21

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

Antígona: liberdade e opressão

universidade de aveiro theoria poiesis praxis

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
FORMA BREVE 21
Antígona: liberdade e opressão

PERIODICIDADE
Anual

EDITOR-CHEFE
António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

EDITORES ASSOCIADOS
Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra

COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO
Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra,
António Manuel Ferreira, João de Mancelos

CAPA
Baseada num cartaz de Sofia Almeida,
a partir de uma pintura de Nataliya Hanzha

PAGINAÇÃO E ARRANJO GRÁFICO
Carlos Gonçalves

EDIÇÃO
UA Editora
Universidade de Aveiro

2025

ISSN – 1645-927X
e-ISSN – 2183-4709

URL
https://proa.ua.pt/index.php/formabreve
Licença Creative Commons: Atribuição 4.0 Internacional
© Os direitos permanecem com os autores

CORRESPONDÊNCIA
Forma Breve – Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro
3810-193 Aveiro
Portugal

A revista encontra-se agregada no RCAAP (Repositório Científico em Acesso Aberto em Portugal) e no Open Aire, registada no Sherpa Romeo e indexada em Capes/Qualis (em categoria B2) e DOAJ. Está prevista ainda a sua submissão para indexação na base SCOPUS.

cllc universidade de aveiro centro de línguas, literaturas e culturas

dlc universidade de aveiro departamento de línguas e culturas

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto FCT.UID/04188/2025.
DOI: https://doi.org/10.54499/UID/04188/2025

Antígona como portavoz de la memoria histórica: tragedia e identidad

Antigone as a Spokesperson for Historical Memory Tragedy and Identity

Silvina Díaz
CONICET/Universidad de Buenos Aires
silvinadiazorban@yahoo.com.ar
ORCID: 0000-0002-5725-1252

Palabras clave: Antígona, relectura, dictadura, democracia, memoria, Latinoamérica.
Keywords: Antigone, rereading, dictatorship, democracy, Latin America.

Como sostiene Pilar Hualde Pascual (2012), el mito de Antígona ha sido la fuente en la que más asiduamente ha abrevado el teatro en Iberoamérica a partir de mediados del siglo XX, siempre condicionado por la historia política de cada país. Cada nueva lectura implica una reformulación del mito, una recreación de sus sentidos, pero también de su estructuración formal y sus niveles de poetización, produciendo un deslizamiento que deja entrever nuevas vinculaciones con las coyunturas sociohistóricas y con sus potenciales lectores-espectadores.

En la escena latinoamericana la tragedia de Antígona se ha interpretado predominantemente en función de la crítica y la denuncia de la violencia política. Su figura ha adquirido, por lo tanto, una notable resonancia política y simbólica ligada, en el caso de Argentina y Uruguay, a la desaparición forzada y a la apropiación de menores en los regímenes totalitarios. Pero podríamos preguntarnos qué nuevas significaciones entraña la introducción del tema de las dictaduras y de los desaparecidos en el mito clásico; qué implica su ambientación en Latinoamérica, atravesado por un hecho histórico conmocionante como el terrorismo de Estado; cómo se configura la memoria en la interacción del mito con la sociedad contemporánea.

Antígona furiosa: resistencia y memoria colectiva

Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) publica su primera obra dramática, *Las paredes*, en 1963, mientras que su primer estreno, *El desatino* – que señala el origen del absurdismo neovanguardista – tiene lugar en 1965 en el Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires.

Recebido 15-09-2024 · Aceite 20-02-2025 • DOI: https://doi.org/10.34624/fb.v0i21.41548
© 2025 O AUTOR - ARTIGO EM ACESSO ABERTO DISTRIBUÍDO MEDIANTE OS TERMOS DA LICENÇA CREATIVE COMMONS CC BY 4.0

Años más tarde, en 1976, el golpe de Estado inaugura la etapa más cruenta y oscura de la historia nacional, signada por la eliminación de toda disidencia ideológica en el marco de la denominada Doctrina de la Seguridad Nacional, que abrigó el pretencioso objetivo de "reorganizarnos" como nación. No obstante, en la era del silencio se alzaban algunas voces en el campo teatral que, desde la metáfora, la alegoría y la parodia expresaban su su disconformidad. También en la obra de Gambaro comenzó a vislumbrarse la urgencia de la rebeldía frente a la opresión, leve y contenida en un principio (*Dar la vuelta*, 1971; *Solo un aspecto*, 1972, *Nada que ver*, 1972) y más potente luego (*El despojamiento*, 1981, *Decir sí*, 1981, *La malasangre*, 1982).

Alejadas del absurdismo de los inicios y adoptando procedimientos propios del realismo, estas piezas reflexionan sobre los abusos del poder autoritario y sobre la violencia como política de Estado, trasladando esa crueldad indescriptible a espacios cotidianos y familiares. La misma dramaturga ha expresado repetidas veces su concepción del teatro como un encuentro colectivo cuyo sentido es producir nuevas lecturas de la realidad, lo que requiere un enfrentamiento directo con la situación social de su tiempo (Gambaro, 1989, p. 26).

Con el final de la dictadura, en diciembre de 1983, sus personajes, como la mayor parte de la sociedad, despiertan definitivamente de la ceguera a la que los había precipitado el terror. Y son los personajes femeninos quienes optan por abandonar el autoengaño, recurriendo a la protesta y a la rebelión y operando un cambio en la relación víctima- victimario. Como el paso que sigue a la aceptación de una situación dolorosa reside en la posibilidad de nombrarla, la focalización en la palabra se erige como un recurso para asumir las consecuencias de un pasado ominoso: "En boca de Dolores (*La malasangre*), de la cortesana japonesa (*Del sol naciente)* o de la infeliz princesa tebana (*Antígona furiosa*), la palabra será grito, clamor, denuncia, pero siempre arma liberadora contra el silencio cómplice de la muerte" (Trastoy, 1990, p. 51).

Antígona furiosa (1986)[1], pieza en un acto, escrita en la apertura democrática del país, presenta escasas marcas explícitas, temporales o espaciales, que la sitúen en un contexto sociopolítico concreto. Pero la mixtura entre el tono grandielocuente de la tragedia y el tono cotidiano, entre el pasado y el presente, como también una serie de indicios y anacronismos, reforzados por el "No hace mucho que pasó" pronunciado por Antinoo (1986, p. 200), nos permiten asociarla con la Argentina contemporánea. Pensamos, por ejemplo, en el café en el que se dan cita los personajes en la primera escena, "vestidos con traje de calle" (p. 197) o en la inclusión del voseo y de ciertas expresiones y modismos como el "casorio" (p. 199), "jugar al nenti" (p. 205), "Ahora pasa todo liso" (p. 207). El proceso de reescritura del mito incluye, además, versos de Rubén Darío y un guiño intertextual con el *Hamlet* shakespereano[2].

---

[1] La puesta en escena, con dirección de Laura Yusem, se estrena en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires, en septiembre de 1986.

[2] Como puede advertirse en la escena en que el Corifeo confunde a Antígona con Ofelia y cuando la protagonista entona la canción del personaje shakespereano: "Se murió y se fue, señora;/ Se murió y se fue;/ el césped cubre su cuerpo;/ Hay una piedra a sus pies" (p. 197).

Antígona furiosa conserva los mitemas básicos de la obra sofóclea: la discusión entre las hermanas, el desafío al edicto y el enfrentamiento con el rey, la intervención de Hemón ante su padre, el castigo y el lamento de Antígona, la profecía de Tiresias, el desconsuelo de Creonte. Sin embargo, los conflictos y las situaciones dramáticas aparecen condensados y, en muchos casos, son evocados a través de la narración de los personajes. Sus protagonistas, Antígona, Corifeo y Antinoo -inexistente en la tragedia clásica- traen a escena a otros personajes, ya sea a través del relato como de su propio desdoblamiento. Antígona interpela a Tiresias, evoca las palabras de Ismena, se dirige a ella directamente o asume su voz, del mismo modo en que lo hace con Hemón. El corifeo, por su parte, encarna al coro y a la vez a Creonte, como se aclara en la primera acotación escénica: "Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder" (p. 196). Mientras que Antinoo se presenta al comienzo en un espacio cotidiano, compartiendo una mesa de café con el Corifeo, para ingresar luego en el universo trágico y convertirse en cómplice del despotismo o en un intérprete de la voz del pueblo, temeroso y obsecuente.

Gambaro desestructura el mito para reorganizarlo en un nuevo cronotopo, a través del cual dialoga con la historia reciente y nombra lo que permanecía oculto, silenciado, reprimido[3]. De este modo, además de ser una mujer que vela por su hermano muerto, su heroína se erige en portavoz de los damnificados por el terrorismo de Estado y de la sociedad que reclama justicia. Por ello, la resistencia a la proscripción de Creonte –"Cree que la ley es ley porque sale de su boca" sostiene Antígona irónicamente (p. 204) - y la exigencia del rito funerario adquieren la entidad de un acto emblemático de reconocimiento y reparación hacia las víctimas y hacia sus familiares.

A lo largo de la trama se refuerzan las imágenes de un poder omnipresente, violento y sanguinario, que por momentos invisibiliza sus estrategias de dominación pero que, como el panóptico, deja sentir sus efectos. El Corifeo advierte, a propósito de esto, acerca del castigo que se infligirá a quien se atreva a enfrentar a Creonte. Como contrapartida, la parodia y la ridiculización del poder alcanza su punto máximo cuando el Corifeo- Creonte no acierta siquiera a fingir su arrepentimiento y, a diferencia del personaje trágico, hace recaer sobre los otros su propia responsabilidad: "Corifeo: Y ahora, yo, ¡culpable! [...] Contra mí, ¡todos los dardos! [...] ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! [...]. Antígona, que trajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!" (pp. 215-216).

Algunos personajes se empeñan, no solo en negar la importancia de la memoria en la configuración de la identidad individual y colectiva, sino en explicar y justificar la violencia. El Corifeo proclama, en este sentido, la inutilidad de rememorar las muertes al tiempo que sostiene la idea de que "recordar el pasado solo traería más pena" (p. 200). Para afirmar más tarde, dirigiéndose a Antígona: "El castigo siem-

[3] En el programa de mano del estreno de la pieza en Buenos Aires, Gambaro (1986) sugiere que "Esta Antígona no es una adaptación ni la versión de la *Antígona* de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. *Antígona furiosa* toma el tema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras y arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro".

pre supone la falta, hija mía. No hay inocentes. [...] Y si el castigo te cayó encima algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendés? Llevaste tu osadía al colmo (211).

La rebeldía y la resistencia de la heroína, quien "camina entre sus muertos, en una extraña marcha, donde cae y se incorpora, cae y se incorpora" (p. 200) se equipara a la de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo[4] que, como ella, claman por sus hijos desaparecidos y sus nietos apropiados[5]. En este contexto, la mención de la "loca" que gira en torno al cadáver insepulto de Polinices (pp. 200-201) también se vincula con esa "performance de protesta" (Taylor, 2011) canalizada en el movimiento circular y ritualista en la Plaza de Mayo:

> En su condición de mujeres abandonan el ámbito privado- doméstico y se instalan en el espacio simbólico de lo público, la Plaza de Mayo. Guardianas de su linaje, transgreden las leyes de "obediencia", como Antígona. Algunas de ellas, así como Antígona, sufren la muerte. (Bonacorsi y Garrido, 2016, p. 143)

Consultada acerca de su interés por la tragedia griega, la dramaturga afirma precisamente su intención de

> hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia. (Citada en Navarro Benítez, 2001)

Por otro lado, si en la pieza clásica el entierro del cadáver es relatado a Creonte por un guardia que ni siquiera ha presenciado la situación, Gambaro pone en primer plano el acto desafiante de la heroína, quien asume abiertamente su accionar en una suerte de denuncia pública: "También se encadena la memoria"- proclama- "Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. [...]. Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. [...] Lloraré, Polinices...lloraré... ¡Malditos!" (p. 202).

Luego de lo cual inicia una suerte de danza fúnebre, un acto ceremonial en el que escarba la tierra con las uñas, arroja polvo sobre el cadáver, se extiende sobre él y golpea rítmicamente dos piedras (p. 202).

---

[4] Desde 1977, las Madres de Plaza de Mayo se reúnen semanalmente, con pañuelos blancos en la cabeza, para realizar un acto de notable performatividad: una ronda en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo, epicentro de las manifestaciones populares. Originalmente su propósito era ser recibidas por los represores con el fin de obtener información sobre sus hijos desaparecidos y sus nietos apropiados, aunque luego su reclamo tuvo el propósito de llamar la atención acerca de todas las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por los genocidas. Como afirma Pianaci (2008: 92), en la obra de Gambaro las alusiones a las Madres se tornan aún más evidentes ante la referencia a la princesa Niobe, a quien los dioses castigaron matando a todos sus hijos.

[5] El término "desaparecido" fue mencionado en un discurso tristemente célebre, proferido en 1979 por Jorge Rafael Videla, entonces presidente de facto: "Mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo, está desaparecido".*https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido/*

El final, en el que se asiste al suicidio de la protagonista, sostiene el diseño cíclico de la trama y nos retrotrae indirectamente al inicio de la historia, cuando Antígona reaparecía luego de su muerte: "Lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello (p. 197)" señala la primera acotación, remitiendo a lo último que Sófocles expresó sobre ella[6]. Una tragedia que parece haber ocurrido ya, pero que volverá a repetirse una y otra vez. En tanto su objetivo no pueda cumplirse y los cuerpos sigan desaparecidos, Antígona, al igual las Madres y Abuelas, continuará su lucha tenaz: "Aun quiero enterrar a Polinices" -insiste- "siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces" (p. 217). Pero el ciclo se reactiva también del lado del poder represivo: "Entonces ¡"siempre" te castigará Creonte!", responde Antinoo, al tiempo que el Corifeo agrega: "Y morirás mil veces" (p. 217).

Hasta que, finalmente, ella misma se convierte en una desaparecida. Recreando el parlamento sofócleo la autora pronuncia abiertamente la palabra clave en este sentido: "No estaré con los humanos ni con los que murieron. No se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida" (Gambaro, 1986, p. 210). Del mismo modo en que, en un gesto cómplice, el Corifeo y Antinoo aseveran: "Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos" [...] "¡Que sabiduría! Está y no está. La matamos y no la matamos" (p. 211).

Sin embargo, mientras en Sófocles el cierre de la pieza se encuentra a cargo de Creonte y el Corifeo, la *Antígona furiosa* confirma su resistencia:

> Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad [...]. Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente Hemón, iré a mi muerte [...]. (p. 217)

El mito y la impronta de lo real

Marianella Morena (Sarandí Grande, 1968), actriz, dramaturga, directora y docente teatral, es una de las figuras más relevantes de la escena uruguaya contemporánea. *Antígona Oriental*, coproducida por el Goethe Institut de Uruguay, se estrenó en enero del 2012 en el teatro Solís de Montevideo bajo la dirección Volker Lösch[7]. En el mismo año se presenta, en el marco del ciclo Escena y Memoria, en el Teatro Real de Córdoba, Argentina.

La figura y el devenir dramático de Antígona aparecen aquí entrelazados a la dictadura cívico- militar uruguaya, que tuvo lugar entre junio de 1973 y marzo de 1985 en coordinación con otros gobiernos de facto en Latinoamérica (Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia y Chile). A través del denominado "teatro documental" la

---

[6] Mensajero: "[...] y vimos a la joven en el extremo de la tumba colgada por el cuello, suspendida con un lazo hecho del hilo de su velo" (2000: 122).

[7] El director alemán Volker Lösch es descendiente de una familia uruguaya exiliada a comienzos de los años 70. Sus intereses artísticos e ideológicos demandan un compromiso con el contexto sociopolítico en el que crea. Una de sus constantes estilísticas es reunir en escena a actores profesionales e intérpretes amateurs representantes de sectores sociales desfavorecidos, entre ellos ex presos y desocupados.

pieza aborda la problemática de la violencia y la represión ejercidas por un Estado totalitario. El mito de la heroína tebana es deconstruido y reformulado por medio del testimonio de mujeres – exiliadas, presas políticas y sus hijas[8] –, que toman la voz y el reclamo de Antígona para aludir a sus propias vivencias como víctimas del régimen. Se busca dar cuenta, además, del momento de producción de la obra, en que se asistía al intento de derogación de la "Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado", sancionada en 1986, que significaba un auténtico obstáculo legal para la condena de crímenes de lesa humanidad.

El teatro documental pretende indagar en la realidad para representar historias particulares y colectivas, forjando discursos sociales "que se constituyan en archivo y memoria de las culturas" (Campo, 2012). Los testimonios – un recurso fundamental en este género artístico – que poseen valor documental y, al mismo tiempo, son transformados artísticamente, establecen múltiples y complejas relaciones entre la vivencia individual y la historia comunitaria. En este sentido, la narración en primera persona produce lo que Beatriz Sarlo (2005) denomina un "giro subjetivo", restituyendo la voz a un sujeto que "narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada" (p. 22). La obra deviene, desde este punto de vista, un modo de transmisión de la memoria, un acto de transferencia testimonial que, en muchos casos, se encuentra acompañado por una "fuerza emocional, contagiosa, y un sentido de empoderamiento político, energizante" (Taylor 2011, p. 3). Se trata de una "memoria encarnada", un conocimiento irreproducible, compartido en presencia, relacionado con las interacciones humanas de un acto performático en vivo que, en tanto proceso abierto y dinámico, en permanente reconstrucción, resignifica el pasado y el presente desde una dimensión intelectual, pero especialmente desde una perspectiva emotiva y afectiva.

El texto, compuesto por dichos testimonios en articulación con fragmentos de la tragedia clásica, se distancia de las convenciones dramáticas y ficcionales tradicionales. Estructuralmente se divide en trece momentos precedidos por un extenso prólogo que reúne la primera serie de testimonios. Desde el título, "Prólogo-Antígona", se anuncia que las testimoniantes personifican a la heroína, o bien que la heroína se diversifica y se multiplica en cada una de las víctimas, mujeres exiliadas de la vida pública y de los vínculos familiares, torturadas y violentadas que representan además a toda una sociedad, restaurando así la concepción del coro clásico.

En cuanto a la escenificación, la irrupción de lo real implica indefectiblemente la ruptura del ilusionismo y la exposición del carácter artificial y poético de la ficción. La fragilidad de las fronteras entre lo imaginario y el mundo real se manifiesta en el deslizamiento desde la representación hacia la presentación, desde el personaje hacia el intérprete: actrices que ya no componen un personaje sino que se definen como *performers* y, como tales, ofrecen su presencia en primera persona sobre la escena. Y, por otro lado, un espectador sobre quien hacen recaer la incómoda responsabilidad de ver, de saber, a quien se interpela, no solo como testigo,

[8] El proceso de producción de *Antígona Oriental* comenzó justamente con una convocatoria a mujeres que habían sido detenidas durante la dictadura y a sus hijas, como así también a aquellas exiliadas que desearan dar a conocer públicamente sus vivencias.

sino también como ciudadano. La ruptura de la cuarta pared, por cuanto sus testimonios se dirigen directamente al público, subraya ese carácter real e invita a reconocerse en las vivencias afectivas y traumáticas.

Las estrategias y procedimientos artísticos propuestos por la directora comprenden el diseño de su estructura formal, el ordenamiento de los discursos, la configuración escénica y el desempeño de las performers. El vestuario adopta una condición realista y cotidiana, mientras que las luces cenitales demarcan los límites de un espacio vacío, solo ocupado por una serie de sillas en las que se ubican las integrantes del coro. Lejos de poner el acento en la condición estética de la obra como producto acabado se deja al descubierto su condición autorreferencial, sus procesos compositivos y las operaciones de producción de sentido.

A las situaciones centrales de la tragedia sofóclea, Morena superpone el conflicto vinculado con la dictadura y sus nefastas consecuencias. De allí que, a la problemática ética y política del cuerpo insepulto, se le añada el dolor indefinido de la ausencia de los cuerpos. Si en la tragedia clásica el reclamo de Antígona está "fuera de la ley", no existe en este caso una norma jurídica sino una orden impuesta por un poder de facto, anticonstitucional. La ley del Estado en Sófocles, el principio inapelable que se contrapone a los valores morales y fraternales, es aquí una medida caprichosa, arbitraria e injusta: la determinación de secuestrar y torturar, de decidir quiénes deben morir y quiénes pueden vivir. Si, en definitiva, la prohibición de sepultar a Polinices prolonga al extremo el proceso del duelo, lo que potencia el dolor para las Antígonas Orientales es la incertidumbre acerca de una muerte que nunca cesa, que se concreta en un lugar -otro, planteando incluso la duda acerca de si efectivamente ha tenido lugar. Una muerte sin restos humanos, sin despedida, sin ritos ni sepultura. Una "muerte extendida" (Musitano, 2011), negada por el Estado dictatorial que, en tanto no se encuentre la prueba - el cuerpo - carece de entidad:

> La desaparición no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. No hay cuerpo de la víctima ni del delito. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay un cuerpo material que dé testimonio del hecho (Calveiro, 2004, p. 15).

El Prólogo concluye con un parlamento pronunciado al unísono por las Antígonas, que devela una mirada positiva, dinámica e idealista acerca de las reivindicaciones revolucionarias y de la praxis política, entendida como herramienta de lucha por la equidad social:

> fuimos protagonistas/ de un momento histórico
> nosotras teníamos a los 20 años
> tanta fuerza/ energía/ tantos sueños
> estábamos convencidas/ de que iba a ser realidad
> soñábamos con la revolución
> la reforma agraria
> la nacionalización de la banca
> el hombre nuevo. (Morena, 2011, p. 7)

A partir de allí comienza a entremezclarse ficción y realidad configurando un verdadero "collage intertextual y fragmentario" (Gatti Pareja, 2014, p. 41). A escenas

en las que predomina el testimonio y, por consiguiente, la dimensión performativa, le suceden otras centradas mayormente en el texto sofócleo adaptado, mientras que en las restantes se alterna el discurso trágico con referencias directas e indirectas a la situación uruguaya. Si en ocasiones el coro se ciñe al conflicto trágico, por momentos se trata de un coro atemporal, cuya oratoria podría funcionar en los dos universos diegéticos, tanto en la ciudad de Tebas en la Antigüedad como en el de la posdictadura uruguaya. A los personajes trágicos – Creonte, Antígona, Ismena y Hemón- se agregan entonces nuevas situaciones y personajes vinculados con la realidad personal e histórica de las intérpretes y con la problemática de los desaparecidos, como puede leerse, por ejemplo, en la escena 2:

> Creonte: ciudadanos / ciudadanas
> hemos restablecido / con firmeza / el orden en la ciudad
> después de la violencia / que hemos vivido
> Bruno: sabemos / que hay dolores ocultos
> Fernando: que hay viejas / que lloran los huesos de sus hijos
> Creonte: que hay mucho dolor / mucha injusticia
> Sergio: sin embargo /no se puede trasladar
> a las nuevas generaciones
> las frustraciones de las nuestras. (Morena, 2011, p. 10)

Por otro lado, como sostiene Martha Nussbaum (1995) a propósito del enfrentamiento entre Creonte y Antígona tal como lo desarrolla Sófocles, el error que ambos cometen es intentar simplificar y relativizar "la estructura de los compromisos y apegos afectivos" (p. 90). Así como Antígona parece desconocer las implicancias políticas del accionar de su hermano, el rey ve en él únicamente a un subordinado y un enemigo, pasando por alto el deber religioso de honrar el cadáver de su pariente:

> En su calidad de representante de la ciudad, Creonte debía cuidarse de no honrar el cadáver de Polinices (aunque tampoco se esperaba de él que llegase al extremo de prohibir o impedir su inhumación a suficiente distancia). Simultáneamente, como miembro de la misma familia, se encontraba en la obligación ineludible de facilitar o disponer las honras fúnebres. Así pues, el auditorio griego debía esperar que se suscitase en Creonte una dolorosa tensión entre sus dos papeles y las obligaciones derivadas de cada uno. (1995, p. 95)

Morena, en cambio, desecha la idea de esta doble falta, aun cuando, como dramaturga, intente mantener una "neutralidad" frente a los personajes[9] . Lejos de ello, lo que pone en primer plano es la injusticia que padecen las Antígonas: el encierro, la tortura, las violaciones, la apropiación de sus niños. Al mismo tiempo busca ridiculizar las estrategias del relato autoritario – el negacionismo, la justificación de los hechos de violencia, la falta de matices, la visión maniquea, el pensamiento estigmatizador – por medio de la parodia o simplemente de la puesta en evidencia de sus contradicciones.

En el final, los personajes operan una transformación que los diferencia de la tragedia clásica: Ismena se enfrenta a Creonte por segunda vez, solidarizándose

[9] Entrevista a Marianella Morena por Jorge Dubatti. *https://www.youtube.com/watch?v=5qk2sSIDQpY*

con su hermana y con la necesidad colectiva de resistir a la imposición del olvido. Es ella la encargada de describir al rey el suicido de su esposa evocando sus últimas palabas, que le adjudican la responsabilidad de "todas las muertes" (Morena, 2011, p. 31). Creonte, por su parte, multiplicado y desdoblado en otras voces – las de Bruno, Fernando y Sergio –, maldice el poder y confiesa "no poder más con este dolor" (p. 31). A pesar de ello, Ismena lo fuerza a asumir el último gesto simbólico de que es capaz, un pedido de disculpas al pueblo uruguayo:

> Creonte: hoy el estado uruguayo pide formal y públicamente disculpas por las atrocidades cometidas en la dictadura / en esa larga noche de 1973 a 1985
> donde todos los uruguayos sufrieron el terrorismo de estado
> en esa larga noche donde los uruguayos fueron excluidos de todos sus derechos
> en esa larga noche donde vivir y ser feliz fue la más grande de las utopías
> Bruno: hoy queremos pedir perdón
> por los crímenes / por el silencio de estos años
> y por no poder encontrar una solución
> que nos reconcilie y nos reúna como hermanos
> Fernando: por eso compañeros/ nunca más (p. 33)

Finalmente, en el cuadro 13, las protagonistas vuelven a tomar la palabra en primera persona para formular una fuerte crítica a las fuerzas políticas por su deslucido papel frente a la impunidad de los poderosos. Inmediatamente, representantes de distintas generaciones expresan su reivindicación de la lucha por la memoria, una memoria que "tiene el rostro de estas mujeres":

> Tatiana: los que tienen que organizarse somos nosotros
> vos y yo
> elijo mi vida
> mi lugar
> mi vocación
> mi sexualidad.
> Antígona joven: no quiero una palabra vertical
> ni muerta ni ajena
> quiero mi palabra (p. 37).

A modo de conclusión

Desde distintas perspectivas estéticas e ideológicas, *Antígona furiosa* y *Antígona Oriental* recrean el mito clásico a partir de nuevas circunstancias políticas y sociales, convirtiéndolo en una tragedia latinoamericana que aborda la problemática del secuestro, la tortura, la desaparición forzada y la apropiación de niños.

Si, como sabemos, la transgresión de Antígona es agravada por su condición de mujer, *Antígona furiosa* expresa, además, la voz de quienes sufrieron las consecuencias de las prácticas totalitarias. Mientras que las Antígonas de Morena van más lejos aún por cuanto, no solo enfrentan e a sus verdugos, sino que develan el silencio atemorizado y cómplice de una parte de la sociedad.

Y es contra la "supresión de la memoria" operada por los regímenes dictatoriales del siglo XX, contra esa "memoria amenazada" (Todorov 2000, p. 11), que

ambas se alzan. Una interpela desde la metáfora, la alegoría y la parodia; la otra desde el testimonio y la alusión directa, desde una memoria contrahegemónica edificada por las miradas de los ausentes, de los sobrevivientes y testigos, la de quienes claman justicia.

La decontextualización y recontextualización del mito, la confrontación entre su universalidad y la historia encarnada, constituye entonces una operación política que expresa sus resonancias en el presente y en un territorio específico, convirtiendo a los personajes sofócleos en portavoces de otras problemáticas y de otros escenarios históricos. Asumiendo, una vez más, su vocación rebelde y emancipadora, Antígona, la heroína mítica, deviene entonces un símbolo de la libertad y la memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

Bonacorsi, N., & Garrido, M. (2016). Antígona en la Plaza de Mayo. Un diálogo entre Literatura e Historia social. *Revista de Lengua y Literatura*, *9*, 143-150. Recuperado de *https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/1213*

Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.

Gambaro, G. (1986). *Antígona furiosa. Teatro 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.

Gambaro, G. (1989). Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia. In D. Taylor (Comp.), *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gámbaro y José Triana* (pp. 163- 211). Ottawa, Canadá: Girol Books.

Gatti Pareja, R. (2014). *El homo sacer (des)enmascarado: el entrelazamiento de documento y símbolo para la repotenciación de la vida política en Antígona Oriental de Volker Lösch y Marianella Morena*. (Tesis de Máster, Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de *https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9100/browse*

Hualde Pascual, P. (2012). Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, *22*, 185-222. Recuperado de *https://doi.org/10.5209/rev_CFCG.2012.v22.39070*

Morena, M. (2011). *Antígona Oriental*. Manuscrito proporcionado por la autora.

Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.

Navarro Benítez, J. (2001). La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cyber Humanitatis*, *20*. Recuperado de *https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3*

Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid, España: Visor.

Pianaci, R. (2008). *Antígona: Una tragedia latinoamericana*. Irvine, Estados Unidos: Ediciones de Gestos.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Sófocles, (2000). *Ayax- Antigona- Edipo Rey- Electra- Edipo en Colono*. Madrid, España: Gredos.

Taylor, D. (2011). Usted está aquí: el ADN del performance. In D. Taylor & T. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 401-430). *https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wpcontent/uploads/2020/05/Performance_Butler.pdf*

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, España: Paidós.

Trastoy, B. (1990). La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro. *Espacios de crítica e investigación teatral*, *6/7*, 47-51.

Resumen

En el debate, siempre vigente en Latinoamérica, sobre el rol de la memoria histórica en la configuración de nuestra identidad colectiva, el teatro adquiere una importancia fundamental por su capacidad de proponer lecturas transformadoras del presente y del pasado que ponen el acento en el carácter procesual, en permanente reconstrucción, de la memoria.
Si la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro asume, desde la alegoría y la parodia, el reclamo de las Madres de Plaza de Mayo hasta convertirse ella misma en una desaparecida, la *Antígona Oriental* de Marianella Morena resemantiza la tragedia sofóclea a partir de la experiencia real de ex- presas políticas, hijas y exiliadas de la dictadura militar uruguaya. Desde los parámetros del denominado "teatro documental" se pone al teatro en vínculo con la noción de "historia" a través de la vivencia, del documento y el testimonio.
La heroína tebana aparece, en ambos casos, como portavoz de una memoria contrahegemónica, construida por múltiples voces: la de los ausentes, la de los sobrevivientes, la de los testigos. Voces cuestionadoras y deconstructoras del discurso institucional de la historia, que unifica y totaliza la experiencia del pasado. Pero al mismo tiempo asume una lucha encarnizada contra la supresión de la memoria y contra el silencio cómplice, interpelando a la misma sociedad que clama "nunca más" y exige justicia.
El mito clásico, atravesado por un hecho histórico traumático, como el terrorismo de Estado en Latinoamérica, despliega nuevos sentidos territorializados. Indagaremos en los modos en que ambas piezas abordan la problemática de los desaparecidos, la represión y la violencia institucional, como así también en su tratamiento estético y en sus concepciones poéticas.

Abstract

In the debate, always ongoing in Latin America, on the role of historical memory in the configuration of our collective identity, theatre acquires a fundamental importance for its ability to propose transformative readings of the present and the past that emphasise the processual character, in permanent reconstruction, of memory.
If Griselda Gambaro's *Antigone furiosa*, through allegory and parody, takes on the claim of the Mothers of Plaza de Mayo until she herself becomes a disappeared person, Marianella Morena's *Antigone Oriental* re-semantizes the sophochlean tragedy based on the real experience of former political prisoners, daughters and exiles of the Uruguayan military dictatorship. From the parameters of the so-called "documentary theater", and from a profoundly moving experience, the latter puts theater in link with the notion of "history" through experience, document and testimony.
The Theban heroine appears, in both cases, as the spokesperson of a counter-hegemonic memory, constructed by multiple voices: that of the absent, that of the survivors, that of the witnesses. Voices that question and deconstruct the institutional discourse of history, which unifies and totalizes the experience of the past. But at the same time it assumes a fierce struggle against the suppression of memory and against complicit silence, appealing to the same society that cries out "never again" and demands justice.
The classic myth, traversed by a traumatic historical event, such as state terrorism in Latin America, unfolds new meanings and territorialized readings. We will investigate the ways in which both pieces address the problem of the disappeared, repression and institutional violence, as well as their aesthetic treatments and poetic conceptions.