



LA MANIPULACION DE LOS DIOS Y EL TEATRO GRIEGO

Juan Katevas L

En "Los Concursos Dramáticos en Grecia" (*Escena*, Números 13 y 14, 1985) comenté que a partir de la relación: "ritos dedicados a Dionisio-Thespis-Pisístrato", el drama había encontrado las condiciones apropiadas de desarrollo, para luego llegar a su máximo esplendor en lo que hoy conocemos como **Tragedia, Comedia y Drama Satírico**.

Fácil es encontrar bibliografía sobre los orígenes y la evolución del Teatro Clásico Griego, pero, en la mayoría de los casos, se limita a señalar, con un criterio ahistoricista, algunas características y rasgos artísticos que no se articulan en el proceso histórico. Justamente, la razón de este artículo es

motivar al lector para estudiar el tema en su totalidad. Trataré de dar algunos antecedentes en una breve síntesis.



Entre los rasgos con que la mayoría de los autores caracterizan el período pre-dramático, cabe destacar los siguientes:

-El teatro griego tiene su origen en la adoración a Dionisio.

-La tragedia griega tiene su origen en los ritos religiosos y en los misterios de

Eleusis y Dodoni.

-El teatro griego nace bajo dos elementos básicos: lo apolíneo y lo dionisiaco.



-El teatro griego surge de los ritos realizados en las tumbas de los héroes.

-El teatro griego es producto de los cantos y bailes rituales, conocidos con el nombre de Ditirambo, que se ofrecían a Dionisio.

No es mi interés ahora entrar en discusión acerca de si estas u otras teorías sobre el tema son correctas o válidas. Pero sí quiero señalar lo difícil que es encontrar que estas vayan acompañadas de una investigación que permita comprender la problemática histórica en que surgieron las prácticas pre-dramáticas del período correspondiente. Así, por ejemplo, la forma en que está inserto el aspecto político en el quehacer artístico.

En una simple lectura de cualquier momento histórico, se puede reconocer cómo la política ha influido o se ha infiltrado en las más diversas manifestaciones religiosas y viceversa, pero, ¿qué pasaba en los años cuando el drama dio sus primeros pasos? ¿Qué sucedió, por ejemplo, hacia el año 534 AC?

Una inscripción encontrada en la isla de Paros señala que, en ese año, Thespis ac-

tuó por primera vez y obtuvo un premio. De Thespis de Icaria existe una breve reseña en Suida: "Decimosexto poeta trágico después del primero, Epigenes de Sicyón, aunque para algunos el segundo, otros afirman que es el primero..." Invitado por un tirano ateniense, tuvo la función de realizar los cambios necesarios de unos cultos rudimentarios dedicados a un dios llamado Dionisio, transformándolos en manifestaciones religiosas de carácter nacional. Debían seguir las directrices políticas que el gobierno de turno deseaba imponer. Así, Thespis se convirtió en el portavoz-poeta, director y actor, en un proceso político determinado, que realiza una labor artístico-religioso-ideológica que buscaba cambios socio-económicos radicales. En esta aventura, Thespis tuvo la gran oportunidad de acoplar, con genialidad y talento, los coros de canto y danza que venían desarrollándose espontáneamente, con un nuevo elemento, un solista o "hipocritís", que no cantaba ni bailaba, sólo informaba, daba pautas, concientizaba. De esta manera, surge el llamado Ditirambo: ritos en honor de Dionisio, dios liberador y protector de las capas sociales desposeídas. Aquellos que no se identificaban con estas fiestas y querían insultar a otro ciudadano, le decían: "Eres más tonto que un

ditirambo".

Por fuentes antiguas sabemos que en Atenas, al igual que en otros estados griegos, luego de la invasión indoeuropea, se produjo una gran división de capas sociales. Por un lado, la oligarquía aristocrática, que a su vez estaba dividida en múltiples partidos políticos, y por otro, una gran mayoría de desposeídos. A esto hay que ponerle atención, ya que cada grupúsculo político de la oligarquía demandaba sus derechos, mezclados con un arma de lucha: las consignas religiosas de sus dioses propios, que pasan a ser protagonistas de cada una de las tendencias.

La tiranía comienza su apogeo con el tirano Kílon y de ahí en adelante el poder pasa de mano en mano. En la oportunidad en que Drakón tuvo el poder, fue tan rígido y torturador con los esclavos que hasta sus seguidores lo consideraron el más cruel de todos. Le siguió Epiménides, un sabio y religioso político, cuya primera norma fue declarar fuera de la ley a los seguidores del culto dedicado a Dionisio, por considerarlo un dios extranjero, proclamando dioses oficiales y nacionales a los dioses del Olimpo. Pero los atenienses sabían que sus problemas eran más de fondo y que los cambios que había que realizar apuntaban más hacia el orden socio-económico. Pequeños agricultores, industriales y navieros encontraron una gran alternativa: llevar al poder a Sólon de quien se esperaba una

política conciliadora para evitar una crisis mayor que ponía al pueblo al borde de un enfrentamiento armado el cual se quería evitar. Pero fue tarde; su buena voluntad y las leyes generosas que dictó, no pudieron impedir que Pisístrato, con un pequeño grupo de combatientes, se apoderara de la Acrópolis y se declarara tirano de Atenas en un día primaveral del año 561. Gobernó 17 años, no consecutivos, ya que fue derrocado tres veces; sin embargo, este incansable líder retornaba con más experiencia acumulando una fuerza política



insospechable para sus enemigos. Hasta su muerte, siempre se valió de la división de sus aliados, cediendo con cautela a sus demandas de participación en el campo de la producción. Terminó consolidando su tiranía con prudencia e inteligencia; incluso Aristóteles, quien no era amigo de tiranos, lo incluyó entre los "medios malos".

Se esmeró, con especial énfasis, en el estímulo de la agricultura y la industria, así como en la exportación de esos productos. Pero para afianzar estos cambios radicales, no tuvo más remedio que recurrir a la drástica medida de expropiar las tierras de aquellos ciudadanos que no querían colaborar con el desarrollo de su pueblo. Repartió tierras entre los campesinos que no tenían donde cultivar; entregó animales y semillas para que trabajaran; motivó la pequeña industria y la artesanía y dio trabajo a quienes lo deseaban. En labores de edificaciones estatales destacan las construcciones de tem-

los, como el de Atenas Parthenas en la Acrópolis, la Casa de la Fuente y el de Zeus Olimpos, entre otros; además, estableció las condiciones necesarias para que el arte tuviera un lugar privilegiado en el que pudiera desarrollarse. No se debe dejar de lado su empeño por desarrollar con éxito su gran proyecto "Dionisio-Thespis", ya que sabía perfectamente que, devolviéndole al pueblo su derecho a realizar las fiestas dedicadas a Dionisio, se podía mantener en el poder con la simpatía de una mayoría importante de fuerza de trabajo.

Pisístrato deseaba morir en el poder y buscó el camino con una fórmula que se podría llamar, o mal llamar, *político-religioso-cultural-popular-energica*. Intuía que el atractivo del culto dedicado a Dionisio le provocaría a sus seguidores el entusiasmo, el éxtasis y la entrega que caracterizaban a este dios y que se necesitaban para llevar a cabo los cambios demandados.

Los dioses del círculo Olímpico no eran sus aliados más confiables ya que eran fácilmente asociados a familias, clanes y grupos ligados a intereses muy determinados, en los que se recurría a todos los medios para ordenar el Universo de acuerdo con sus conveniencias; se trataba de las capas dominantes de la sociedad que luchaban por mantener los medios de producción en sus manos. En cambio, en las manifestaciones dionisiacas no existía ningún interés político determinado; sólo era una "deidad popular", el dios de todos, cuyo culto aún no había sido bien conduci-

do. Pisístrato apostó a Dionisio y junto a la mano artística de Thespis consiguieron en Atenas una base política fuerte para sus fines.

Es interesante observar cómo otros tiranos, en diferentes Estados, también invirtieron esfuerzos en integrar este culto como unificador de fuerzas de poder y, sin duda, por las mismas razones y para los mismos fines que lo hiciera Pisístrato. Periandro, en Corinto, quedó en la historia por el desarrollo cultural que impulsó en su

gobierno, utilizando la fórmula "Dionisio", y también tuvo su Thespis, solo que se llamaba Ariona, a quien se le atribuye ser uno de los creadores de las fiestas organizadas en homenaje de Dionisio, haciendo público su culto y dándole carácter nacional. Su plan "político-religioso" dio buenos resultados para combatir los excesos, la ambición y la corrupción. No fueron éstos los

únicos que trataron de glorificar su ciudad procurando educar y concientizar mediante la manipulación de mitos, ritos, cultos, dioses y todo lo que tuviera que ver con fenómenos extraterrestres, con el fin de fortalecer su poder. Tal vez gracias a estos medios, los "tiranos de antaño" establecieron los cimientos para la Democracia que los siguió, que es el pilar de nuestra cultura occidental y del desarrollo y la culminación de la forma superior de expresión que hoy conocemos como el **Teatro Clásico Griego**.

Ahora bien, Dionisio, el dios genial y



magistralmente manipulado, no sólo fue el espíritu anual o el dios que muere y luego surge en determinada estación del año, sino también el dios que tiene enemigos que triunfan para luego ser derrotados; -el dios cuya victoria sobre el sufrimiento y la muerte proporciona la esperanza de que otros también puedan triunfar; el dios que significa el misterio, la energía de la vida, el éxtasis, la fertilidad, la reproducción, etc. ¿Qué cambios políticos determinaron su ausencia en el desarrollo del drama y en las obras de la época cumbre del Teatro Griego? ¿El teatro dejó de lado los temas relacionados con la vida política o ésta no se interesó más en influir en el arte?

A Grecia le quedaban aún muchos años de luchas políticas para llegar a su florecimiento y madurez cultural. En ese largo camino llevó a su lado, además de otras manifestaciones culturales, el arte escénico, que continuó desarrollándose, a pesar de todas las contradicciones ideológicas posteriores, y, por esa razón, tal vez la producción teatral se inmortalizó; porque supo hacer suyos temas que tratan del espíritu y de la energía generalmente desorientada del hombre. Es así como trata de la ciudad, sus reyes, héroes y guerras; del pecado o del grave error y sus consecuencias naturales. Si Dionisio con el tiempo dejó de ser la fuerza motriz inspiradora, siguió presidiendo los festivales teatrales que nunca perdieron su sentido popular. Gracias a este trío: Dionisio-Pisístrato-Thespis, el género dramático contiene un pensamiento claro y profundo acerca de la situación y conducta del hombre como miembro de la sociedad humana; acerca de la prudencia y el desatino, el orgullo y la violencia, la venganza, la justicia social, la justicia del hombre por sus derechos y el sentido común y, también, acerca de la seguridad o la ruina de los pueblos.



III ENCUENTRO DE TEATRO LATINOAMERICANO

Entre el 18-22 de agosto de 1992 se realizará en Santiago, Chile, el III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO LATINOAMERICANO, organizado por la Universidad de Santiago (Facultad de Humanidades) y el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (Carleton University, Ottawa, Canadá).

TEMARIO

- | | |
|--|--|
| <p>I. TEORIA
Sociología del teatro
Historia del teatro
Antropología del teatro
Semiótica del teatro
Recepción teatral
Iconografía teatral
El espacio teatral
Análisis de espectáculos</p> | <p>III. ESPAÑA LATINOAMERICANA
Teatro Misionero
Teatro Barroco
Teatro Clásico</p> |
| <p>II. LATINOAMERICA
Nuevas tendencias en la puesta
Nuevas tendencias dramáticas
Teatro de dramaturgas
Teatro de dramaturgos
Teatro autóctono
Teatro popular
Teatro de Exilio
Tercer teatro</p> | <p>IV. FORMAS PARA TEATRALES
El rito
La fiesta
El circo</p> |
| | <p>V. EL TEATRO LATINOAMERICANO EN U.S.A.
El teatro puertorriqueño (N.Y.)
El teatro chicano</p> |

INFORMACION:

Dirigirse a: Fernando de Toro, IITCTL, Duntol Tower 1705, Carleton University, Ottawa, Canadá K1S 5B6. Fax: (613) 788-3544.

LAS DIMENSIONES DE ANTIGONA EN EL TEXTO DE JEAN ANOUILH

Gina L. Arrieta Molina

*Muere, muere, plenamente...
y haz el manifiesto de la palabra
en la existencia palpable,
dame la vida en sacrificio
para poder ver sólo
lo que soy: una madre*

G.A



Nuestra lectura pretende estudiar con detalle el perfil del personaje protagonista para discernir los cambios innovadores que ha experimentado el texto clásico a través de su resonancia histórica, que justamente le ha permitido trascender el simple ejercicio literario como drama. Para cumplir con este objetivo es conveniente releer la Antígona de Sofocles y la de Brecht, pues sólo así tendremos un fundamento amplio para hacer nuestras interpretaciones, que en todo momento, tendrán como eje la versión de Jean Anouilh.

En la Antígona de Jean Anouilh, nos encontramos con una primera variación, la intrusión de personajes: la nodriza y los guardias. Además se nos presenta un prólogo, que es bastante curioso y nos hace pensar en un actor escogido específicamente para éste. Repasemos algunos aspectos importantes:

Se nos hace una descripción de la protagonista de la historia en los siguientes términos:

" Antígona es la chica flaca que está sentada allí, callada. Mira hacia adelante. Piensa que será Antígona dentro de un instante, que surgirá súbitamente de la flaca muchacha morena y reconcentrada a quien nadie tomaba en serio en la familia y que se erguirá sola frente al mundo..." (1)

Nos interesa recalcar la forma de definir a Antígona, pero también a la actriz que tomará su identidad. Para nadie es un secreto que todo actor debe "prepararse" para ejecutar a un personaje, pero esa preparación requiere, por supuesto, una retroalimentación, ella tiene que imaginarse como Antí-

gona, debe ser ella, pero para ello, su identidad, su nombre y su ser deben morir. Cada vez que un actor se dispone a ejecutar a un personaje, muere. Es atravesar una cadena de muertes constantes.

El prólogo también nos habla de Creón, al que define como un hombre que se ha dejado llevar por la ambición de poder; sin embargo, su conciencia a veces le hace reflexionar sobre su difícil posición de rey:

"A veces, por la noche, está fatigado y se pregunta si no será inútil gobernar a los hombres" (2).

Los guardias son los otros personajes de los cuales también el prólogo hace mención y los considera como serviles de Creón hasta que éste no pierda el poder: "Por el momento, hasta que un nuevo jefe de Tebas con el debido mandato les ordene detenerlo, son auxiliares de justicia de Creón" (3).

Es importante señalar que la arbitrariedad de Creón y su orgullo son enfáticos en la tragedia y el prólogo nos da, en este sentido, una pequeña aproximación.

Diálogos

El primero es entre Antígona y la nodriza. La nodriza sorprende a Antígona en la madrugada y la increpa porque cree que ha ido a una cita con un enamorado. En todo momento se nota la preocupación maternal de ésta. Pero al fin y al cabo no puede sospechar qué pretende Antígona. Antígona dice algunas frases que oscurecen o anticipan eufemísticamente su propósito: "Qué hermoso es un jardín que no piensa todavía en los hombres". "Hoy fui la prime-

ra que creyó en el día" (4). La nodriza resulta enojada con Antígona y promete hablar con Creón de la desobediencia de la muchacha: "Pero esto no va a quedar así, nena. No soy más que tu nodriza y me tratas como a una vieja estúpida. ¡Está bien! Pero tu tío, tu tío Creón lo sabrá. ¡Te lo prometo!" (5)

El deseo implícito de Antígona, de retornar al vientre materno, tanto ella como su hermano, se nota en las palabras que le dice a la nodriza, después de que ésta se ha lamentado de su desobediencia y ha mencionado a su madre Yocasta:

"Podrás mirar a mamá a la cara, cuando te encuentres con ella. Y te dirá: Buenos días, nana, gracias por la pequeña Antígona. La has cuidado bien... Ella sabe por qué he salido esta mañana" (6)

Antígona sabe las repercusiones que le traerá ser desobediente al edicto de Creón, y le dice a la nodriza que aunque tenga miedo, su valor debe borrarlo para poder cumplir su deseo: "Cuando lloras así, me vuelvo pequeña... Y no debo ser pequeña esta mañana" (7)

El segundo diálogo de Ismena y Antígona es uno de los más intensos de la trama; Antígona desafía a su hermana que la considera loca por lo que se propone. Ismena queda desvalorizada y mantiene una actitud de temor hacia Creón. En este punto, la tragedia se vuelve tensa. No hay que olvidar que Ismena es en esta versión, la hermana mayor y sus características físicas contrastan en todo momento con la protagonista. Antígona rebate todos los argumentos de su hermana y encuentra un deleite en desobedecer. Se establece,

claramente, la dicotomía valor vs cobardía: "Ismena: Yo, ¿sabes?, no soy muy valiente" (8). Antígona reclama a Ismena su cariño de hermana cuando en principio lo está contradiciendo con su miedo e indiferencia: "Ah no! Déjame, no me acaricies! No nos pongamos a lloriquear juntas ahora. ¿Has reflexionado bien, dices? ¿Piensas que basta toda la ciudad aullando contra ti, piensas que bastan el dolor y el miedo de morir?" (9). Ismena es también la que proclama el machismo; en la lectura psicoanalítica que queremos seguir, sería la ejecutora del actante **padre** que corta en todo momento el cordón umbilical, a la que le importa quedar bien frente al poder: "¡Te lo suplico! Está bien para los hombres creer en las ideas y morir por ellas. Pero tú eres una mujer". (Como si una mujer no fuera capaz de morir por sus ideales). Es una actitud muy cómoda la de dejar que los hombres hagan todo y la mujer sólo observe. Sin embargo, Ismena pierde todo afán por convencer a Antígona, pues en realidad lo que persigue es no perder la otredad que su hermana representa. Su hermana es todo lo que ella quiso ser, quiere ser. Si Antígona muere ya no tendrá el ideal de mujer en cual inspirarse: "Te convenceré, ¿verdad? ¿Te convenceré? ¿Me dejarás que te hable de nuevo?" (10)

Antígona manifiesta miedo de morir. En realidad se debate entre dos fuerzas y reclama de la nodriza los mimos de cuando era niña: "Dame la mano como cuando te quedabas al lado de mi cama" (11). Antígona le da las últimas recomendaciones a la nodriza sobre su perro. Anticipa de esta manera lo que el animal pueda sentir después de su muerte.



El diálogo de Antígona con Hemón también es conmovedor, sobre todo por el secreto que ella mantiene y por pedirle que no le pregunte lo que se propone y que sólo lo entienda, si realmente la ama. Antígona se lamenta del niño que nunca va a tener y le dice a Hemón que hubiera sido una buena madre. Desde ese momento Antígona está castroando su deseo de maternidad para hacer prevalecer uno que es aún más fuerte: el reencuentro con su madre; el estado de plenitud: "¡Oh! lo hubiera estrechado tan fuerte que nunca habría tenido miedo, te lo juro"... "Hubiera tenido una mamá pequeñita y mal peinada, pero más segura que todas las verdaderas madres del mundo con sus verdaderos pechos y sus grandes delantales. Tú lo crees, ¿no es cierto?" (12)

Antígona ve en Hemón la seguridad, protección y el amor del padre. Se reconoce en el otro. Sin embargo, ella duda del amor de Hemón y necesita asegurarse, por eso es que

quiso arreglarse como Ismena, ya que a él al principio le gustaba su hermana: "No estaba segura de que me desearas de verdad; hice todo eso para ser un poco más parecida a las otras mujeres, para que me desearas". "Quería ser tu mujer a pesar de todo porque te quiero así, mucho, y ¡te haré daño, oh querido, perdóname! - porque nunca, nunca podré casarme contigo" (13)

Creón se enfrenta al desafío de Antígona y denuncia como una locura la acción del que ha osado contrariar su ley. Creón es informado de la acción y de la sospecha de que haya sido un niño el acusado, pues se ha encontrado como prueba una palita de juguete; la crueldad del castigo que le espera a este ser, es obvia en las palabras del tirano: "Una inocencia inestimable para el partido. Un muchachito pálido que escupirá delante de mis fusiles. Una preciosa sangre fresca en mis manos, doble ganga" (14). Las increpaciones de Creón hacia los guardias demuestran

todo el abuso de poder, que es utilizado para atemorizar al pueblo: "...pero si alguien habla, si corre por la ciudad el rumor de que el cadáver de Polinice ha sido cubierto, moriréis los tres" (15).

La función del coro tensa la tragedia, pues al mismo tiempo que narra sucesos, los critica; veamos: "Ahora el resorte está tenso... Eso es lo cómodo en la tragedia. Uno da el empujoncito para que empiece a andar... La cosa marcha sola. La máquina es minuciosa; está siempre bien aceiteada" (16). La imagen que se nos da de la tragedia es muy apacible, y la muerte es deleitosa porque su función es agilizar el desenlace: "En el drama, con sus traidores, la perfidia encarnizada, la inocencia perseguida, los vengadores, las almas nobles, los destellos de esperanza, resulta espantoso morir, como un accidente... En la tragedia hay tranquilidad. En primer lugar, todos son iguales ¡Todos inocentes en una palabra! En el drama el hombre se debate porque espera salir de él. Es

innoble, utilitario... La pequeña Antígona podrá ser ella misma por primera vez" (17). Esta serie de argumentaciones es importante, pues la tragedia va a ser el marco propicio para la muerte de Antígona, que es una muerte buscada, como todas las demás. Son las muertes de los que tienen que morir, para re-encontrarse, para retornar al lugar de donde nunca debieron haber salido.

Antígona atraviesa por una serie de burlas y de comparaciones con bestias, de parte de los guardias que la toman presa en el "delito": "...escarbando como una pequeña hiena ¡Y en pleno día! ¡Y cómo luchaba la zorra, cuando quise apresarla!" (18). Pero también se ve a la mujer como objeto de valor o mercancía; pues su apresamiento podía merecer una recompensa cuantiosa o al menos el reconocimiento del amo, que es lo importante. Creón, a estas alturas, no quiere aceptar que alguien de su sangre rompiera las leyes y trata de ocultar la acción subversiva:

○ *"Entonces, escucha: vas a volver a tu casa, te acostarás y dirás que estás enferma, que no saliste desde ayer. Tu nodriza dirá lo mismo. Yo haré desaparecer a esos tres hombres"* (19)

○ En este diálogo, sin embargo, Antígona habla desde otro nivel y no hace caso de lo que dice Creón. Es el diálogo más extenso de la obra y podríamos decir el más tenso y profundo. Se manejan con sagacidad los parlamentos y las dos posiciones totalmente antagónicas, preceden el fuerte desenlace. Creón considera como un lío político la acción revoltosa de su sobrina, pero ella en todo momento se defiende y hasta

llega a burlarse del tirano: "*¡Qué pueden importarme a mí su política, su necesidad, sus pobres historias! Yo puedo decir que no todavía a todo lo que no me gusta y soy mi único juez. Y usted con su corona, con sus guardias, con su pompa, sólo puede hacerme morir, porque digo que sí*" (20).

Antígona es la antítesis de Creón. Las leyes universales morales prevaleciendo sobre las arbitrarias y tiranas de un hombre cegado por el poder. Y de nuevo nos encontramos con la comparación animalística. En este sentido Antígona ya no es un animal que podrá procrear aunque muera la mayor parte de su especie; Antígona infértil es menos que un animal: "*Los animales, por lo menos, son buenos, sencillos y duros. Van, empujándose unos a otros, pasan y puede perderse lo que se quiera, siempre quedará uno de cada especie dispuesto a tener nueva cría y a reanudar el mismo camino con el mismo coraje, igual a los que pasaron antes*" (21)

A Creón se le atribuyen otros mecanismos para tratar de convencer a Antígona, como la "Historia sórdida" que le relata sobre los antecedentes de sus dos hermanos. Estos querían apoderarse del poder al morir su padre e incluso, cuando eran jóvenes, ambos lo golpearon. Después al enlistarse en el ejército, Polinice intentó varias veces cometer el parricidio por manos de terceras personas. Eteocles había intentado lo mismo, según Creón. Sin embargo, Polinice actuó antes que su hermano. Al morir ambos en la guerra, por estar juntos, no se sabe de quién es el cuerpo destrozado.

De esta manera nos queda claro que Creón cree haber

persuadido a Antígona de su propósito, con una gran retórica, retórica que incluso alude a la otridad del texto, en cuanto que lo realmente importante es lo que no se dice, como el mismo tirano lo alega: "*No me escuches cuando pronuncie el próximo discurso delante del sepulcro de Eteocles. No será cierto. Sólo es cierto lo que no se dice*" (22). Antígona aunque sabe que esto es cierto, también interpreta las palabras de su tío y las cuestiona cuando este habla de la felicidad de la vida. Pero esa felicidad es otra para Antígona: "*¡Todos vosotros me dáis asco con vuestra felicidad. Con vuestra vida que hay que amar cueste lo que cueste. Como perros que laman todo lo que encuentran*" (23).

Creón termina por comprender el significado de la muerte de Antígona, como después lo veremos, cuando repasemos el artículo de los psicoanalistas, al cual el texto se ajusta: "*Ahora lo comprendo; Antígona nació para estar muerta. Quizá ni ella misma lo supiera, pero Polinice era sólo un pretexto... Lo que importaba para ella era negarse y morir*" (24).

Se nos narra el momento final donde suceden todas las muertes: la muerte de Hemón, luego de que ve a Antígona en la gruta ahorcada, es una muerte por amor. El amor de Hemón por su madre que ve representado en Antígona y que a su vez es la guardadora de su progenitor, la reproducción de su nombre, que nunca tuvieron la satisfacción, sino que fueron siempre deseo; la muerte de la madre de Hemón es lógica, pues quiere conformar una unidad con su hijo, el signo de protección y seguridad que no le brindaba el padre, y no hay para ella nada mejor que

unirse" con su hijo, con el hijo que rompió el cordón umbilical ahora lo re-encuentra.

La poesía que se refleja en el texto es directa, impositiva, digna de un parlamento trágico: "Y después pasó a su cuarto, a su cuarto con olor a lavanda, con carpetitas bordadas y marcos de felpa para portarse la garganta" (25).

El coro nos hace el epílogo de la historia. Pero siempre con la misma actitud fría, indiferente y hasta burlesca, pero al mismo tiempo franca: "A pesar de todo, están tranquilos. Todos los que tenían que morir han muerto... Muertos parecidos, todos, bien rígidos, bien inútiles, bien podridos..." (26)

Con la otra versión tenemos que analizar cosas muy interesantes, como, por ejemplo, el prólogo, que está escrito en forma de diálogo. La acción del mismo sucede en tiempos de la Segunda Guerra Mundial en Berlín. Es un diálogo entre dos hermanas y un soldado de la SS. Este diálogo re-escibe el drama clásico tomando en cuenta la coyuntura histórica. La Segunda Guerra Mundial se da en una forma patente en el texto, por medio de expresiones como las siguientes: "Hermana primera: -Nos abrazamos, llenas de gozo; nuestro hermano estaba en la guerra, pero la suerte lo acompañaba" o "¿Dónde se está combatiendo?" (27). Es importante recalcar que dentro del mismo diálogo se hacen las acotaciones comunes que explican la actitud que deben tener los actores: "No tratamos de ver qué había sucedido ante nuestra puerta. Tampoco seguimos comiendo. Sin mirarnos, nos levantamos..." (28). Se sigue también la secuencia de las acciones del hermano que

estaba combatiendo en la guerra. Este hermano ha sido torturado combatiendo y las hermanas lo descubren; "¡Hermana, hermana, no salgas! Nuestro hermano está ahí, afuera... ¡Está ahí colgado de un clavo en la pared!" (29). Antígona se ve ejemplarizada en una de las dos hermanas que decide descolgar al hermano, cuando de pronto es sorprendida por un soldado de la SS.

Luego empieza la acción muy parecida al texto clásico. Antígona siempre se muestra desafiante desde el primer diálogo con Ismene. Sin embargo, los diálogos son de mucha fuerza expresiva, superior en este sentido a la versión de Anouilh: "Antígona: Te odio... En la pradera desnuda aún yace carne de tu carne, expuesta a las aves de rapiña. Pero para tí, ¡eso ya es el pasado!... ¡No necesito que te aflijas por mí! Arrastra tu miserable vida" (30).

El tema de la muerte también tiene suma importancia pero es resuelto en el diálogo de una manera más directa: "No tengo miedo y espero que sabré morir aunque la que me espera sea una muerte terrible" (31). Esto nos demuestra que aquí Antígona está más concientizada en su propósito, aunque por supuesto se necesita mucho valor para aceptarlo. Los ancianos que serían el coro en las otras versiones, juegan un papel de servilismo y algunos parlamentos que eran propios de Creón son dichos por ellos, como por ejemplo: "Nadie hay aquí tan necio que quiera morir" (32). Creón, por supuesto, es el típico tirano que actúa bajo su capricho y libre albedrío, pero también como un personaje iracundo y por eso mismo irracional: "No aumentéis mi ira diciendo que los dioses favorecen a ese cobarde que, fría-

mente, permitió que fueran profanados sus templos y quemadas las ofrendas" (33).

Siguiendo la lectura psicoanalítica que hemos propuesto, vemos que Antígona, en un primer momento, ve su deseo frustrado cuando el guarda narra su apresamiento: "Gemía con voz entrecortada, como el ave que vuelve al nido y lo encuentra vacío, sin su cría" (34). ¿Cuál es esa cría? ¿Cuál es ese nido? El nido es la representación del vientre materno en el cual ambos tienen su verdadero hogar; un hogar, como veremos, que se encuentra después de la muerte. Antígona está consciente, en todo momento, del regalo que le dará su muerte; ya no es un reto, sino un fin: "Para quien como yo soporta tantos males la muerte es una ventaja. Mas si dejase sin sepultura al hijo de mi madre mi pesar no tendría límites. Morir, en cambio, no me causa pena ni temor" (35).

Podemos leer a Antígona como la antagonista, además de la otredad; es la que en todo momento subvierte las leyes, la que provoca la ruptura y se complace en ello: "Desoída la ley, se muestra satisfecha, ríe y se jacta de haberlo hecho" (36).

Antígona también sabe que su actuar es ejemplo para toda una cadena de transformaciones que deben ocurrir: "Nunca seré como tú lo deseas. Otros me están agradecidos por lo que he hecho" (37).

Antígona no sólo va a morir por el hermano, por ella misma, para contrariar la ley, sino que morirá por la patria misma y las leyes universales, que son la gran madre del cosmos: "No es lo mismo morir por tí, que morir por la patria" (38).

Antígona es la que censura el abuso del poder y condena el até del tirano: "Porque el hombre sediento de poder nunca podrá apagar su sed y deberá beber cada vez más. Ayer fue mi hermano. Hoy soy yo"... "Cuando se emplea la violencia contra otros pueblos, también se recurre a ella contra el propio" (39). Incluso llega a cuestionar el orden divino del Estado: "Tal vez sea divino, pero preferiría que fuera humano" (40). Recordemos aquí que una de las principales características de Sófocles era humanizar siempre a sus personajes. Creonte sabe que no puede detener a Antígona: "No respeta ley alguna, como el huésped que a punto de partir y sabiendo que nadie quiere volver a verlo, destruye con saña el lecho hospitalario" (41).

En el diálogo que mantiene Antígona con Ismene, cuando ésta llega a tratar de persuadirla, se nota la tremenda fuerza expresiva y el sentido de la muerte como un hecho ineludible que no requiere de palabras: "Por los que moran en las profundidades subterráneas y son testigos de nuestras acciones: no quiero a la que sólo ama de palabra" "Quizás yo también sufro, quizás quiero reservar para mí todo el dolor" (42).

Al igual que en la versión anterior, Creón hace el último intento para convencer a Antígona con el único propósito de querer preservar su nombre en las siguientes generaciones; pero Antígona resiste y él termina por justificar la fertilidad de otros campos frente a la infertilidad de la sobrina: "Hay otros campos donde se puede arar" (43).

La arbitrariedad del tirano es sumamente clara en este texto: "Ya ún si me fuera impuesto dar

órdenes, lo haría nuevamente a mi modo" (44). Su hijo Hemón y los ancianos juegan en este sentido un papel retórico, por cuanto tratan de humanizar al tirano pero sin éxito. En este caso el diálogo hijo-padre refleja el problema eterno de la comunicación, el padre no abandona su autoridad y no logra comprender que su hijo se le rebele. Esa rebelión la concibe solamente como un servilismo hacia la mujer amada. Los ancianos hacen una alusión a Baco, como el dios que requiere de nuevas cervices, sacrificios que se dan en el éxtasis del rito. Hay un rito de la fiesta y un rito de la muerte que se complementan.

Por otro lado, Antígona se



lamenta de su deseo frustrado en el ámbito de la vida pues no fue esposa ni madre, su hime-neo fue la muerte misma: "No habrá bodas para mí, ni cantos nupciales, porque prometida

soy del Aqueronte" (45). Sin embargo, ese deseo frustrado la impulsa a realizar su propio deseo; reunirse con su familia en el más allá, el retorno al umbral materno.

Hay una similitud entre Dánae (Fecundada por Zeus) y Antígona; las dos fueron encerradas en una gruta a esperar pacientemente la muerte, aunque una era diosa y la otra mortal; ambas esperaron la muerte con dignidad.

La tragedia al final se convierte en una obsesión por la mercancía, un fetiche de ésta y deja de importar-sobre todo para Creón-la esencia humana. Los ancianos llegan a tomar conciencia de que han sido engañados por el tirano, cuando éste narra que la guerra va mal: "Nuestra ciudad, tanto tiempo dirigida, ha quedado sin guía. Está perdida. El Tirano ha fracasado. Se acerca, apoyándose en las mujeres y lleva en sus manos el bello resultado de su locura" (46).

Balance sobre las lecturas

Es importante retomar en esta parte algunos de los juicios de valor que han instituido otras lecturas de Antígona a través de la historia, en contraposición con nuestro intento de lectura psicoanalítica.

El mecanismo retórico que mueve, indudablemente, estas lecturas, es la **necesidad** en todos sus contextos. Cuando se tiene una necesidad es porque se tiene una carencia. Deseo lo que no tengo.

Según Raymond Williams, la versión de Jean Anouilh es la transcripción del mito en la contemporaneidad; la lucha

de los eternos contrarios: "A la inevitable lucha de aquellos que dicen "sí" y aquellos que dicen "no" a un orden y a un sistema de vida; a los atrapados por los demás en una lucha que no entienden; la indiferencia, la calma irónica, de los que están al margen de la lucha, observándola como si fuera una representación teatral" (47).

Esos contrarios actúan en el gran drama de la vida, ¿y quién no? Siempre mueven el mundo las fuerzas opuestas; nada es único, todo tiene su doble, como nos diría Borges. De ahí la atracción de Antígona y la ruptura que representa, en este caso, a todo un sistema; es la calamidad del cosmos. Un cosmos que ha preocupado y polemizado a todas las culturas, partiendo de la griega. Los mitos, ciertamente, han sustentado las explicaciones de este caos-cosmos y son el basamento de la tragedia moderna muchas veces: "No es una acción contemporánea devorada por el mito, sino una forma de definir una acción contemporánea y una serie de actitudes hacia ella a través de una forma dramática precisa. Es, no hay duda, precisamente porque es teatro, por lo que es a la vez posible e intolerable" (48).

Sin embargo, hemos tratado de ir más allá en esta lectura, profundizando en la interioridad de Antígona, su deseo de morir en el estado de plenitud y los cataclismos de deseos de los otros personajes, que al final fallecen porque su vida pierde sentido por cuanto no tendrán la otredad: "Desafío a la vida en la asunción de la propia muerte que es creación, rebelión contra un orden constituido que habla en nuestro lugar, contra la violencia que nos impone una historia, la historia de otro deseo, deseo del Otro" (49).

Polinice sólo es un pretexto para cumplir el deseo de Antígona que al fin y al cabo es el deseo de su madre Yocasta: retornar a sus hijos al vientre que los parió con dolor: "El sentido del deseo de Antígona conecta así con el deseo de Yocasta que es lo que hace de Polinice un ser irremplazable" (50).

Antígona es también la escritura en la eternidad de la *até* familiar, lo cual consideran Aparicio, Braunstein y Saal como el verdadero motivo de la tragedia.

Pero sobre todo, Antígona es el ser libre que en la persecución de su deseo, muere por su

propia libertad: "Antígona, lo conmovedor de su acto, su dantesco destino fascina porque pone de manifiesto que el único deseo que puede cumplirse cabalmente es el sublime deseo de una muerte que sea propia, excluyente de toda forma de enajenación" (51).

En nuestra opinión hemos encontrado que la Antígona de Anouilh ha requerido una mayor elucubración mental, un mayor esfuerzo literario y una mayor asimilación del drama clásico, para efectuar una re-escritura novedosa en muchos elementos, como por ejemplo, el simple hecho de hacer aparecer a Ismene como la hermana mayor, y la programación de lectura que se nos da desde el prólogo y es retomada por el coro en el desarrollo de la tragedia. Nos ha llamado la atención la concepción de la tragedia como un trabajo apacible y utilitario a la vez. Y esto es realmente cierto, por cuanto el fin último de estas obras es la moralidad. Hacer reflexionar sobre un problema de todos los días y todas las épocas, la dicotomía: libertad vs esclavitud, o mejor dicho uso vs abuso del poder político.

Vale recalcar además, la

¡suscríbese ya!

REVISTA TEATRAL

ESCENA

PUBLICACION SEMESTRAL CON INFORMACION DE PRIMERA MANO SOBRE EL ACONTECER TEATRAL

ESCENA

belleza expresiva de los diálogos, que los hace agradables a pesar de la crudeza de las acciones. Se nota, además, un mayor acercamiento a lo humano de los personajes, ejemplo de lo cual son los diálogos entre Antígona y la nodriza, o Antígona y Hemón.

La versión de Brecht, por ajustarse más al clásico tiene pocas innovaciones valiosas, a nuestro juicio. Lo realmente característico es la coyuntura histórica en la cual se desarrolla. No es baladí que el prólogo sea un diálogo que motiva, a manera de epígrafe, la tragedia.

Es notable la fuerza expresiva en los episodios, que es directa, sorprendente y casi sin eufemismos. La palabra refleja la violencia de la guerra, es un ataque acérrimo; el diálogo entre Antígona y Creón es un ejemplo de ello.

Son importantes también los diferentes metarrelatos que se dan en el texto, por ejemplo el de la comparación de Antígona con Dánae y las largas divagaciones de los ancianos cuando se refieren a Baco.

Los ancianos cumplen un

papel moralista y a cada momento se dicen las máximas morales con el único fin de educar: "*Dicen que la más que mandan es saber olvidar. Deja que lo pasado siga perteneciendo al pasado*" (52).

De manera que el mito clásico ha sido tomado en cuenta para la circunstancia de una guerra mundial y ha sido reescrito para representar los posibles efectos de una tiranía en cualquier país del mundo. La lectura psicoanalítica tiene cabida en este enfoque pero se escudriña con más facilidad en la versión de Anouilh.

CITAS TEXTUALES

1. Op. cit. pág. 77 (Anouilh)
2. Ibid. pág. 78
3. Ibid. pág. 79
4. Ibid. pág. 80
5. Ibid. pág. 81
6. " pág. 82
7. " pág. 82
8. " pág. 85
9. " pág. 86
10. " pág. 87
11. " pág. 87
12. " pág. 90
13. " pág. 92
14. " pág. 95
15. " pág. 96
16. " pág. 97
17. " pág. 97
18. " pág. 98
19. " pág. 101
20. " pág. 107
21. " pág. 109
22. " pág. 113
23. " pág. 115
24. " pág. 117
25. " pág. 125
26. " pág. 126
27. Op. cit. pág. 72 (BRECHT)

28. Ibid. pág. 73
29. Ibid. pág. 74
30. pág. 79
31. Ibid. pág. 80
32. " pág. 82
33. " pág. 84
34. " pág. 88
35. " pág. 89
36. " pág. 90
37. " pág. 90
38. " pág. 91
39. " pág. 92
40. " pág. 95
41. " pág. 96
42. " pág. 97
43. " pág. 101
44. " pág. 106
45. " pág. 106
46. " pág. 124
47. Op. cit. pág. 268 (WILLIAMS)
48. Ibid.
49. Op. cit. pág. 170 (APARICIO et al)
50. Ibid. pág. 183
51. Ibid. pág. 187
52. BRECHT. pág. 103

BIBLIOGRAFIA

- Anouilh, Jean. **Antígona** (traducción de Aurora Bernárdez y otros). Edit. Losada. Buenos Aires, 1951-60.
- Aparicio, Agustín et alii. **Un diván para Antígona**. (fotocopia)
- Brecht, Bertold. **Antígona**. (Teatro Completo). Traducción de Herbert Wolfgang Jung. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1966.
- Sófocles. **Antígona**. Colección Ceibo. Editorial Ciordia S.R.L. Buenos Aires, 1961.
- Williams, Raymond. **El teatro de Ibsen a Brecht**. Ediciones Península. Barcelona, 1975.

SUSCRIPCION (2 Números anuales)

Nombre: _____
 Dirección: _____
 Apartado: _____ Teléfono: _____

Cheque a: Universidad de Costa Rica.
 \$400 suscripción anual en Costa Rica.
 \$10 suscripción anual internacional

Dirección: Universidad de Costa Rica
 Vicerrectoría de Acción Social.
 San Pedro de Montes de Oca. San José, Costa Rica.