para el estudio del tema sobre todo en ámbitos en los que, hasta hace poco, no solía ser objeto ni de atención, ni de especial consideración.

Nos parece casi innecesario recordar que el libro clásico y de referencia es el de George Steiner, *Antígonas* (1984)⁸. Se trata sin lugar a dudas de una obra excelente del cultísimo catedrático de literatura comparada de la Universidad de Ginebra, que hace algún tiempo vio premiada en nuestro país su labor humanística con el Premio Príncipe de Asturias de Humanidades. Sería impropio, además de innecesario a estas alturas, entrar aquí en una reseña de la obra de Steiner, cuyo planteamiento inicial queda acertadamente sintetizado en un pequeño párrafo de la contraportada del libro:

"El tema del conflicto entre Antígona y Creonte ha fascinado a la imaginación occidental desde los tiempos de Sófocles. Sucesivas versiones de este mito que, junto con el de Edipo, constituye la matriz originaria de nuestra representación de nosotros mismos frente a la Ley, han servido además para contrastar muchos otros conflictos de la cultura: lo viejo y lo nuevo, el Estado y la concepción individual, los vivos y los muertos".

Son temas, conflictos, fundamentales en la vida humana, y aparecen planteados desde la primera versión de la obra, la tragedia de Sófocles, a la que dedica Steiner el último de los tres capítulos de que consta su libro, a nuestro modo de ver el más logrado del conjunto. Steiner se aproxima a muchos de los aspectos esenciales que plantea Antígona, la de Sófocles y algunas otras, con una fina documentación y un agudo sentido filosófico. Su obra merece una lectura atenta y reflexiva. Pero ya dijimos que no procede hacer ahora, años después de su publicación, una nueva reseña. Lo que deseamos subrayar aquí es la parcialidad de su perspectiva, tan exclusivamente germánica, como confiesa el propio autor, sin proponérselo, cuando escribe párrafos como este:

"No es evidente que ninguna obra literaria haya despertado un interés filosófico y poético tan grande como el que suscitó *Antígona* de Sófocles durante fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. [...] Pero en el legado interpretativo y mimético de esa obra no hay nada que

8. New York, Georges Rochardt, 1984 (reed. New Haven, Yale Univ. Press, 1996); pronto traducido al español por Alberto L. Bixio, *Antígonas., Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, 1987 (Editorial Gedisa).

iguale a la *Antígona* de Hölderlin, ni acaso el tipo de obsesión filosófica que ese texto griego inspiró en un Hegel y en un Kierkegaard"⁹.

Tal podría ser el resumen de todo el primer capítulo del libro de Steiner, que resulta más que nada una reflexión profunda sobre la aproximación a la *Antígona* griega por parte de la filosofía alemana, sembrada de consideraciones sobre algunas reescrituras de nuestro tiempo, como las obras homónimas francesa de Jean Anouilh y alemana de Bertolt Brecht. Sin embargo, Steiner tiene plena conciencia de que el panorama de la presencia de Antígona en el mundo moderno, sobre cuyas causas y planteamientos pretende reflexionar, es mucho más amplio: "La presencia de Antígona y de Creonte en las artes y en los argumentos literarios y en diversas lenguas y culturas se extiende mucho más allá de aquello que yo he considerado. Todo cuanto hice es una selección. Como dije al principio, nunca se ha elaborado ni podrá elaborarse un catálogo completo del tema de Antígona..."¹⁰; es igualmente consciente de que, además de haber reducido su pesquisa a algunas Antígonas de tres o cuatro literaturas europeas¹¹, ha dejado al margen campos de consideración que hubieran sido de interés esencial: "Ni siquiera he intentado hacer justicia al *phatos* y a las polémicas que rodean a la figura de Antígona en la reciente literatura feminista y de 'liberación de la mujer'"¹². Pero hemos de añadir que, en una obra cuyo prefacio se cierra en 1983, y que pretende explicar las razones fundamentales de la acogida y del significado de Antígona en la sociedad del siglo XX, no pueden olvidarse por completo las incontables reescrituras realizadas en la literatura y en el arte de otras culturas, y, de modo significativo, según nuestra opinión, en todas las de las lenguas de la Península Ibérica y de los varios países americanos de expresión española y portuguesa¹³. Esa falta de atención es, en nuestra opinión, el máximo fallo de la obra que comentamos.

9. G. STEINER, *Antígonas*, *op. cit.*, p. 83.

10. G. STEINER, *Antígonas*, *op. cit.*, p. 149.

11. Prescindiendo de las versiones clásicas, la lista de *Antígonas* consideradas, muchas de ellas tan sólo de pasada, por Steiner, son las de: Alfieri, Anouilh, Ballanche, Basili, Bertoni, Boyer, Brecht, Cocteau, Coltellini, Demirel, Drescher, Frohne, Garnier, Karvas, Hasenclever, Hölderlin, Honegger, Kure, Lalamant, Marmontel, Opitz, Orlandini, Orff, Perroy, Reboul, Roccaforte, Schultza, Smolé, Traetta, Trapolioni, Wilbrandt; una lista amplia, es cierto, pero restringida a recreaciones germánicas, francesas, inglesas, italianas.

12. G. STEINER, *Antígonas*, *op. cit.*, p. 151.

13. Todavía en fecha tan reciente como el año 2000 una prestigiosa estudiosa de la literatura griega de Argentina, la Dra. Susana Scabuzzo, profesora de la Universidad de Bahía Blanca, lamenta este olvido al comienzo de su artículo "*Antígona furiosa* de G. Gambaro: entre traducción y deconstrucción", *Argos* 24 (2000), pp. 145-155: "Muy diversa ha sido la suerte que corrió Antígona, la heroína de Sófocles, en su desembarco en Latinoamérica, desembarco generalmente olvidado u obviado por casi todos los que han

En efecto, Steiner no conoce ni una sola Antígona escrita en España, a pesar de que existen al menos, según los estudios de la dramaturga y profesora de la Universidad de Barcelona María José Ragué Arias, las siguientes en catalán, castellano y gallego (anteriores a 1990)¹⁴:

Antígona de Guillem Colom, 1935 (catalán)

Antígona de Salvador Espriu, 1939 (catalán)

Antígona de José María Pemán, 1945

Antígona de Josep Povill i Adserà, 1965 (catalán)

La tumba de Antígona de María Zambrano, 1967

Oratorio de A. J. Romero, 1969

Creón... Creón de X. M. Rodríguez Pampín (gallego)

Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza de M. Lourenzo, 1977 (gallego)

Antígona 80 de J. Martín Elizondo¹⁵, 1980

Ismena de A. García Calvo, 1980

La razón de Antígona de Carlos de la Rica, 1980

El retorno de Edipo de J. J. Vega González, 1980

La sangre de Antígona de José Bergamín (1955) ed. en 1983

Antígona... ¡cerda! de Luis Riaza, 1984

Antígona de Romá Comamala, 1985 (catalán)¹⁶.

Pero también hay que tomar en consideración la muy frecuente presencia, todo a lo largo del siglo XX, de Antígona en los países de Iberoamérica, cuya existencia desconoce la obra de Steiner, donde existen al menos las veintitrés

rastreado la pervivencia de temas procedentes de la antigüedad grecolatina en la literatura posterior", p. 145, en cuya nota añade: "Entre ellos, Steiner (1989)".

14. M.J. RAGUÉ-ARIAS, *Els personotges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell, Editorial 1990 (AUSA), pp. 104-105; cf. también, de la misma autora, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, 1992 (Asociación de Autores de Teatro); *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada -A Coruña, 1991 (Edición do Castro); *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, 1996 (Editorial Ariel).

15. Anteriormente titulada *Antígona y los perros*, J. Martín Elizondo le cambio de nuevo el título por el de *Antígona entre muros*, en 1988, con motivo de su representación en el Teatro Clásico de Mérida y su publicación.

16. Habría que añadir María Xosé Queizán, *Antígona*, 1989, que estudiaremos más adelante. Y para *Antígonas* españolas más recientes, cf. el "Índice de adaptaciones" de J. V. BAÑULS OLLER - P. CRESPO ALCALÁ, *Antígona(s): mito y personaje...*, op. cit., pp. 603-611, que contiene títulos de reescrituras hasta el año 2007.

versiones siguientes, a cuyo estudio ha dedicado una monografía el profesor de la Universidad de Mar del Plata Rómulo Pianacci¹⁷:

Antígona Vélez de Leopoldo Marechal¹⁸, 1952 Argentina

El límite de Alberto de Zavalía¹⁹, 1958 Argentina

Antígona en el infierno de Rolando Steiner²⁰, 1958 Nicaragua

Antígona de Sarina Helfgott²¹, 1964 Perú

La fiesta de los moribundos de César Rengifo²², 1966 Venezuela

Detrás queda el polvo de José Triana²³, Cuba, 1968

17. R.E. PIANACCI, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Irvine, California, Gestos, 2008. Con el fin de colaborar, en la medida de nuestras posibilidades, al conocimiento de estas obras, además de remitir al estudio de cada una de ellas en las obras de J. V. BAÑULS - P. CRESPO, *Antígona(s): mito y personaje...*, *op. cit.*, y al de Pianacci, presentamos otros datos bibliográficos de que disponemos. *Cf.* también la muy útil información bibliográfica que ofrece J. M. CAMACHO ROJO, *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*, Granada, 2004 (Universidad); *Id.*, "Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX: 2001-2005", *Florentia Iliberritana* 19 (2009), pp. 337-376.

18. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 425-431; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 82-87. H. HUBER, "Sófocles y la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal", *Románica* 7 (1974), pp. 149-156; A. DE KUEHNE, "Marechal's *Antígona*: More Greek than French", *Latin American Theatre Review* 9 (1975), pp. 19-27; M^a C. BOSCH, "*Antígona Vélez* o la poesía convertida en tragedia", *Caligrama* 1 (1984), pp. 93-107; L. PÉREZ BLANCO, "*Antígona Vélez*. Apropiación y trueque del mensaje sofocleo", *Cuadernos Americanos* 43 (1984), pp. 143-172; G. GARCÍA - H. CAVALLARI, "*Antígona Vélez*: Justicialismo y estructura dramática", *Gestos* 20 (1995), pp. 75-90; A. VILANOVA, "Aproximaciones al estudio de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro", *Praesentia* 1 (1996), pp. 395-403; A. RUIZ PÉREZ, "Adán y *Antígona* de L. Marechal: héroes clásicos y argentinos", en J. V. BAÑULS OLLER *et alii* (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, 1999, pp. 393-397; A. VILANOVA, "Nuevas aproximaciones a las *Antígonas* iberoamericanas", *NRFN* 47 (1999), pp. 137-150; M. T. MORENO, "La *Antígona* de Sófocles y la de Leopoldo Marechal", en A. PÉREZ *et alii* (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta*, Málaga, 2004, pp. 485-492; A. A. BIGLIERI, "La Argentina de *Antígona Vélez*", en A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, 2009 (Universidad), pp. 111-122.

19. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 442-444; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 87-90.

20. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 437-438; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 139-142.

21. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 448-450; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 145-149.

22. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 450-451; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 165-168.

La joven Antígona se va a la guerra de José Fuentes Marel²⁴, 1968 México
La pasión según Antígona Pérez de Luis Rafael Sánchez²⁵, 1968 Puerto Rico

Rico

Antígona-Humor de Franklin Domínguez y Hernández²⁶, 1968 República Dominicana

Antígona de José Gabriel Núñez²⁷, 1978 Venezuela

Pedreira das almas de Jorge Andrade²⁸, 1979 Brasil

Antígona furiosa de Griselda Gambaro²⁹, 1986 Argentina,

23. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 455-457; M^a C. BOSCH, "Antígona en Iberoamérica", en M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer Milenio*, Murcia, 1999 (Universidad), pp. 271-280; EAD., "Una Antígona cubana: *Detrás queda el polvo*", en J. V. BAÑULS OLLER *et alii* (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, 1999, pp. 83-87.

24. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 454-455; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 129-132.

25. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 457-462; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 153-157; C. F. PATE NUÑEZ, "Masques grecs pour heroïnes de l'Amérique latine", *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 195-203; E. MIRANDA, "La importancia de llamarse Antígona en la obra de Luis Rafael Sánchez", en J. V. BAÑULS *et alii* (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 1998 (Levante Editori.), pp. 391-404; R. SASSONE - M. NASTA, "Antígona en clave americana: notas para una hermenéutica de la impaciencia", en M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS (eds.), *Contempo-raneidad de los clásicos en el umbral del tercer Milenio, op. cit.*, pp. 315-322; A. VILANOVA, "Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas", *NRFN* 47 (1999), pp. 137-150.

26. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 451-453; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 159-163.

27. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 465-466; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 168-172.

28. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 438-441; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 106-109; C. F. PATE NUÑEZ, "Masques grecs pour heroïnes de l'Amérique latine", *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 195-203; A. VILANOVA, "Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas", *NRFN* 47 (1999), pp. 137-150.

29. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 477-482; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 91-93; M. J. RAGUÉ ARIAS, "La *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro", *Art Teatral* 3 (1991), pp. 93-95; S. PELLAROLO, "Revisando el canon / la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona", *Gestos* 13 (1992), pp. 79-86; J. SCOTT, "Griselda Gambaro's *Antígona furiosa*. Loco (ex)centrism for 'jouissan(SA)'", *Gestos* 15 (1993), pp. 99-110; S. REISZ, "Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)", *Synthesis* 2 (1995), pp. 93-100; L. GAMBÓN, "Las voces de Antígona en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro", en AA. VV., *Tradición clásica y literaturas contemporáneas*, Bahía Blanca, 1996 (Universidad Nacional del Sur), pp. 73-82; A. VILANOVA, "Aproximaciones al estudio de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro", *Praesentia* 1 (1996), pp. 395-403; S. SCABUZZO, "De Sófocles a G. Gambaro: el discurso del trono en *Antígona furiosa*", en J.

La cabeza en la jaula de David Cureses³⁰, 1987 Argentina
Golpes a mi puerta de Juan Carlos Gené³¹, 1988 Argentina
Antígona de Joel Sáez³², 1993 Cuba
Los motivos de Antígona de Ricardo Andrade Jardí³³, 2000 México
Antígona de José Watanabe³⁴, 2000 Perú
AntígonaS: Linage de hembras de Jorge Huertas³⁵, 2001 Argentina
La ley de Creón de Olga Harmony³⁶, 2001 México
Antígona, historia de objetos perdidos de Daniela Cápona Pérez³⁷, 2002

Chile

Antígona... con amor de Hebe Campanella³⁸, 2003 Argentina
Antígona, ¡No! de Yamila Grandi³⁹, 2003 Argentina
Antígona y Actriz de Carlos Eduardo Satizábal⁴⁰, 2004 Colombia

Y tampoco se pueden olvidar las *Antígonas* presentes en la literatura dramática portuguesa, estudiadas por una serie de colegas del país vecino en el interesante volumen coordinado por Carlos Morais, profesor de la Universidad de Aveiro⁴¹:

V. BAÑULS OLLER *et alii* (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, 1999, pp. 399-405; S. SCABUZZO, "*Antígona furiosa* de G. Gambaro: entre traducción y deconstrucción", *Argos* 24 (2000), pp. 145-155; M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, "Los valores cívicos de Antígona: *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro", *Stylos* 12 (2003), pp. 75-82; F. DE TORO, "Feminismo y el teatro de Griselda Gambaro", en F. DE TORO (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, Madrid - Frankfurt am Main, 2004, pp. 391-401; G. ZECCHIN DE FASANO, "El mito de Antígona en la obra de Griselda Gambaro", en A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza...*, *op. cit.*, pp. 703-709.

30. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 445-448; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 93-96.

31. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 472-474; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 96-99.

32. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 483-486; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 123-128.

33. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 497-499; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 132-134.

34. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 492-497; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 149-152.

35. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 500-504; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 99-100.

36. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 474-477; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 134-139.

37. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 504-505; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 111-115.

38. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 505-507; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 101-102.

39. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 507-508; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 102-105.

40. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 512-514; PIANACCI, *Antígona...*, pp. 118-121.

41. C. MORAIS (coord.), *Máscaras portuguesas de Antígona*, Aveiro, 2001 (Universidade). En época posterior, siguen apareciendo nuevas reescrituras de Antígona también en Portugal, como por ejemplo la de Armando NASCIMENTO ROSA, *Antígona gelada*, Prefácio de Maria do Céu Fialho, Coimbra, 2008 (CENDREV).

Antígona de António Sérgio⁴², 1930

Antígona de Júlio Dantas⁴³, 1946

Antígona de António Pedro⁴⁴, 1953/1957

Perdição -Exercício sobre Antígona de Hélia Correia⁴⁵, 1991

Antes que a noite venha de Eduarda Dionísio⁴⁶, 1992.

En consecuencia, todo el mundo variopinto de España, Portugal y todos los países de América que, desde México hasta Argentina y Chile, se expresan en español y en portugués, quedan al margen de la considerada obra clásica sobre el tema, *Antígonas* de Steiner, a pesar de ese número tan crecido que presentan estas listas, y del indudable interés de muchas de ellas. Por ello, creemos que se debe insistir en la necesidad de dedicarles estudios más numerosos, amplios y

42. C. MORAIS, "A *Antígona* de António Sérgio: 'um estudo social em forma dialogada'", en C. MORAIS (coord.), *Máscaras...*, pp. 13-38.

43. A. TOVAR - C. GINER, *Introducción a Sófocles, Antígona*, Madrid, 1962 (C.S.I.C.), pp. 27-28; M. de F. SOUSA E SILVA, "A *Antígona* de Júlio Dantas - Regresso ao modelo sofocliano", en C. MORAIS (coord.), *Máscaras...*, pp. 39-69; M. do C. FIALHO, "A *Antígona* de Júlio Dantas", *Ibid.*, pp. 71-84. Cf. también M. de F. SOUSA E SILVA, "Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia", *Humanitas* 50 (1988), pp. 963-1000.

44. C. MORAIS, "A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa", en C. MORAIS (coord.), *Máscaras...*, pp. 85-102 (reed. en A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza...*, op. cit., pp. 427-439).

45. M. de F. SOUSA E SILVA, "Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*", en C. MORAIS (coord.), *Máscaras...*, pp. 103-120; C. SOARES, "O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia", *Ibid.*, pp. 121-139 (reed. en A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza...*, op. cit., pp. 645-658). Cf. también M. de F. SOUSA E SILVA, "Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia", *Humanitas* 50 (1988), pp. 963-1000; M. do C. FIALHO, "O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição", en M. DE F. SOUSA E SILVA (coord.), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, 2006, (Universidade), pp. 47-59; I. CAPELOA GIL, "Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia", en M. DE F. SOUSA E SILVA (coord.), *Furor...*, op. cit., pp. 61-76; H. OWEN, "'Antígonas antagónicas': género, génio e a política de 'performance' em *Perdição* e *Florabela* de Hélia Correia", en M. DE F. SOUSA E SILVA (coord.), *Furor...*, op. cit., pp. 77-92; T. MONOJLOVICH, "Personagens de Antígona, Helena e de Medeia na trilogia de Hélia Correia", en M. DE F. SOUSA E SILVA (coord.), *Furor...*, op. cit., pp. 155-172; M. de F. SOUSA E SILVA, "A expressão da maternidade na obra dramática de Hélia Correia", en A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza...*, op. cit., pp. 629-643.

46. M. de F. SOUSA E SILVA, "Antígona breve. Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha*", en C. MORAIS (coord.), *Máscaras...*, pp. 141-160.

detallados, ampliando una bibliografía que, en especial para muchas de estas reescrituras, sigue siendo francamente escasa.

2. Punto de partida: la *Antígona* de Sófocles como prototipo intemporal.

Sobre Sófocles (ca. 496-406 a. C.), el central de los tres grandes trágicos griegos, resulta obvio que no es esta ocasión adecuada ni para un estudio profundo ni para planteamientos enjundiosos. Pero en la necesidad de referirnos a la protagonista de su tragedia *Antígona* como prototipo motivador de incontables reescrituras a lo largo de los tiempos, recordaremos algunos datos bien conocidos, como son por ejemplo el de su dedicación total al teatro, como actor desde casi niño y luego como autor, así como el título de sus siete tragedias llegadas completas a nuestro tiempo: *Ayante*, *Electra*, *Edipo rey*, *Antígona*, *Las Traquinias*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*. Tres de ellas guardan relación con el personaje de Antígona, *Edipo rey* (ca. 430), *Edipo en Colono* (ca. 405) y *Antígona* (ca. 442), que mantendrían ese orden de acuerdo con la secuencia cronológica de los argumentos, pero no en su composición, pues *Antígona* es la más antigua de ellas, *Edipo en Colono* la más reciente. Sobre el éxito alcanzado por *Antígona* en su tiempo bastará con recordar que contaba la tradición que Sófocles había sido nombrado estratega, junto con Pericles, en 441, cuando la revuelta de Samos, debido al éxito obtenido por su tragedia.

El argumento es de sobra conocido: los hermanos Eteocles y Polinices, hijos de Edipo, se dan muerte mutuamente ante las murallas de Tebas; Creonte, convertido por ello en rey de la ciudad, prohíbe dar sepultura a Polinices, considerado traidor a la patria. Pero Antígona, hermana de los dos desdichados, cubre de tierra el cuerpo de Polinices, a sabiendas de que Creonte había amenazado con dilapidar a quien incumpliese su orden. En contra de múltiples pareceres, Creonte mantiene su amenaza y ordena encerrar a Antígona en una gruta; tarde se produce su decisión de indultarla, pues la heroína se suicida, y Hemón, hijo de Creonte, que estaba enamorado de ella y no había logrado convencer a su padre para que le levantase el castigo, se da muerte junto a la tumba de la heroína. Enterada de todo esto Eurídice, esposa de Creonte y madre de Hemón, se suicida también en palacio. Creonte cierra la tragedia deseando la muerte.

La *Antígona* de Sófocles, como ya hemos dicho, ha sido objeto de todo tipo de estudios y ha sido contemplada desde diversos aspectos, desde épocas históricas muy lejanas a la suya, así como por culturas muy diferentes. Podría decirse que sirve como espejo en el que se miran la religión, la filosofía, la teoría y la praxis política, el feminismo y otros muchos “ismos”, los derechos humanos, etc... Ha sido fuente de recreaciones y reescrituras teatrales innumerables, donde se actualizan aspectos diversos en los que fijan su atención y sus convicciones los

autores o las autoras y que, por tanto, la convierten en un magnífico ejemplo de lo que hoy consideramos una “obra abierta”, que goza de un prestigio multiseccular, o, en otros términos, lo que se considera una obra clásica que se engrandece precisamente por estas múltiples lecturas. Esto opina una dramaturga española de nuestros días, Yolanda Pallín, sobre Antígona y su devenir teatral, con palabras que no por escuchadas más veces a otros autores les restan interés:

“El hecho de que Antígona, como idea, esté por encima de las versiones que se hagan de su peripecia no la empequeñece, sino todo lo contrario. Dicha idea de Antígona es de tal manera coherente con la fábula en la que está inserta y que la constituye que es capaz de soportar múltiples versiones y seguir siendo reconocible. Ahora bien, el autor que se enfrenta, por ejemplo, con Antígona ha de respetar ciertas reglas. Solo si la urdimbre de relaciones que es Antígona es reconocible podrá el autor beneficiarse de todas las asociaciones que se ponen a su disposición”⁴⁷.

La *Antígona* de Sófocles plantea un enfrentamiento con el poder establecido, pero no como insubordinación ante el propio poder, sino ante un posicionamiento de éste con relación a un hecho de ámbito privado y aceptado por la comunidad: el deber familiar de enterrar a los muertos. Una costumbre, institución, derecho o deber que, en principio, podría considerar alguien cosa vieja y trasnochada, pero que, por ejemplo, ha recuperado total vigencia y gran actualidad en la España de nuestros días con motivo de la recuperación de la memoria histórica, en la que es elemento fundamental recuperar los restos de las víctimas de la guerra civil para darles la sepultura digna y debida de que las privó la dictadura. La sanción que en *Antígona* se impone por parte de ese poder es la muerte, a pesar de lo cual la protagonista desobedece, entierra al hermano y muere. Esta acción lleva emparejada la soledad en la que se ve Antígona, no secundada en su desobediencia por su única hermana, Ismena, que se pliega a lo que manda quien detenta el poder, quizás con una cierta debilidad ante el castigo de muerte, o porque le parece que cumple con las leyes del que gobierna, siempre inferior en la estimación trágica de quien es la heroína⁴⁸.

47. Y. PALLÍN, “¿Cómo las griegas?”, en AA. VV., *Reescribir la escena*, Madrid, 1998 (Ed. Fundación Autor), p. 216.

48. A pesar de nuestra intención de no entrar en detalles en esta parte de nuestra exposición, evitando al mismo tiempo por completo la inmensa bibliografía sobre Sófocles, por razones fáciles de comprender queremos recordar que sobre la figura de Ismena publicó hace diez años un excelente trabajo en esta Revista nuestra homenajeada: M. L. PICKLESIMER, "Ismene, una figura incomprendida", *Florentia Iliberritana* 11 (2000), pp. 215-225.

La soledad de la heroína se ve en cierta medida agravada por el hecho de que su prometido, Hemón, es hijo del rey que la condena, no logrando convencerla de que desista en su acción, y siendo el propio hijo quien se enfrente al padre y se suicide después.

Como figura trágica por excelencia está la del rey Creonte, que intenta fortalecer su soberanía, que parece estar inseguro y quiere castigar a quien ha atacado al país, Polinices, por encima de una de las normas más arraigadas del ámbito familiar, la de dar sepultura a los muertos. Este Creonte es el héroe trágico, el defensor de la *polis*, pero que paulatinamente y como reafirmación de su inseguridad va impregnándose de un amor al poder, desoyendo al coro, a su hijo Hemón, al adivino Tiresias, a las dos hermanas Antígona e Ismena, quedándose en consecuencia solo y padeciendo la tragedia de ver morir a los suyos debido a su obstinación. Frente a él se planta la heroína, firme, segura, protectora de las leyes de los dioses subterráneos, siempre portadora de la *pietas*, que exige una especial veneración a la familia y por encima de ella a los dioses. Dicha *pietas*, tanto en relación con su padre Edipo, anciano y ciego, como con su hermano Polinices, muerto e insepulto, la convirtieron en la Antigüedad en un admirable prototipo de conducta. No pretende oponerse al rey, sino que exige una obediencia y respeto a otro mandato, la veneración a los dioses subterráneos, demostrando con ello su *virtus* más propia de varón, naturalmente dentro de la opinión de los clásicos greco-latinos.

Por otra parte está bajo la maldición de Layo, que afecta a toda la familia y ha sufrido la ceguera y la expulsión de su padre, que es por parte de madre su hermano, mientras que por su padre su madre es también su abuela. Dicha maldición está en el alma de la tragedia porque solo Ismena quedará viva, después de haberse matado en una guerra fratricida y civil sus hermanos, Eteocles y Polinices, y morir Antígona debido a su desobediencia de las órdenes de Creonte en nuestra tragedia.

Todos estos presupuestos están presentes en la tragedia de Sófocles, a los que sin duda hay que añadir todas las reinterpretaciones y reescrituras que se suceden en el tiempo, que abarcan países muy distintos, que contemplan regímenes políticos diversos, que sufren guerras civiles, que abogan por una libertad individual, por un respeto a los derechos humanos, por una reivindicación de los derechos de la mujer y un sinfín de situaciones en las que se necesite justicia. Es así como Antígona se convierte sencillamente en un arquetipo, válido para tiempos y circunstancias sociales y políticas muy dispares. Con acierto, pues, ha escrito una gran estudiosa de nuestro tragediógrafo, Maria do Céu Fialho:

"*Antígona*, por sua vez, permanece actuante desde a Antiguidade como um dos mais poderosos estímulos estéticos a provocar o

envolvimento da posteridade na tarefa de uma apropriação hermenêutica e de uma recepção criadora sempre apaixonantes e inesgotáveis"⁴⁹

3. *Algunas reescrituras modernas.*

Por razones de extensión, nos vamos a ceñir a muy pocas reescrituras teatrales del siglo XX, dejando interesantísimas visiones que han llenado los siglos anteriores y desde puntos de mira no sólo hechos desde obras teatrales, sino también como objeto de estudios filosóficos, de recreaciones poéticas, de representaciones artísticas, de un sinfín de citas e identificaciones con la heroína, etc... De las incontables recreaciones del siglo XX en el campo teatral, tomaremos sólo cuatro muestras de unas Antígonas escritas en lenguas ibéricas, dos en español, la argentina *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y la española *La tumba de Antígona*, de nuestra sabia andaluza doña María Zambrano; otra en gallego, *Antígona* de M^a Xosé Queizán, y una portuguesa, *Perdição. Exercício sobre Antígona* de Hélia Correia. Como se puede observar, hemos seleccionado mayor número de autoras que de autores, en primer lugar con el propósito de colaborar en la recuperación y valoración de la escritura de mujeres, en segundo puesto que de estudiar interpretaciones varias sobre una mujer se trata, y ello con el fin, siempre presente, de homenajear a una mujer. En la necesidad de establecer un orden, las trataremos por el que parece tener más sentido, esto es, el cronológico.

3a. *Leopoldo Marechal, Antígona Vélez, 1951*⁵⁰.

Escogemos la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal por ser una de las más importantes escritas en lengua española en América. De Leopoldo Marechal (1900-1970) vamos a destacar aquí un solo aspecto, a saber, la enorme cultura literaria de este gran poeta, novelista y dramaturgo argentino, que ya a los diecinueve años de edad trabajaba de maestro y bibliotecario, que con sólo veintidós publica *Los aguiluchos*, su primer libro de versos, y que desde joven conoce y se mueve con facilidad en los ámbitos culturalmente más avanzados de la Argentina y de Europa. Su profunda formación clásica salta a la vista con la lectura de sus *Odas para el hombre* y

49. M. do C. FIALHO, "Sobre o trágico em *Antígona* de Sófocles", en V. JABOUILLE *et alii*, *Estudos sobre Antígona*, Mem Martins, 1999 (Editorial Inquérito), pp. 29-50 (aquí, p. 29).

50. L. MARECHAL, *Antígona Vélez*, Intr., notas y propuestas de trabajo Prof. Hebe Monges, Buenos Aires, 1994 (Ediciones Colihue). La *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, junto con la *Antígona furiosa* de la también argentina Griselda Gambaro, son las dos reescrituras iberoamericanas de Antígona sobre las que existe mayor número de estudios; en concreto, sobre *Antígona Vélez* cf. los recordados en nuestra nota 15.

la mujer, publicadas en 1929. *Antígona Vélez*, en fin, nos demuestra que Marechal no sólo leía a los griegos y los latinos, desde Platón a Agustín, desde Aristóteles a Tomás de Aquino, sino que tenía una muy fina sensibilidad para interpretarlos.

Las razones que pudieron mover a Leopoldo Marechal a esta reelaboración del mito de Antígona las desconocemos. En cambio consideramos que de *Antígona Vélez* y del *Don Juan* de Marechal se desprende una interpretación de los grandes mitos tratados en el teatro como algo vivo, algo siempre sujeto a análisis, a reinterpretación, a reelaboración. La clave de nuestro autor reside, de forma obvia, en su visión argentina: *Antígona Vélez* transcurre en la Pampa, en la frontera entre indios y blancos, que se disputan el desierto a lo largo de toda la obra; *Don Juan* en una pequeña población de la costa argentina.

Por lo que respecta a las circunstancias sociales y políticas, considero que no hay coincidencia entre las del autor y las del drama. *Antígona Vélez* es una obra de encargo, que le solicitan a Leopoldo Marechal para comenzar la temporada del Teatro Cervantes de Buenos Aires en 1951, donde en efecto se estrena el día 25 de mayo de ese año; estamos, por lo tanto, en el cuarto año del gobierno de Juan Domingo Perón. En cambio *Antígona Vélez* transcurre a finales del siglo XIX, en un momento impreciso, pero que nos lleva a los tiempos de los presidentes Mitre, Sarmiento, Avellaneda, a la ocupación de nuevos territorios en la Pampa y la Patagonia. En el enfrentamiento armado entre blancos e indios se mueven nuestros personajes⁵¹.

¿Cómo reelabora su Antígona Marechal? Diremos, de entrada, que con un profundo conocimiento y respeto por la *Antígona* de Sófocles. Veamos, por ejemplo, de qué manera las hermanas Antígona y Carmen Vélez, si prescindimos de los detalles, nos recuerdan globalmente a la Antígona y la Ismena de Sófocles en este pequeñísimo fragmento de diálogo entre ambas:

CARMEN. ¿Y qué podrás hacer, Antígona?

ANTÍGONA. La tierra lo esconde todo. Por eso Dios manda enterrar a los muertos, para que la tierra cubra y disimule tanta pena.

CARMEN. ¡Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez!

ANTÍGONA. Lo sé. Pero yo conozco una ley más vieja.

CARMEN. ¡Tengo miedo, Antígona!

ANTÍGONA. ¿De qué?

51. En las mismas circunstancias históricas, fundamentales en la historia de Argentina, se ambienta una reescritura argentina de Medea, el drama *La frontera* de David Cureses, estrenado en Buenos Aires en 1960. Cf. A. POCIÑA, "Una Medea argentina: *La frontera* de David Cureses", en F. DE MARTINO - C. MORENILLA (eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición occidental*, Bari, 2005 (Levante Editori), pp. 457-479 (reed. en A. POCIÑA - A. LÓPEZ, *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, 2007 (Universidad), pp. 51-71).

CARMEN. ¡De lo que puedas andar tramando! (p. 45).

El argumento no difiere en lo esencial del de la tragedia de Sófocles: los hermanos Martín (Eteocles) e Ignacio (Polinices) Vélez se han dado muerte mutuamente, en condiciones similares a los fraticidas griegos; su tío don Facundo Galván prohíbe dar sepultura al segundo de ellos, que ha pretendido apoderarse de la hacienda con una tropa de indios, lo que interpreta como una traición. Antígona entierra a su hermano, por lo que es condenada a abandonar cabalgando la hacienda, lo que dará ocasión a que la maten los indios que están en los alrededores; cuando sale de la hacienda, es seguida por su enamorado, Lisandro Galván, que muere con ella.

Contado de esta forma, una persona que desconociera la obra podría pensar que la novedad de Marechal no va mucho más allá de un cambio de nombres, ropajes y ambientación. Sería un craso error suponer tal cosa. En la obra de Marechal Antígona, Carmen, don Facundo, Lisandro recuerdan muy de cerca a Antígona, Ismena, Creonte, Hemón, los personajes sofocleos, y sus historias son muy paralelas, pero se mueven en un drama que resulta muy semejante, pero también muy distinto. El ambiente pampero de "La Postrera", en lo alto de una loma, asediada por cuadrillas de indios que no se ven, pero se recuerdan a cada instante, nos transporta a un mundo diferente. En él se mueven esos cuatro personajes principales, pero también un coro de hombres, otro de mujeres, y tres brujas, que funcionan de manera paralela, pero completamente distinta, al coro de ancianos de Tebas que encontramos en Sófocles. Y entonces nos vamos dando cuenta, a medida que intentamos resaltar las diferencias, de que tampoco los personajes son iguales: quizá eso se nota ya, en primera lectura superficial, en el Cuadro cuarto, donde el interludio amoroso de Antígona y Lisandro nos lleva a una relación que tiene muy poco que ver con la de Antígona y Hemón en el drama de Sófocles. Pero es que tampoco don Facundo Galván, un hombre que en el desenlace manda enterrar juntos a Antígona y a Lisandro, y cierra la obra con esta frase "*Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre*" (p. 78), tiene demasiado que ver con el Creonte de Sófocles.

Por este camino, llegamos a la conclusión de que también es mucho lo que cambia de la heroína de Sófocles a la Antígona de Marechal. Hay una diferencia fundamental: Antígona, Carmen, don Facundo, Lisandro son argentinos enfrentados a una experiencia trágica semejante a la de los griegos Antígona, Ismena, Creonte, Hemón; pero, además de ser argentinos, existe entre unos y otros una distancia, temporal y cultural, de casi dos milenios y medio. Parece una simpleza esto que acabamos de decir, pero en realidad ahí reside la clave de la diferencia. Lo que queda como punto de unión es un mito de interés universal, y por tanto permanente, aunque reinterpretable. Los griegos y los romanos sabían mucho de esto. Leopoldo Marechal dio en la clave de la reelaboración del mito de Antígona, al modo en que lo hacían con este o con cualquier otro mito o personaje mítico los sucesivos dramaturgos griegos y

romanos. Fijémonos, por ejemplo, de qué forma la Antígona de Marechal sigue siendo la sofoclea, pero al mismo tiempo otra nueva, distinta, más pegada a nuestra sensibilidad hodierna, en este bellissimo monólogo, al final de Cuadro segundo:

ANTÍGONA (Llama contenidamente.) ¡Ignacio! (Más fuerte.) ¡Ignacio! (Escucha.) Sí, cuando era niño le tenía miedo a la oscuridad. Lo mandaban de noche a buscar en el galón estribos, riendas y bozales. ¡Y él volvía corriendo, y apretaba contra mi pecho su cabecita llena de fantasmas! (Con amargura.) Porque han olvidado allá que Antígona Vélez ha sido también la madre de sus hermanos pequeños. Le tenía miedo a la oscuridad: ¡y me lo han acostado ahora en la noche, sin luz en su cabecera! ¡Ignacio! ¡Por qué no corre hasta el pecho de Antígona? ¡Es que no puede! ¡Le han hundido los pies en el agua negra! Pero Antígona buscará esta noche a su niño perdido, y lo hallará cuando salga la luna y le muestre dónde han puesto su almohada de sangre. Han olvidado allá que Antígona Vélez fue la madre de sus hermanitos. ¡Por qué no se levanta la luna sobre tanta maldad? ¡Ella entendería cómo una mujer no puede olvidar el peso de un niño, cuando vuelve asustado de la oscuridad, con dos estribos de plata en sus manos que tiemblan! (p. 52).

3b. María Zambrano, *La tumba de Antígona*, 1967.

La tumba de Antígona fue publicada en Méjico en 1967⁵². Sabemos de un montaje de Alfredo Castellón, estrenado en el Teatro Romano de Mérida el 16 de agosto de 1992, después del fallecimiento de la autora; y sabemos también del gran interés que tenía María Zambrano en que se llevase a escena. Por su parte Bañuls y Crespo señalan que "el 13 de febrero de 2004 se estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid por la Orquesta Nacional dirigida por Josep Pons *La tumba de Antígona* en versión instrumental de Jesús Torres⁵³

Julia Castillo, en su Introducción a la edición que seguimos, habla de *La tumba de Antígona* como una de esas partes que pertenecen al desarrollo del mito, dando como ejemplo el que recree un episodio del mismo, el suicidio de Antígona, "no como tal suicidio sino como transfiguración" (p. 5). Esta innovación pone a la heroína encerrada en una cueva-tumba, esperando la muerte, eliminando el

52. M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, México, 1967 (Siglo XXI); cf. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 368-372. Nosotros seguimos la edición M. ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, Madrid, 1989 (Mondadori España), que lleva una breve Introducción de Julia Castillo.

53. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, p. 368, n. 341.

suicidio, concediéndole un tiempo que la lleva a “un vivir muriendo”, donde Zambrano aúna filosofía y poesía y es en esta obra (una de las más literarias de entre las suyas, según varias opiniones⁵⁴) donde sueña con reconciliarlas.

El drama se desarrolla en doce escenas, que llevan un título indicador de qué personaje o personajes entran en esta cueva, muertos fantasmagóricos que pertenecen al entorno de la heroína, un fruto de su propio delirio. El texto no presenta acotaciones, que emanan del propio texto salvo una en la escena 3, dentro de lo que la autora titula SUEÑO DE LA HERMANA, quien no aparece en escena por pertenecer al mundo de los vivos. Estas tres escenas son reflexiones de la protagonista, consigo misma, y con una receptora ficticia, su hermana Ismene, que no pertenece al mundo de los muertos precisamente por la acción de su hermana. Antígona está dentro de una soledad silenciosamente sepulcral en la escena segunda, NOCHE, reflexionando, hablándose, dirigiéndose a la tumba que considera: *Una cuna eres; un nido. Mi casa. Y sé que te abrirás. Y mientras tanto, quizá me dejes oír tu música, porque en las piedras blancas hay siempre una canción* (p. 42). Unas líneas más abajo dice: *Estoy aquí sola con toda la vida. Pero no te llamaré, muerte, no te llamaré. Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba*. Los pensamientos en voz alta son altamente poéticos, y dejan escapar esa soledad que le hace preguntar por su familia, por su amor, y que la arrastra a una constatación de su herencia mítica: *¿Cómo iba yo a nacer, a nacer como todo el mundo, hija de mis padres? ¿Podrían ellos engendrar hijos más que en una tumba?* Sus preguntas se dirigen a sí misma: *¿He sido alguna vez solamente eso, una muchacha?*

54. La bibliografía sobre *La tumba de Antígona* es abundante; además de su ya recordado tratamiento en BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, cf. J. CASTILLO, "La Antígona de María Zambrano", *Litoral* 121-123 (1983), pp. 9-15; M. L. PICKLESIMER, "Antígona: de Sófocles a María Zambrano", *Florentia Iliberritana* 9 (1998), pp. 347-376; M. INVERSI, *Antigone e il sapere femminile dell'anima: percorsi intorno a María Zambrano*, Roma, 1999; P. NIEVA DE LA PAZ, "La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio de María Zambrano", en M. AZNAR SOLER (ed.), *El exilio republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallés, 1999, pp. 287-302; S. PRIETO PÉREZ, "El *ethos* de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana", en I-X. ADIEGO (ed.), *Actes del XIII Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C.*, Tortosa, Adjuntament, 1999, pp. 265-269; J. B. LLINARES, "Noves interpretacions d'Antígona en la filosofia del segle XX", en F. DE MARTINO - C. MORENILLA (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, 2001 (Levante Editori), pp. 217-234; L. M. PINO CAMPOS, "La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial", *Rev. de Filología de la Univ. de La Laguna* 23 (2005), pp. 247-264; A. BERENGUER, "Antígona. Un arquetipo de mujer", *Antígona* 1 (2007), pp. 11-18; L. M. PINO CAMPOS, "Antígona; de la piadosa rebeldía de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano", *Antígona* 2 (2007), pp. 78-95; etc.

Flor. Il., 21 (2010), pp. 345-370.

En ese pseudo-diálogo con su hermana (SUEÑO DE LA HERMANA), la condena a vivir sin ella, recordando los tiempos de sus juegos, concretamente el de la rayuela, en el que siempre salía perdedora por pisarla: *Yo pisé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida*, escondiéndose la suerte por la que es condenada. Estas palabras acaban con la evocación del hermano muerto, lleno de sangre, de una sangre pétreo con posteriores alusiones a las guerras. Por el contrario, la sangre que mana alimenta la tierra y se la da a las flores silvestres, amapolas, azulinas, violetas, impidiéndole que lo haga los que mandan. No pueden faltar las alusiones a los desmanes de los que gobiernan de un modo despótico, culminando con su caso de muerta viviente.

Cambia el cuadro, y comienza el que se titula EDIPO, con un diálogo entre padre e hija. Se refleja la queja de la joven sobre un egoísmo paterno y que la proyecta sobre sí misma. Es curioso que Edipo no nombra a Yocasta y se refiere a Ella, haciendo un juego entre la madre de Antígona y la de Edipo, ambas la misma persona. Termina el cuadro con una mínima historia de la desgracia de su pasado y con una nueva predisposición de Antígona a prestar ayuda.

Utilizando el intertexto de la tragedia homónima de Anouilh aparece la figura de la nodriza, dialogando ambas en el cuadro ANA, LA NODRIZA, personaje que en la Antígona de Sófocles no aparece, pero que suele estar presente en multitud de tragedias clásicas, donde, como es sabido, son confidentes y consejeras de las protagonistas. Como personaje secundario, ellas mismas se confiesan insignificantes, pero siempre preocupadas por sus amas; en el caso presente, Ana confiesa que siempre estuvo al lado de la joven. Una manera de manifestar María Zambrano esa preocupación y cariño es precisamente dándole un nombre, Ana, nombre propio que no tienen las nodrizas en las tragedias clásicas, ni tiene la de Antígona en el intertexto de Anouilh. El diálogo muestra la ternura del recuerdo de la infancia de la protagonista y de su cuidadora que la entretiene con sus cuentos. El final es de nuevo la indagación de la propia historia. La soledad de nuevo y la comparación de la tumba con un telar donde la tela será su memoria .

Siguen en los demás cuadros La Sombra de la Madre, La Harpía con un diálogo que relata la entrada en la consciencia. De este diálogo con la Harpía merece la pena recordar lo que le dice a Antígona, con relación al comportamiento de las muchachas ante una boda: *Sé que os da miedo la boda, miedo el hombre, así, sin nada por el medio*. En unas líneas más abajo *tú eres como yo, de las que hablan de las que son- como me decías – no para ver sino para oír. Tu belleza pasaba desapercibida mientras no hablabas. Esa inteligencia que por castigo pusieron en tu cabecita, tan redonda, tan cerrada que tienes, ese talento para una muchacha es un castigo. Eso ha sido tu condena*. Posteriormente la Harpía le informa del suicidio de Hemón, de que ha perdido el amor, a lo que Antígona responde que fue

el amor el que la movió en su comportamiento. La piedad es la respuesta de nuevo de la Harpía. Dos elementos que son los que caracterizan a Antígona.

Los Hermanos dialogan con Antígona, caracterizando Zambrano a los hombres que como ellos matan, primero porque son educados desde jóvenes a la lucha, teniendo razones para matar como patria, enemigos. El rey no es tal si no mata, no lo es el juez que no mande matar, etc... El parlamento antibelicista de Antígona continua en la respuesta que le da a Eteocles, donde se inculpan las guerras civiles y fratricidas, que llevan a una autarquía posterior por parte de los vencedores. Los hermanos culpan al linaje paterno y hacen alusión a la mancha de Edipo, mientras que la hermana les reprocha el haber aceptado el poder y luchar por él. Irrumpe en la escena Hemón, que quiere llevarse a su amada. Antígona se presenta como lo que debiera ser, *una muchacha nacida para el amor de mi esposo, a cuya casa iría saliendo de la casa de mi padre. Y me devoraron no ellos sino la Piedad*. Posteriormente llega Creón, que quiere disuadirla y librarse así de responsabilidades. Un largo soliloquio posterior de Antígona, que recoge toda su vida, con una posible identificación del personaje y la autora sobre lo que significa el destierro⁵⁵, cierran la obra.

Hemos preferido resaltar los pasajes que nos han parecido interesantes como muestras de esa recepción excepcional de Antígona por parte de una no menos excepcional mujer, la filósofa María Zambrano; señalaremos, en fin, que para la información exhaustiva de las diferencias y paralelismos con el texto sofocleo y otras posibles fuentes se puede contar con un trabajo, interesante como todos los suyos, de nuestra añorada colega María Luisa Picklesimer⁵⁶; en él se encuentra un estudio bien documentado, que proporciona además un análisis sobre las acotaciones internas al texto.

3c. *María Xosé Queizán, Antígona, 1989.*

Pasamos ahora a la reescritura de Antígona hecha por una autora gallega, María Xosé Queizán (Vigo, 1939), conocida dentro del panorama cultural gallego también como cultivadora de otros géneros literarios como novela, ensayo, periodismo⁵⁷, y dedicada desde hace mucho tiempo a luchar por los derechos de las mujeres. Entre otras muchas actividades, que la avalan como feminista de relieve, está la de haber fundado y dirigir hasta el momento presente (año 2010) una revista

55. Cf. P. NIEVA DE LA PAZ, "La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio de María Zambrano", *op. cit.*

56. M. L. PICKLESIMER, "Antígona: de Sófocles a María Zambrano", *op. cit.*

57. Cf. "Queizán, María Xosé", en D. VILAVEDRA (coord.), *Diccionario da literatura galega. I. Autores*, Vigo, 1995 (Editorial Galaxia), pp. 490-491.

literaria de gran calidad, tanto por su presentación como por sus contenidos, *Festa da Palabra Silenciada*⁵⁸, creada en 1983.

La marginalidad política, el realismo como compromiso social y una preocupación por la emancipación de la mujer, que está en íntima relación con un deseo de liberación de la tierra, son las coordenadas que conforman la obra teatral de esta luchadora gallega. Su reelaboración de Antígona fue publicada en el año 1989 con el título *Antígona, a forza do sangue*, siendo la única obra teatral difundida de Queizán, hasta que llegamos al año 2008, en que la editorial Galaxia publica un volumen que agrupa tres obras teatrales suyas⁵⁹, presentadas en el prólogo del volumen por Queizán como una tragedia (*Antígona*), un drama (*A cartuxeira*, escrita en 1980, pero que permanecía inédita), y una comedia (*Neuras*, escrita en 2006). Por lo que se refiere a *Antígona*, en la nueva edición indica Queizán que ha preferido despojarla del epígrafe *a forza do sangue* en el título, aunque no se nos indique el motivo de hacerlo así; por lo demás, mantiene el prólogo que le había puesto en la edición príncipe de 1989.

La pasión por el teatro le viene a María Xosé Queizán desde pequeña, cuando organizaba representaciones con otros niños; posteriormente fue promotora de “Teatro de Arte e Ensaio da Asociación da Prensa de Vigo” (en los años 1958 y siguientes), y fundadora en 1967 de “Teatro Popular Galego”, dirigiendo *A puta respectuosa*, traducción al gallego de Fernández del Riego del drama de Jean-Paul Sartre. Posteriormente se convierte ella misma en autora, y define el género teatral como un género político preferentemente. Política y libertad van unidas para esta mujer que, en su teatro como en el resto de su producción literaria, da rienda a su compromiso y a su deseo de “un sentir común con el público”. Ella misma explica las razones por las que cultiva poco este género, a saber, escasas posibilidades que ofrece el teatro gallego de ser leído y de ser representado.

La acción espacio-temporal de *Antígona* nos traslada a la Galicia del s. XI, cuyo rey, Don García, ha sido hecho prisionero por Alfonso VI, rey de Castilla. La nobleza gallega se rebela contra el que ayuda a los castellanos Oveco (Creonte), del que es sobrina política Elvira (Antígona). Fruela (Polinices) es hermano de Elvira y de Aldena (Ismena), con la diferencia frente al modelo de Sófocles de que no lucha contra su hermano, sino contra los intereses que abandera su tío. La heroína gallega desobedece igualmente la orden de Oveco que prohíbe, como en la tragedia griega, enterrar el cadáver de su hermano, caído en la lucha. Toda la acción se divide en tres actos que se componen de diversas escenas.

58. Cf. A. LÓPEZ, "Directoras de revistas culturales y literarias", Presentado en el VI Congreso Internacional de AUDEM "Identidades femeninas en un mundo plural", Almería, 22-24 de octubre de 2009, en prensa.

59. M. X. QUEIZÁN, *Antígona. A cartuxeira. Neura. Teatro*, Vigo, 2008 (Editorial Galaxia).

Además de la acción trágica de la rebeldía contra la orden del tirano, en esta Antígona-Elvira se reelabora el contenido de la tragedia bajo dos aspectos: uno de naturaleza sexual, la relación incestuosa entre Elvira y Fruela; y otro consistente en la trasgresión de las normas sociales por la protagonista desde el punto de vista socio-político, al abanderar la insurrección de la nobleza gallega, después del entierro de su hermano. Por lo que se refiere a la relación incestuosa entre Elvira y Fruela podemos encontrar su antecedente en *Antigone* de Jean Rotrou, del año 1638, donde se refleja claramente, y donde esta pasión incluso provoca los celos de Hemón y del otro hermano, Eteocles⁶⁰. En Queizán los lamentos por la muerte del hermano son muy claros en este aspecto, eligiendo un párrafo del monólogo desgarrado de la escena 6 del acto I donde llora y abraza el cadáver de Fruela: *¿Por qué non te podo chorar como viúva se unicamente eu coñezo os segredos das tuas vísceras, a vida oculta das túas entrañas, o alento da túa boca, a corrente do teu sangue polas veas, o lugar dos máis profundos misterios?* (p. 48). Es en este aspecto una mujer que pone al descubierto de forma transparente su pasión por el hombre, que además resulta ser un amor ilícito.

Oveco intenta comprar a Elvira procurándole como esposo a su hijo Roi, brazo armado de su padre y asesino de Fruela. Las palabras del propio Oveco indican claramente una caracterización del machismo del personaje (acto II, escena 2, p. 56): *Terás o poder do leito cando lle susurres a Roi os teus desexos. Ali, xunto coas ansias del, co seu pracer, obterás o que queiras.*

El poder eclesiástico tampoco queda bien parado, representado por el obispo Sisnando, personaje de baja catadura moral, que sin duda sirve a la autora para dar rienda suelta a su anticlericalismo. Al lado, las gaviotas con sus revoloteos nocturnos, serán analizadas como portadoras de desgracia, siendo Aldena la que hace el vaticinio, acercándose al mundo pagano.

Aldena encarna la feminidad tradicional, prudente, de la que solo se nos muestra su embarazo y su alumbramiento, sin que sepamos quien es su marido. La protagonista intenta aleccionar a su hermana, hecho que una estudiosa gallega de esta obra, Mónica Bar Cendón⁶¹, ve como una lucha de Elvira por la igualdad y “por unas relaciones de hermandad que convergen en el feminismo”, la sororidad. El parto de Aldena es una esperanza para la tierra gallega, pues su hijo nacerá libre, con una lengua propia y con valores no contemplados en el sistema patriarcal. Una utopía.

60. Cf. BAÑULS - CRESPO, *Antígona(s)...*, pp. 232-234 (aquí, p. 232).

61. M. BAR CENDÓN, “Escritoras dramáticas gallegas: Dos propuestas subversivas”, en I. M. ZAVALA (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI, Barcelona, 2000 (*Anthropos*), pp. 230-234.

En resumen, una Antígona feminista, nacionalista, que muere por defender sus intereses y su familia, que ama la libertad, reniega del poder autocrático; una mujer valiente, luchadora, rebelde.

3d. Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, 1991.

Esta reescritura portuguesa de Antígona, obra muy reciente de Hélia Correia, resulta profundamente innovadora, si bien en el "ejercicio" sobre la heroína que plantea el título subyace siempre una lectura atenta de la tragedia de Sófocles, como advierte con acierto, en el Prefacio de la edición de 2006 que empleamos⁶², la destacada estudiosa del teatro griego de la Universidad de Coimbra María de Fátima Silva: "Tudo é, na *Perdição* de Hélia Correia, anticonvencional, embora o modelo sofocliano se revele, indesmentível, sob uma nova leitura. Mas na interpretação temática, coma na arquitectura formal, tudo é agora distinto".

Hélia Correia era ya conocida como notable novelista cuando publica por primera vez, en 1991, el libro *Perdição - Exercício sobre Antígona. Florbela*, que comprende dos tratamientos teatrales de dos mujeres singulares, la una mítica, Antígona, y la otra real, Florbela Espanca⁶³, ilustre poeta que acaba suicidándose y que es apartada del canon literario masculino de escritores por su sexualidad diferente. *Perdição* fue estrenada y representada el 18 de septiembre de 1993, por la compañía *Comuna Teatro de Pesquisa*, bajo la dirección de João Mota, interpretando el papel de Antígona la primera actriz de la compañía, Rita Salema.

Ciñéndonos a una presentación de la obra, en la que encontramos como rasgo sobresaliente la primacía en la atención a las figuras femeninas, sus problemas, sus intereses, diremos que presenta como un nuevo personaje, además de los ya conocidos de la tragedia de Sófocles (Antígona, Eurídice, Ismena, Hemón, Creonte, Tiresias, coro, guardián, mensajero, sirviente) al Ama, que no se trata de un ser cariñoso como el del intertexto de Jean Anouilh, ni como el de María Zambrano, sino de una mujer resentida; además, la gran innovación consiste en que figuren como personajes del texto trágico Antígona morta y Ama morta, que gráficamente se colocan en dos columnas, con la indicación encima de cada una de

62. H. CORREIA, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água Editores, 2006. La primera edición es bastante anterior: H. CORREIA, *Perdição - Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro*, Lisboa, 1991 (Publicações Dom Quixote).

63. Poeta portuguesa bien conocida en su país, pero prácticamente ignorada en España; sobre ella, cf. A. POCIÑA, "Florbela Espanca. A procura do amor", en *Tecer con palabras. Mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*, Santiago de Compostela, 2007 (Edicións Correo), pp. 127-131.

VIVOS y MORTAS, confiándose a VIVOS la acción y a MORTAS el descubrimiento de las palabras pronunciadas, actitudes, intenciones ocultas, etc.

Otra interesante novedad se produce en la composición del coro, que en nuestra autora se transforma en un coro de Bacantes, sustituyendo al coro de ancianos tebanos de Sófocles. El coro entona un ditirambo y aparece solo al comienzo de la obra (párodos), para marcar un antagonismo entre lo masculino y lo femenino al unísono entre *nomos* y *physis*, haciéndose portavoz de los sufrimientos y pesares femeninos, liberándose de las ataduras que se ciernen sobre su género y dentro de un erotismo que implicaba el propio culto al dios Dioniso, fuerza de la naturaleza y del instinto y en el que las mujeres se refugian huyendo del orden social. Así se aparta de las convenciones sociales, de Tebas, de la ley.

Musicalmente se entonará un himno a Dioniso en el cambio de escenas, en los silencios y como fondo de algunos diálogos.

Según precisión explícita de Correia, que reproducimos en nuestra lengua, en escena se plantean tres planos:

1) Tiresias, el adivino ciego, muy viejo, preside y comenta los acontecimientos, lejos del lugar de la acción.

2) Un patio del palacio de Tebas y después la sala del trono. Ahí se desarrollan los diálogos de los vivos.

3) Un campo de asfódelos en la penumbra. Las muertas deben atravesarlo, perdiendo cada vez más la luz y la relación entre ellas.

Tiresias, que no se relaciona con los otros personajes, entona un discurso sentencioso; es, según Hélia Correia, un personaje “trascénico”, que expresa el propio pensamiento de la autora o actúa como narrador, en la escena del patio; cuando pasa a la sala del trono en el que entra Creonte, habla sobre la conveniencia de retirarle a la mujer la palabra y hablar de cosas relacionadas con la guerra.

Los dos espacios, patio y sala del trono, son los espacios de vivos y As mortas están en el Más Allá produciéndose paralelamente una relación en la que As mortas con sus comentarios o con sus diálogos expresan la duplicidad del alma humana, explicándose sin tapujos porque no tienen nada que perder.

ANTÍGONA, regresa del exilio recordando, con el Ama, ese exilio y su infancia, en las que evoca el recuerdo de una perra mientras estaba fuera. En el plano de As Mortas sigue pensando en ella. Como ejemplo de esta original disposición del doble plano de vivos y de muertas, veamos como funcionan a propósito de este particular de la perra Antígona en el plano de los primeros, y el Ama en ambos planos:

ANTÍGONA - *A noite, no pavor,
entre as covas das pedras,
punha-me a lembrar dela. Via-a*

*saltar, a querer chegar-me à ca-
ra. Com o pelozinho branco tão
sujo de poeira. Ouvia-lhe os lati-
dos, e entao tinha receio de que
a tratassem mal.*

AMA- *E porque havia alguém
de a tratar mal? Era a tua cadela*

AMA *Matei-a. Bem sabias
que eu a tinha matado.*

Resulta muy interesante comparar el carácter tan distinto que tienen los diálogos iniciales entre Antígona y el Ama (o La Nourrice) en Anouilh y en Correia, fundamentales en ambos casos, como se percibe por ejemplo en la extensión que el dramaturgo francés y la dramaturga portuguesa les confieren⁶⁴. No queremos entrar aquí en una comparación de detalle del tratamiento de ambas escenas y de la caracterización de las dos mujeres, pues nos llevaría muy lejos; queremos en cambio advertir que resultan un ejemplo estupendo de cómo la recreación de una escena particular en dos obras que remontan a un mismo hipotexto (que, sin embargo, carece de esa escena) da lugar a una auténtica creación dramática de valía incuestionable, cosa que no siempre ocurre con ciertas reescrituras.

Volviendo al drama de Correia, los sentimientos del Ama con relación a Antígona son de obligación, de una esclava a quien se le exige que deje de ocuparse de sus propios hijos, para en su lugar prodigar a los ajenos leche y cuidados. Esta falta de afecto está muy bien reflejada en los dos textos, mintiendo en el plano de VIVOS.

Por parte de Antígona no recuerda a su madre con cariño, debido a esa ausencia que el Ama llenaría solo por deber, sintiéndose mucho más aislada cuando en los dos planos ve el poco amor que le tiene la que la amamantó. Jocasta, por otra parte, siente odio del Ama porque era la más joven de las criadas y dormía con Edipo más veces. Por lo que se refiere al padre, Antígona se enorgullece de haberlo cuidado, pero recuerda el asco que le producía el lavarle los ojos llenos de pus, sin ese amor filial resignado que descubrimos en los clásicos.

Papel importante adquiere Eurídice, su tía, que se preocupa de Antígona, aunque ésta no le prodiga su afecto. La autora dibuja a una mujer decepcionada, para quien el amor es una sombra, "*matéria de deuses, feita para ser cantada*", y cuya vida pasa entre el hilado, los telares y la cocina, como es la vida asignada a las mujeres: "*Fica uma vida, filha, entre os teatres, os armazéns e a lareira. Entre*

64. J. ANOUILH, *Antigone*, Paris, 1947 (Éditions de la Table Ronde), pp. 14-22; H. CORREIA, *Perdição...*, pp. 22-29.

*o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas, aí tens*⁶⁵. En lo referente a los hombres los juzga egoístas, apasionados en un momento de placer, pero realmente preocupados por los caballos, la guerra, la aventura y la descendencia masculina. Pero a esta mujer que sale del hogar por la noche para celebrar al dios Dioniso, la descubre Antígona y, volviendo al ambiente de la párodo, recuerda todo lo que el rito dionisiaco y sus bacantes hacen. La tía, en cierto momento, intenta hacer creer a su sobrina que ha sido un sueño.

Se cambia al plano del palacio con una nueva aparición de Tiresias, como ya vimos. Entra ahora un mundo de hombres entre los que está el rey Creonte, un criado y un mensajero, se mantiene As Mortas contando lo que pasó entre los hermanos. El momento cumbre de la escena lo provoca la llegada del mensajero con la noticia de la desaparición del cadáver de Polinicies; es Ismena quien desvela que la autora del hecho es su hermana.

Ismena se caracteriza por su debilidad, como una mujer que está celosa de su hermana porque ve que su matrimonio con Hemón se desvanece; intenta adquirir protagonismo desvelándole a su tío Creonte quién desobedeció la orden de no enterrar a Polinicies. Por su parte Hemón es presentado como un joven frívolo, irresponsable, que no gusta de la política y sí de la diversión. Ha aceptado a Ismena, que cumple con la norma del recato exigido a su género, pero en realidad se siente más atraído por la indomable Antígona

Creonte representa su papel de gobernante; aunque aparenta poca afición y gusto por el poder, en realidad Antígona dentro de As Mortas lo explica como disfraz del orgullo de ser rey.

Esta nueva Antígona es como muy bien dice al final del Prefacio María de Fátima Silva: "simples fruto de uma experiencia frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma, que a deixa solitaria porque ressentida com tudo e com todos, e, por esse mesmo ódio, capaz de uma rebeldia inabalábel". Es, sin lugar a dudas, una interpretación nueva, original, escrita a finales del siglo pasado, para confirmar que la clásica *Antígona* de Sófocles permanece viva, sigue siendo objeto de atención y fuente eterna de interpretaciones nuevas.

65. H. CORREIA, *Perdição...*, p. 33.