



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto de investigación teórica

**La reescritura de Antígona en América Latina:
Antígona Furiosa, Antígona (versión libre) y Antígonas:
Tribunal de mujeres.**

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autor/a:

Daniela Melissa Delgado Robalino

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Daniela Melissa Delgado Robalino, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

María del Rosario Francés
Tutor del Proyecto

Sara Baranzoni
Miembro del Comité de defensa

Pilar Aranda
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos

A todos los profesores de la carrera: Gracias.

Me formaron y se los agradeceré toda la vida.

A mis padres por todo, todo.

A Pavel, por escuchar.

A Charo Francés por su sabiduría y guía.

A Carlos Satizábal por la apertura.

DEDICATORIA

A todas las mujeres que luchan y alzan sus voces.

A su valentía.

RESUMEN

El presente proyecto de tesis buscó estudiar tres reescrituras latinoamericanas de la tragedia griega de Sófocles: Antígona. En Argentina, *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro, En Perú, *Antígona* (versión libre) de José Watanabe, y en Colombia, *Antígonas tribunal de mujeres* de Carlos Satizábal. El estudio parte de conceptos como la apropiación, la intertextualidad y la memoria, con los que se analizan estas tres obras teniendo muy en cuenta sus respectivos contextos históricos, caracterizados por conflictos y guerras internas en sus países que tuvieron como consecuencia miles de desapariciones forzosas y muertes en muertes de miles de inocentes. El presente estudio se concentra en el período en las que se crean estas obras de teatro, y en las mujeres reales que inspiran la creación de las mismas y su lucha contra el olvido para preservar a través del arte, y específicamente el teatro, la memoria de quienes fueron víctimas de la violencia y del poder desmesurado.

Palabras clave: Antígona, Latinoamérica, reescritura, memoria

ABSTRACT

The present thesis project sought to study three Latin American rewrites of Sophocles' Greek tragedy: Antigone. In Argentina, *Antígona Furiosa*, by Griselda Gambaro, In Peru, *Antigone* (free version) by José Watanabe, and in Colombia, *Antígonas, tribunal de mujeres* by Carlos Sotizábal. The study starts from concepts such as appropriation, intertextuality and memory, with which these three works are analyzed taking into account their respective historical contexts, characterized by conflicts and internal wars in their countries that resulted in thousands of forced disappearances, and the deaths of thousands of innocents. This study focuses on the period in which these plays are created, and on the real women who inspired the creation of them and their struggle against oblivion to preserve through art, and specifically theater, the memory of those who were victims of violence and excessive power.

Key words: Antigone, Latin America, rewriting, memory

Índice

Introducción	10
Antecedentes	13
Marco conceptual	16
Indagaciones iniciales	18
Capítulo I: Antígona Furiosa de Griselda Gambaro, Argentina	22
Antígona Furiosa y Las Madres de Plaza de Mayo: “las locas”	28
Antígona Furiosa y la memoria.....	38
Capítulo II: Antígona, versión libre de José Watanabe, Perú	43
Ismene como narradora/protagonista.....	52
Antígona, Para que no se repita.....	62
Capítulo III: Antígonas, tribunal de mujeres de Carlos Sotizábal, Colombia	65
Antígonas, tribunal de mujeres y el testimonio.....	70
El combate contra el relato oficial.....	81
Conclusiones	86
Bibliografía	89
Anexos	92

Índice de imágenes

Imagen 1: Programa de mano del estreno de Antígona Furiosa.....	22
Imagen 2: Madres de Plaza de Mayo.....	34
Imagen 3: Bettina Muraña en el montaje original de Antígona Furiosa.....	37
Imagen 4: Programa de mano de Antígona de Yuyachkani.....	48
Imagen 5: Teresa Ralli en Antígona.....	49
Imagen 6: Teresa Ralli en Antígona.....	54
Imagen 7: Mujeres miembros de la ANFASEP.....	60
Imagen 8: Antígonas, Tribunal de Mujeres.....	71
Imagen 9: Lucero Carmona sosteniendo la camisa de su hijo Omar.....	75
Imagen 10: Actrices y mujeres en escena con objetos de las víctimas.....	76
Imagen 11: Luz Marina en un momento de Antígonas, tribunal de mujeres.....	79
Imagen 12: Programa de mano completo de Antígona Furiosa.....	92
Imagen 13: Fragmento de programa de mano de Antígona de Yuyachkani.....	93
Imagen 14: Fragmento de programa de mano de Antígona de Yuyachkani.....,	93
Imagen 15: Fragmento de programa de mano de Antígona de Yuyachkani.....	94

Introducción:

La presente investigación busca analizar tres diferentes reescrituras de la tragedia de Sófocles, Antígona, pero desde el territorio latinoamericano y cotejar los puntos comunes y sus respectivas diferencias. Las obras escogidas son trabajos que parten de la obra de Sófocles para hablar de la situación que vivieron, o que se vive aún en sus respectivos países, rescatando el enfrentamiento femenino de Antígona, la lucha entre individuo y estado, y la inquebrantable noción del luto y el dolor por quienes las Antígonas latinoamericanas, al igual que la original, reclaman justicia. El continente latinoamericano, ha sido objeto y testigo de incontables periodos de violencia en los países que lo conforman, de asunciones a la fuerza al poder y de ciudadanos que responden a la violencia que se ejerce sobre ellos de la misma manera, y sufren pérdidas inconmensurables. En consecuencia, los artistas respondieron a estas acciones desde sus distintas disciplinas y prácticas, dejando trabajos artísticos que reflexionan sobre lo ocurrido en sus regiones, y que tienen un claro discurso sobre cómo los artistas, y en el caso específico de este trabajo, dramaturgos vivieron esas épocas de violencia en sus países.

Para el siguiente escrito, nos centraremos en hablar precisamente de tres obras revisando cómo estas toman el mito original de Antígona como excusa para hablar del sentir y pérdida de cada uno de sus países, usando el teatro como canal de denuncia, de desahogo e incluso de aceptación sobre los hechos ocurridos. Se tomará en cuenta el concepto de memoria con el que los grupos teatrales trabajan, y cómo las obras ya mencionadas buscan revisar la historia oficial de sus respectivos países para así interpretarla desde sus realidades y vivencias, haciendo uso de la memoria colectiva¹ como recurso para contar la verdad y reconstruir la historia con la misma. Pensando también estas propuestas desde la memoria narrativa, que, como indica Claudia Fonnegra Osorio en su artículo Memoria poética, se puede utilizar:

Como vía que nos posibilita oponernos a visiones cerradas o unilaterales del pasado. La memoria narrativa permite la defensa de memorias en las que pueden tener lugar visiones

¹ Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Maurice Halbwachs, La Memoria colectiva. (1950)

del mundo de diversos sectores de la sociedad, incluso de aquellos que han sido históricamente marginados.²

En el primer capítulo se analizará *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1986), quien propone una reescritura de la obra ubicada en los tiempos conflictivos de una Argentina que apenas salía de la dictadura militar en la década de los ochenta, reelaborando el discurso de la tragedia para adaptarlo con tan solo dos personajes de la obra original, Antígona y el Corifeo, a quienes encontramos una vez concluida la tragedia en un café de Buenos Aires junto a un personaje nuevo, llamado Antinoo. Corifeo y Antinoo no sólo discuten sobre la intervención de Antígona en asuntos que según ellos no le incumben, en tono burlón, también refuerzan el discurso del poder que se dedicó a callar y a esconder injusticias por años, siendo Antígona quien representa las voces de un pueblo que no olvidan las muertes de sus Polinices, y que no tienen como recuperarlos.

En el segundo capítulo nos ubicamos en Perú, donde José Watanabe junto al grupo Yuyachkani propone una reescritura de *Antígona* (2000) que sitúa a Ismene como narradora, pero luego de lo que ocurre en la tragedia. Encontramos a una Ismene que se lamenta no haber tenido un rol más activo en lo que aconteció y causó la destrucción de su familia, y termina sola, perdiéndolo todo. Esta lectura de la obra le da voz a quienes, por miedo, o por supervivencia, escogieron el camino de la inacción durante la dictadura que se vivió en el país hasta los años 2000, dejando la incógnita en el espectador de que haríamos en situaciones parecidas, y qué rol jugamos en nuestras propias historias.

En el tercer capítulo estudiaremos *Antígonas, tribunal de mujeres* (2014) Carlos Satizábal dirige una obra de arte-acción junto al grupo Tramaluna Teatro, nacida de la creación colectiva con mujeres colombianas que son madres, hermanas, compañeras de muchas personas desaparecidas y asesinadas durante largos periodos de conflictos armados y supuestos tratados de paz en Colombia durante para la presidencia de Alvaro Uribe. Entre actrices y no-actrices el coro de mujeres se compone para así contarnos sus historias, usando ropas y objetos que le pertenecían a las víctimas por las que piden justicia, transformando su dolor en arte, en teatro. La obra se centra

²Claudia Patricia Fonegra, «Memoria poética». *Agenda Cultural Alma Máter*, n.º 278 (agosto). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/343300>. *Memoria poética*, (2020), 32.

en cuatro casos de crímenes de estado: El de los falsos positivos, la desaparición del grupo político Unidad Patriótica, la persecución del estado colombiano hacia abogadas y colectivos defensores de los derechos humanos, y la persecución hacia líderes universitarios acusados arbitrariamente de insurgentes.

Estas Antígonas, al igual que la original, no buscan ningún respaldo del estado o el poder, buscan desafiarlo, reclamar sus derechos y los de sus seres queridos. Tampoco buscan adaptar la obra a tiempos modernos, buscan apropiarse del discurso y de las tensiones que encuentran en la obra, y las trasladan a sus respectivos contextos. Estas obras plantean problemáticas que se encuentran presentes en sus respectivos países y en nuestra región en general, como la memoria, o falta de ésta, de la lucha y resistencia por parte de grupos que fueron víctimas de estados y sistemas que los violentaron incesantemente, etc.

Diversas investigaciones y lecturas se han realizado a raíz de la cantidad de Antígonas Latinoamericanas que han salido de nuestro continente. Las líneas argumentales y el conflicto principal es lo que sigue vivo de la obra griega, atraviesan años hasta nuestra región, teniendo casi siempre los mismos personajes cumpliendo los mismos roles, pero con nombres diferentes: Un estado totalitario o un dictador (Encuéntrese en varios países de América Latina), víctimas mortales de la violencia infringida por el mismo gobierno o estatus, y alguien, en este caso mujeres, nuestras Antígonas, quienes levantan sus voces en conjunto para reclamar justicia por las personas que perdieron durante los años de violencia patrocinada por el estado.

El teatro, desde su práctica ofrece una visión particular que alienta a quienes se dedican a este arte, y también a quienes no, a usarlo como un camino de reapropiación y reivindicación de historias que se borraron a la fuerza de la memoria oficial y reciente de sus países, y desde ahí reclamar en voz alta su lugar en la historia, y también se intenta hacer un ejercicio de memoria para que los hechos vividos en el pasado no se queden enterrado en el olvido, y sean reconocidos y recordados.

Antecedentes:

George Steiner en su libro *Antígonas* estudia diferentes versiones de la tragedia que se escribieron en el continente europeo, algunas versiones contando la historia desde la perspectiva de otro personaje; otras enfocándose más en ciertos ejes dramáticos que en otros, etc. Estas versiones nuevas, o reescrituras de la tragedia griega evolucionan junto al pensamiento de sus correspondientes épocas, cambiando en partes la historia, el punto de vista, o creando paralelismos a la época en la que se escriben. Este texto fue publicado en el año 1984 y se concentra en las reescrituras europeas de la tragedia, pasando por autores como Hegel, Brecht, Kierkegaard y Holderlin como ejemplos, pero este estudio no cuenta la cantidad de producción artística que, para ese entonces ya era bastante considerable. Como, por ejemplo, *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal en Argentina (1952), *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez en Puerto Rico (1968), o *Pedreira das almas* de Jorge Andrade en Brasil (1979), solo por nombrar algunas. Sin embargo, es un texto aún relevante y valioso que cabe mencionar, ya que es un gran precedente en este tipo de investigación en su ejercicio de encontrar todas estas distintas versiones en un solo escrito, hacer un análisis filosófico profundo, y que además da pie a otros investigadores para realizar estudios parecidos, como Rómulo Pianacci en su libro *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Quien muchos años después, (2015) hace un ejercicio parecido al que realiza Steiner, pero ubicando el centro de su estudio en el continente Latinoamericano.

Sin embargo, no se estudiarán todas las versiones latinoamericanas de la tragedia tebana en la presente tesis como lo hace Pianacci. También es fundamental mencionar otras razones por las que la autora de la presente investigación escogió las obras. En primer lugar, Griselda Gambaro es la primera **dramaturga** que se apropia de la tragedia de Antígona, haciendo su versión de las primeras en ser intervenidas por realizadoras mujeres desde la dramaturgia y la dirección. Esto es importante desde una mirada feminista e histórica. *Antígona* de José Watanabe y *Antígona Tribunal de mujeres* de Carlos Satizábal, en cambio, son reescrituras que nacen, geográficamente, junto a nuestro país y que, aunque no son escritas por dramaturgas, sus procesos creativos fueron posibles por el trabajo creativo sensible realizado por mujeres que fueron víctimas directas de la violencia desmesurada de sus países, y las obras que estudiaremos no serían las mismas, ni se podrían haber realizado sin las mujeres que traen estas experiencias al escenario y a la vida.

Estos textos se podrían denominar como adaptaciones no tradicionales de la obra original, y de todas formas en un término que no define en realidad lo que estos trabajos hacen con el mito de Antígona. Estos artistas no toman el texto de Sófocles y lo ubican al pie de la letra en sus contextos y realizan un montaje griego clásico tradicional. Ellos toman este mito universalmente conocido y lo emplean como material de construcción en el que se basan para apropiarse del discurso y contar nuevas historias desde sus respectivos contextos. El mito sigue estando presente y sigue siendo todavía relevante en sus respectivas naciones, y en sus respectivas épocas, es un punto de partida para estas obras.

Antígona Furiosa nace luego de años de la dictadura militar liderada en un principio por Jorge Rafael Videla, en la que, al día de hoy, sabemos que desaparecieron de manera forzada a casi 30.000 personas por considerarlas subversivas. Durante estos años se llevó a cabo un terrorismo de estado que además de desaparecer y asesinar personas, manipulaban documentos y evidencias, se prohibían reuniones grandes para debilitar a la oposición, se censuraba a gran escala el material transmitido por la televisión, cine, prensa y radio con el fin de combatir la subversión y llevar a la Argentina hacia al neoliberalismo.

En Perú, durante dos décadas, a partir de los años ochenta, se vivió una guerra interna entre el estado peruano y el grupo terrorista Sendero Luminoso en la década de los ochenta y noventa, que dejó miles de muertos en el país, en su mayoría inocentes que se encontraron en medio del fuego o que fueron arrastrados por un bando a unirse al conflicto. Luego, se dio la aparición de la formación guerrillera Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, que el Estado usó como pretexto para reprimir y neutralizar la amenaza a la democracia que según él una cantidad todavía más alta de heridos, desaparecidos y muertos, especialmente en zonas más pobres y con la mayoría siendo parte de la población indígena del país.

En Colombia, también se vivió (y se vive aún) un conflicto armado interno desde los años ochenta, pero que se intensificó en los años 2000. Se crean programas de incentivos a las fuerzas militares con fondos provenientes de los Estados Unidos que estaban destinados a combatir el narcotráfico pero que fueron utilizados para estos programas, de manera corrupta por parte del

estado. Este programa brindaba premios económicos, ascensos, vacaciones y condecoraciones a miembros de las fuerzas armadas con buenos resultados en su gestión de eliminar la amenaza narcoterrorista del país, que significaba buenas cantidades de bajas en combate contra grupos narcoguerrilleros. Como consecuencia, se dieron los falsos positivos, personas, la mayoría de origen humilde, que fueron llevados desde sus localidades rurales bajo la promesa de llevarlos a zonas en las que se les ofrecería trabajo remunerado, pero en realidad eran trasladados a zonas donde se los asesinaba y luego registraba como bajas en combate, para que las fuerzas armadas puedan ser galardonadas. A eso se le suma también la persecución y consecuente desaparición hacia líderes y miembros del partido Unión Patriótica por el estado colombiano, la persecución hacia jóvenes universitarios considerados insurgentes por formar parte de grupos estudiantiles o de activismo, y así mismo las amenazas a las abogadas de miembros de organizaciones defensoras de los derechos humanos, quienes trabajaban con las víctimas de los casos mencionados, pero que fueron también perseguidas por buscar justicia y respuestas para estas personas.

Marco conceptual:

Las obras escogidas responden a ciertos conceptos que se le atribuyen como característicos al teatro posmoderno, y que se emplean aquí porque me parecen pertinentes con respecto al trabajo realizado en estas obras cargadas de su contexto latinoamericano. No se pretende, sin embargo, entrar en discusión con el concepto de posmodernidad ni de teatro posmoderno. Estos conceptos a considerar son la apropiación, la intertextualidad, y la memoria. Para definir los primeros dos conceptos, emplearé el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* de Patrice Pavis, donde plantea que:

Aplicada al teatro y la performance, la apropiación es tanto la reescritura de los textos como la interpretación de un mismo texto por el conjunto de los artistas implicados en la puesta en escena y en la presentación pública del espectáculo. La apropiación está referida principalmente, pero no exclusivamente, a las obras clásicas, releídas y reinterpretadas por directores teatrales que no respetan de manera literal y estricta literalidad de las piezas o de los temas.³

En lo que respecta a la intertextualidad, Pavis escribe que ésta “es la idea de que un texto, escrito u oral, sólo se comprende a través de los otros textos, que el texto se encuentra en la encrucijada de todos los otros.”⁴ y además es a partir de la misma que el espectador y quienes trabajan en escena hacen relaciones entre la obra que se ve o lee para comprenderlo.

Y, por último, además de tener en cuenta el concepto de memoria poética ya mencionado, es necesario también tener presente las tensiones de la memoria como las plantea Elsa Blair en su texto *Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado*:

La dimensión política de la memoria tiene su mayor expresión en la puesta en público de esas diferentes narraciones y sus contenidos; es un escenario de conflicto y negociación, de tensiones y rupturas, de silencios y olvidos. Tanto en la manera de construir

³ Patrice Pavis, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, (Ciudad de México: 2016). 33.

⁴ Pavis. *Diccionario...*, 186.

el relato, enlazar los acontecimientos, crear héroes y villanos, como en la interpretación hecha por el oyente, en la resignificación y subjetivación del relato, se evidencia la lucha política por la legitimidad conferida a los narradores y los contenidos de esas narrativas.⁵

Estos conceptos atraviesan el análisis que se le realizará a las obras escogidas que son pensadas como trabajos artísticos, pero también como registros históricos de los momentos de sus países a los que pertenecen, entendiendo que, la apropiación de la obra griega de la que parten estos dramaturgos para crear sus propias obras es el impulso artístico del que nacen estas obras, ya que no solo se apropian de los personajes y de las situaciones en las que estos se encuentran en la tragedia, sino que también hacen uso de lo referencial no solo en cuanto a la obra griega sino también a situaciones vividas en su países que se encuentran implícitas. Además, dentro de sus creaciones, se logra un espacio para reflexionar sobre las historias recientes haciendo una revisión de los hechos desde el punto de vista de quienes no fueron los protagonistas ni los “héroes “de las historias oficiales de sus países, abriendo un espacio con la oportunidad de revisar la historia desde los testimonios que no se guardan dentro de los museos, ni los libros de historia.

Maurice Halbwachs en *Memoria Colectiva*, menciona que “...Hay acontecimientos nacionales que modifican todas las existencias a la vez. Son pocos. Sin embargo, pueden ofrecer a todos los hombres de un país varios puntos de referencia temporal”⁶ Son estos conflictos, marcados por la violencia, la pérdida y la muerte de sus ciudadanos lo que marcan a estos países y a sus ciudadanos. Los dramaturgos realizan un trabajo importante de crear estas obras que cuentan como registro de un sentir general, de un dolor colectivo que siente las vidas de quienes fueron afectados por estos hechos. De ahí nace la necesidad de estos artistas a tomar una tragedia antigua que comparte el mismo sentir, el mismo conflicto como en el que ellos se encuentran, y deciden llevarlo a escena.

⁵ Elsa Blair, *Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado*. (Medellín: Universidad de Antioquia, 2011) 71.

⁶ Maurice Halbwachs, *La Memoria colectiva*. Ed por Amparo Lasén Díaz. (Madrid: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. 1995) 211.

Indagaciones iniciales:

Las obras seleccionadas se rehúsan a dejar sus historias sin contar. No solo comparten el mismo espíritu desobediente y luchador de Antígona, sino también la rebeldía que existe en levantar la voz y tomar acción cuando se les ha prohibido, o al menos, intimidado. Antígona Furiosa baja de la sogá donde se dio muerte y enfatiza que, aunque se la haya perdonado, y aunque Creonte haya sufrido también, ella enterraría a Polinices mil veces, y las mil veces moriría por hacerlo. La Antígona de Yuyachkani en Perú, que al final de la obra descubrimos no es Antígona, sino Ismene, recuenta los hechos desde el arrepentimiento de no haber actuado y dejar que estos hechos ocurran sin intervenir de manera alguna, pero cuenta la historia una y otra vez como intentando comprender qué rol cumplió, e incluso, expiar su culpa. Y finalmente, las Antígonas colombianas cuentan sus historias una y otra vez para combatir el relato que el gobierno colombiano vendió de los años de violencias que se vivieron, y para denunciar los delitos cometidos contra ellas y defensores de derechos humanos.

Sus respectivos Polinices, al igual que el de Sófocles, son señalados como enemigos del estado, individuos peligrosos que atentaban contra el orden y que traicionaron a la patria con sus acciones. Polinices, aunque ausente en estas obras, es la figura que motiva a Antígona a luchar. Es por él, por darle sus honores y regresarlo a la tierra como los dioses mandan, que Antígona se opone a Creonte sin dudarlo, se mantiene agarrada de sus principios y de sus decisiones, y aunque se lamenta haber perdido la vida de esa manera, sostiene su postura y muere orgullosa de sus acciones y decisiones. Aunque Antígona tuvo miedo, eso no la paralizó ni la desmotivó a sostener sus ideales, y a defender a su sangre incluso después de la muerte, así le cueste la vida. Es Polinice quien le pesa también a Ismene, aunque prefiere no actuar como su hermana para poder conservar lo que queda de su familia, es también por amor a su familia que Ismene actúa como lo hace y es por eso también que prefiere ser condenada junto a su única hermana a continuar viviendo sin ella.

Aunque Antígona se lamenta no haberse casado, y no haber tenido hijos, es curioso pensar como Antígona, siendo hermana e hija, toma un rol materno dentro de su familia una vez que Yocasta muere. El mismo mensajero, al llevar a Antígona ante Creonte una vez que ha cometido el acto, menciona esto cuando recuenta el momento en el que Antígona ve nuevamente el cadáver

de su hermano: “vimos a esta joven que se lamentaba con una voz tan aguda como la del ave desolada que encuentra su nido vacío, despojado de sus polluelos”⁷ refiriéndose a la naturaleza maternal y protectora de Antígona con su hermano, quien busca recoger su cuerpo, limpiarlo y darle los honores que se merece. Es quien guía a su padre Edipo durante su exilio y lo acompaña lo guía a deambular, aunque no se la haya condenado a ella. Las Antígonas latinoamericanas sí fueron y son madres que se levantaron a defender la memoria de sus hijos, y a exigir que no se violenten sus derechos. Ellas también defienden a su sangre hasta las últimas consecuencias, porque no pueden no hacerlo. Incluso teniendo todas las de perder, sabiendo que a quien se enfrentan tiene todo el poder de poner al resto del país en su contra, perseguirlas, amenazadas, y que su destino sea igual o peor al que vivieron las personas por la que reclaman en primer lugar.

Antígona, al ser condenada, declara:

Es verdad que, si hubiese sido madre con hijos por quienes mirar, si mi esposo hubiese estado consumiéndose por la muerte, nunca me hubiera impuesto tal tarea en contra del pensar de los ciudadanos. Pero ¿qué razón justifica lo que acabo de decir? Después de la muerte de un esposo me hubiera sido permitido tomar otro esposo; y por el hijo que hubiese perdido me hubiera podido nacer otro. Pero puesto que tengo a mi padre y a mi madre encerrados en el Hades, ya no me puede nacer otro hermano.⁸

Aquí Antígona asevera nuevamente el compromiso que tiene con su familia, con sus padres y con los dioses. El esposo o los hijos que no alcanzó a tener, a su punto de vista, son reemplazables y quizá no hubiese actuado con ellos como lo hizo por su hermano. Pero con sus padres ya muertos, no le es posible tener otro hermano nacido de su propia madre, no tiene cómo encontrar otro y es por eso que debe defender el honor de sus familiares ya fallecidos, así se lo prohíban. Aquí, es donde yo reflexiono, que Antígona quizá se equivoca. Si con su hermano y padre ya tomó un rol maternal y protector, y se quedó a su lado hasta las últimas instancias, estoy segura de que iría a los mismos extremos por hijos nacidos de ella misma, siendo una mujer de honor y de familia como lo es Antígona. Y aquí uno con las madres argentinas, peruanas y colombianas; sus pérdidas son irremplazables, estén unidos por lazos de sangre o no. El dolor y luto con el que cargan son lo

⁷ Sófocles, *Antígona*, (Santiago de Chile: Pehuén Editores), 12

⁸ Sófocles, *Antígona*, 22.

que las motiva a actuar como lo hacen, y buscan defender los derechos y la memoria de sus hermanos, hijos, nietos y compañeros incluso después de la muerte.

Es importante detenernos un momento en el personaje de Creonte. Sin él, no hay obra ni conflicto. Creonte no es un villano, y llamarlo así sería incorrecto para su personaje. Es el antagonista de Antígona, y son sus acciones lo que desencadenan la desobediencia de la protagonista, lo que la motiva a desafiar su poder. Y aunque sus acciones son discutibles, y para algunos condenables, las intenciones de quien Antígona llama tirano no son malvadas. Él es rey de un territorio y está haciendo que se cumplan las leyes que él mismo estableció, y si quien rompió la ley es familiar suyo, debe pagar por sus hechos de todas maneras a su vista. Sin Creonte, no hay Antígona, y sin Antígona, no hay Creonte. El conflicto entre estos dos personajes radica en que ambos tienen razón, que ambos tienen sus ideales inquebrantables y es difícil lograr que se resuelva.

Los Creontes latinoamericanos son igual de complejos que el ficticio, pero de diferentes maneras. Partiendo de que no son solamente un hombre, son instituciones, gobiernos enteros, que, aunque tienen a alguien a la cabeza, no son ellos los únicos causantes del dolor de sus correspondientes Antígonas. Ellos, aunque no son familiares directos como lo eran Antígona y Creonte, son compatriotas, representando, por un lado, la desobediencia civil, y por el otro el poder excesivo de un gobierno totalitario. Entonces, aquí es donde, en mi opinión, se distancian los Creontes Latinoamericanos del de Sófocles. ¿Podemos decir que estos gobiernos y grupos violentos tuvieron razón, o que actuaron correctamente? ¿Cómo justificamos las acciones de estos grupos poderosos, sabiendo la cantidad de pérdidas humanas que causaron? En la obra de Sófocles, al final Creonte pierde todo y no es difícil simpatizar con él por lo que le ocurre, aunque sabemos que su desgracia fue resultado de sus propias acciones. En lo personal, se me hace muy difícil encontrar cualidades redimibles desde lo humano en personas como Videla, Álvaro Uribe o Alberto Fujimori. Son hombres que, aunque equivalen a ser el Creonte de sus respectivas Antígonas, causaron mucho daño y pérdidas reales humanas en el nombre del orden, desencadenaron acciones terribles que hasta el día de hoy dejan cicatrices en sus países, y que son bastante reales. No fueron creados y escritos dentro de una obra de teatro, aparecen en ellas, y los

encontramos sin necesidad de que se los nombre, porque así de enorme fue el impacto de estos hombres en estas historias.

Estas obras de teatro llevan heridas abiertas que comparten, incluso estando a kilómetros de distancia. Son registros históricos de lo sucedido tanto como lo son las fotografías, videos, o notas de prensa. Sus países, al igual que muchos otros, pasaron por épocas duras que definieron la creación de estos y demás artistas, que necesitaban hablar de alguna manera lo vivido para poder procesarlo, y así continuar viviendo y creando. Es desde el teatro que quienes participan en estas obras, buscan comprender lo ocurrido y reflexionar sobre aquello. No desde reportes oficiales, ni de la información que los medios de comunicación puedan brindar, sino desde la sensibilidad de quienes lo vivieron, desde sus experiencias, de lo que observaron, y de cómo tuvieron que sobrevivir a ello. Periodos violentos como los ocurridos en Argentina, Perú y Colombia fueron difíciles de sobrevivir, y hacen pensar a estos artistas, ¿Cómo puedo hacer teatro ahora? ¿Es importante que lo haga? ¿Qué puedo decir desde mi práctica? ¿Cómo puedo hacer teatro cuando la realidad con la que me enfrente es tan difícil de llevar? Y el trabajo realizado es producto y respuesta de esas incógnitas que se planteaban.

El luto y dolor con el que estas obras cargan son imposibles de ignorar. No es solo por los muertos, o desaparecidos, sino también por el país y por quienes quedaron, que luego de lo ocurrido, y cada vez que se lee, se repite o se es testigo de estos acontecimientos teatrales, deben lidiar con las secuelas y el doloroso recuerdo que estas tragedias traen con ellas. Aunque doloroso, realizar esta acción es valiosa e indispensable en el sentido que permite que no nos olvidemos que estas historias, aunque inmortalizadas en teatro, capturan un momento histórico de sus países que es importante revisar para conservar y preservar la memoria, que puede ser muy frágil. En estas obras, Antígona, Creonte, Ismene, Polinices, todos los personajes dejan de ser uno solo para multiplicarse por nuestro continente de manera devastadora, repitiendo la misma historia una y otra vez, que por más que se replique, no deja de ser dolorosa. La tragedia de los Labdácida continúa, y encontramos a estos personajes reencarnados en personas de varias clases sociales, nacionalidades y vivencias. Estas historias no terminan al culminar la lectura, o al finalizar la presentación de la obra. Debe continuar siendo contada y escuchada, para que el teatro cumpla su propósito: hacernos reflexionar sobre nuestro pasado, para actuar en nuestro presente.

CAPÍTULO I

Antígona furiosa de Griselda Gambaro, Argentina.

Como muchos argentinos durante la dictadura de los años 70, Griselda Gambaro es una de varios artistas que se tuvieron que exiliar de su país por su propia seguridad; En su país natal tuvo que recurrir a quemar y enterrar libros en su patio para evitar represalias y persecución contra su persona, ya que eran obras que el gobierno argentino, bajo el mandato de Videla, había prohibido. Continuó viviendo en Argentina hasta que una de sus obras, *Ganarse la muerte* (1977), fue prohibida por decreto directo de presidencia y posteriormente su nombre fue incluido en las listas negras del mismo mandato. Se exilió en Barcelona en el año 1977, y regresó a su país ya después de la dictadura, con novelas y obras de teatro publicadas en Barcelona. En el año 1986 se estrena *Antígona Furiosa*, una obra teatral de un solo acto dirigida por Laura Yusem y protagonizada por Bettina Muraña, Norberto Vieyra e Iván Moschner en Buenos Aires, obra que utiliza la tragedia escrita por Sófocles y la reubica en un café de Buenos Aires, y temporalmente sitúa su obra luego del momento en que la obra original griega concluye.

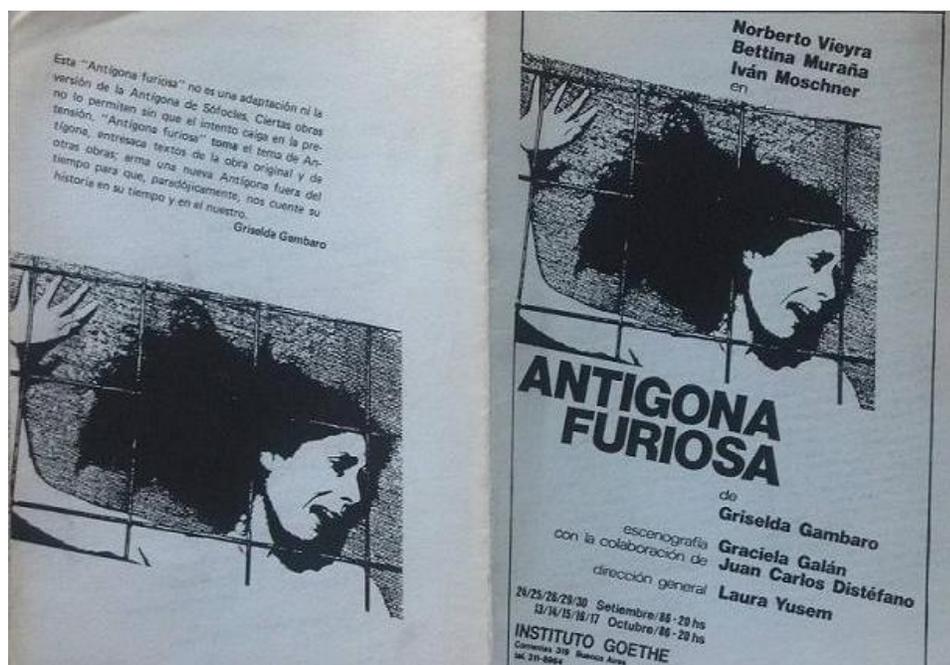


Imagen 1: Scan del programa de mano del estreno de *Antígona Furiosa*, instituto Goethe

La reescritura de Antígona que Gambaro propone no es una adaptación al pie de la letra. Es imposible confundir un escrito con el otro, ya que la dramaturga toma el conflicto de la obra de Sófocles, y muchos de sus temas para escribir una obra completamente nueva. Hay diferencias que son clave en demostrarnos lo distinta e inconfundible que es la obra argentina de la griega.

En extensión, para empezar. Es una obra mucho más corta, que contiene de todas formas el mito original que es fácil de reconocer. La obra se desarrolla en un solo acto que establece con claridad a qué momento dramático de la tragedia nos lleva: Antígona ya está muerta y somos testigos de su resurrección una y otra vez. La obra empieza con Antígona descendiendo de su suicidio, indicando que los hechos que se desarrollan en la tragedia clásica ya han ocurrido y esta obra empieza después de ese final. La autora crea una escritura que se apropia de la tragedia de Antígona que propone Sófocles y la sintetiza, pero no completamente, ya que no necesita recontar una historia que el público ya conoce. Parte de la misma para contar una historia que es imposible confundir con la obra griega, y que está directamente vinculada a la historia nacional reciente de su país. La obra no sólo empieza donde la obra de Sófocles termina, también acaba tal y como empieza, cuando Antígona muere con furia, indicándonos que es una historia que está condenada a seguir repitiéndose una y otra vez.

Respecto al espacio y tiempo en los que la acción dramática se lleva a cabo, no se especifica el lugar, la autora difumina las fronteras entre Tebas y Argentina de manera que Antígona existe y aunque no sabemos dónde, ni cuándo; por el lenguaje y acento usado por los personajes, es natural situar la obra en Argentina. Con el uso de palabras como “probá”, “pupa”, “casorio”, “oís” que son términos característicos del español argentino, la autora lleva a Antígona a su territorio haciendo que los personajes hablen y se comporten como argentinos de su época, haciendo clara alusión al lugar y tiempo en el que se encuentran sin decirlo ni indicarlo. La forma en la que la dramaturga decide el lenguaje de los personajes es clave para entender que esta acción no transcurre en Tebas, y que se encuentra en un espacio que es la Argentina.

Otra decisión determinante también es la reducción de la cantidad de personajes. En el texto de Sófocles se encuentran diez personajes en escena más el coro, y estos personajes tienen sus respectivas entradas y salidas a escena y hablan en largos parlamentos; Gambaro en su obra

hace un recorte de personajes, y los deja en tres: Antígona, Corifeo y Antinoo, quienes además están siempre presentes en escena interactuando con el otro, con diálogos más cortos y con un ritmo más rápido entre ellos. Estos personajes, a su vez, son interpelados por otros al transcurrir la obra, y las palabras de ellos salen de los tres personajes en escena. La esencia de los personajes ausentes está presente en los cuerpos de quienes sí se encuentran en esta reescritura, la autora los conserva a través de diálogos o momentos en los que los tres personajes en escena son interpelados por los ausentes. Por ejemplo, hay momentos en la obra en los que Antígona representa a Ismene y a Hemón, dice diálogos que en la obra de Sófocles les correspondían a ellos y poseen a Antígona durante esos momentos; El Corifeo al ponerse una carcasa que está presente en el escenario durante toda la obra, representa a Creonte, o como lo indica la autora: “asume, obviamente, el trono y el poder.”⁹ Este personaje toma la posición de autoridad cuando usa este elemento y es con él con quien se enfrenta mayormente Antígona durante la obra. Sin embargo, cuando el Corifeo no hace uso de la carcasa, se podría decir que es él junto a Antinoo quienes representan de alguna manera al coro, pero a diferencia del coro griego, estos dos personajes se burlan de ella en ciertos momentos, la culpan de toda la tragedia; en otros momentos simpatizan con ella, y al transcurrir la obra van cambiando su discurso y su opinión respecto a lo ocurrido, pero siempre manteniendo su distancia para no ser encontrados culpables, catalogados como locos, o ser castigados como ella.

Gambaro introduce estos personajes, y a los espectadores, directamente en el pasado reciente de la nación en la que viven, proponiendo una obra que no está ahí para entretenerlos, sino enfrentarlos con la realidad de la que aún no salen, y cuyas consecuencias se vivían todavía en el momento en que la obra fue estrenada, se vivían las consecuencias aún. Para Juliana Schenberger “...utiliza el recuerdo como un mecanismo que le permite reconstruir la obra en las claves de su tiempo. Utiliza a la protagonista para dar voz a aquellos que ya no la tienen, llenar el silencio que dejaron los desaparecidos.”¹⁰ Entonces, la autora no deja que esos recuerdos se entierren en el pasado, sino más bien, es consciente de que quienes vean o lean la obra, se llevan con ellos esos recuerdos que ella como mujer argentina que vivió la dictadura militar carga también, y los usa

⁹ Griselda Gambaro, «Antígona Furiosa», en *Teatro vol. 3* (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1995) 196.

¹⁰ Juliana Schenberger, *Antígona furiosa, de Griselda Gambaro: el recuerdo de la dictadura militar argentina* (Gramma, Universidad del Salvador, Argentina, 2020), 2.

como una herramienta más en su creación. Los espectadores no pueden huir de sus recuerdos, y Antígona Furiosa los confronta directamente con ellos y los utiliza en su construcción de la obra.

Por otra parte, hay momentos de la obra original que son resucitados, como Antígona en la obra argentina. Por ejemplo, Antígona en un momento de la obra da vueltas, ronda caminando entre los muertos (varios, no solamente uno) hasta encontrar a Polinices, se recuesta sobre él para cubrirlo con su cuerpo y llora nuevamente su pérdida, para luego hacerle los honores fúnebres que su hermano se merece. “Hermano, hermano. Yo seré tu cuerpo, tu ataúd, tu tierra”¹¹ le asegura Antígona al cadáver insepulto de su hermano. Ella reitera su compromiso con otorgarle sepultura como se lo merece por ser su derecho como hombre y por ser su hermano, lo cual indica un compromiso todavía mayor con la sangre. Además, Antígona camina entre muchos muertos porque en Argentina Polinices no es solo uno, así como él hay miles de jóvenes asesinados y desaparecidos cuyos cuerpos se apilaban y se quisieron ocultar. Son muertos invisibles, que nadie ve porque el poder se encargó de desaparecerlos para que no se los pueda encontrar. Antígona tiene la oportunidad de buscar y encontrar a su hermano, pero muchos argentinos durante, y después de la dictadura, no pudieron lograrlo. Ella, al igual que muchos argentinos durante la dictadura, fueron castigados con su vida por señalar estos delitos propiciados por el poder.

El enfrentamiento entre Antígona y Creonte, quien aparece en escena una vez que el Corifeo usa la carcasa, es uno de los momentos de la obra original que en esta reescritura son sintetizados. Antígona reitera su decisión de enterrar a su hermano y admite haber realizado la acción sin remordimiento alguno, pero a su vez, admite que tuvo miedo al enfrentarse al tirano. Aquí es donde ella misma se diferencia de su hermana Ismene, ella no dejó que el miedo que sentía la paralice, y lo usa como impulso para obrar como ella sabe que es correcto. En este momento, se recalca la importancia del género de Antígona, y como Creonte considera su desobediencia como una ofensa de gran magnitud no solo por ser su familia y conocedora de la ley, sino por ser mujer. Gambaro repite la frase que se encuentra en la escritura de Sófocles: “Ella sería hombre y yo no si la dejara impune.”¹² enfatizando que la trasgresión que Antígona comete es la de no cumplir su rol esperado como mujer sumisa y obediente, y comportarse como hombre al desafiar al poder.

¹¹ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 202.

¹² Gambaro, *Antígona Furiosa*, 203.

Luego, el enfrentamiento entre Hemón y Creonte, es bastante parecido al de la obra de Sófocles, sintetizado como los momentos anteriormente mencionados. Aquí es donde ambos personajes son interpelados por otros en escena: Antígona es Hemón, y el Corifeo es Creonte, padre e hijo se enfrentan. Esto insiste en lo mencionado sobre la condición de mujer de Antígona, si Hemón siguiera a un hombre ciegamente, como Creonte espera lo haga con él, sería una práctica normal, y esperada, porque es su rey. Cuando Hemón le dice a su padre que no intentará cambiar su opinión, Creonte se alegra, y dice: “Uno desea hijos sumisos que devuelvan al enemigo de su padre mal por mal y honren a los amigos. “Catalogando así a Antígona como enemiga. Pero Hemón ha tomado el lado de Antígona, la defiende y, por ende, está en contra de su padre, y esto es una ofensa que su padre señala, incluso cuando Hemón le asegura estar hablando con, y desde la razón. Creonte dice que su razón tiene voz de hembra, y le ordena escupir en la cara a la mujer que aún es su prometida.

Este es uno de los momentos en los que Antinoo y el Corifeo, una vez que este deja de usar la carcasa de Creonte, se cuestionan si están haciendo lo correcto al obedecer las órdenes del rey ciegamente y lamentan que el padre se haya rehusado a escuchar a su hijo, y lo haya señalado por obedecer, y defender a una mujer. Ambos, de todas formas, culpan a Antígona del conflicto causado entre Creonte y Hemón, y aplauden las palabras y acciones del joven. Es a partir de ahí que empiezan a cuestionarse y simpatizan con lo que Antígona hace, pensando que el castigo quizás es injusto. El Corifeo, incluso, admite que Hemón habló bien contra su padre y dijo lo que todos pensaban, pero al igual que el coro en la obra de Sófocles, callan y no actúan. Por momentos, Antinoo admite abiertamente no saber quién tiene la razón en este conflicto, y se encuentra turbado por no saber de qué lado estar.

El rol parecido al coro que Antinoo y el Corifeo representan son una creación particular de Gambaro. Aunque cumplen funciones parecidas, accionan de manera distinta en el desarrollo de la obra, que marcan sus diferencias. El Corifeo tiene, claramente, una posición de poder sobre los otros dos personajes en escena. Recordemos que cuando usa la carcasa, es Creonte, y cuando no, igualmente, es a quien Antinoo sigue y a quien mira para saber qué decir, y hasta cómo reaccionar. Por momentos Antinoo repite las palabras del Corifeo de una manera que la autora indica es “como

un eco “La autora deja clara la cobardía de este personaje que solo actúa o habla cuando la figura de autoridad presente lo hace primero, o se lo permite, y que expresa abiertamente tener miedo en varias ocasiones.

Si hacemos un ejercicio simple de buscar paralelismos o aproximaciones de la obra de Gambaro con la realidad en la que nace, podemos decir que Polinices representa a los grupos opositores y a los individuos señalados como enemigos del estado que se enfrentaban con el mismo y a las fuerzas militares, todo lo vinculado a las fuerzas de represión estatales y paraestatales. Personas que murieron a manos de la violencia propiciada por estas fuerzas. Antígona representa a quienes no olvidan, a quienes fueron perseguidas y perseguidos por recordar las muertes y las injusticias, como las Madres de Plaza de Mayo, y que no dejan su lucha de pedir respuestas y justicia para quienes ya no tienen vida y no pueden hacerlo por ellos mismos, convirtiéndose también en el cuerpo de las víctimas. Cuando el Corifeo es Creonte toma su lugar en la obra, representa al estado dictatorial argentino y al propio Videla y a las fuerzas militares encargadas de cometer los crímenes de estado. Ismene, que aparece brevemente en la obra, tiene el rol de quienes, por miedo, e incluso por seguridad propia, no se levantaron frente al poder y no pretendían desobedecerlo porque sabían lo que ocurriría si lo hacen. Por último, Antinoo, como Ismene, tiene miedo, pero éste lo hace ponerse del lado del poder opresor por su propia seguridad, y porque tomó la decisión de no irse contra un poder que lo podría juzgar de igual manera. Sin embargo, al transcurrir la obra cambia de opinión de un lado a otro y cuando simpatiza con Antígona procura no hacerlo muy abiertamente.

Gambaro invoca los recuerdos recientes del espectador y los enfrenta con ellos. Antígona, Polinices, Creonte, Ismene, Tiresias, todos son argentinos. Todos acaban de vivir una tragedia, que acaba de terminar, pero esta historia se cuenta una y otra vez para evitar que quienes fueron testigos olviden lo ocurrido. Antígona prefiere morir mil veces a quedarse paralizada por el miedo. Antígona sufre la muerte de sus hermanos, sufre la muerte de quien iba a ser su esposo y sufre su propia muerte, pero las carga todas encima como evidencia de lo que un poder desmesurado puede causar y lo que puede ocurrir, y ocurre cuando no se lo detiene.

Antígona Furiosa y Las Madres de Plaza de Mayo: “las locas”

Gambaro, en un texto llamado *Historia de una adaptación frustrada*, escrito a partir de la creación del texto y puesta en escena de Antígona Furiosa, habla precisamente de cómo las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, son las Antígonas de su país y que lo escribe es para ellas y por ellas. Las Madres de Plaza de Mayo, en la época en la que esta obra fue escrita, aún no eran la organización reconocida y respetada que son ahora. Se reunieron por primera vez en el año 1977 para reclamar sobre el paradero de sus hijos y nietos desaparecidos, y al pasar los años, continuaron con su lucha para que se enjuicie y castigue a los involucrados en las desapariciones, torturas y asesinatos. La autora hace referencia constante a estas madres y abuelas en la obra, entretejiendo la situación en la que se encuentra Antígona con la de ellas.

Gambaro al escribir su versión de Antígona no solo hace referencias a la historia argentina, hay varios referentes que se pueden identificar en la obra. El primero es Shakespeare cuya presencia aparece al principio de la obra. Gambaro viste a su Antígona como se supone que se vestiría a Ofelia una vez que ella pierde la cabeza luego de la muerte de su padre: usa un vestido blanco que está sucio, su cabeza ceñida por una corona de rosas blancas marchitas, y canta:

Se murió y se fue, señora;
Se murió y se fue;
El césped cubre su cuerpo,
Hay una piedra a sus pies.¹³

Esta es una traducción/versión de la canción que canta Ofelia luego del asesinato de su padre por Hamlet. Antígona luego de su suicidio, baja *canturreando*, haciendo que, el Corifeo al verla, pregunte de manera burlona: “¿Quién es ésa? ¿Ofelia?” Haciéndonos entender, sin siquiera mencionar la palabra aún, que esta Antígona para ellos, y para quienes la vean, está loca y ha perdido la cabeza, y que, por ende, Antinoo y él la consideran y se referirán a ella como tal. El tono burlón que usan al hablar de los hechos por los que Antígona sufre también son clave en la

¹³ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 197.

obra. Aunque para Antígona lo vivido sigue presente y la herida sigue abierta, para el Corifeo y Antinoo eso solo es objeto de burlas, de risa, y aunque más adelante llegan a dudar sobre de qué lado de la tragedia se encuentran, e incluso aplauden las palabras de Hemón frente a su padre, queda claro que estos dos personajes están del lado del poder, como muchos argentinos de ese entonces.

La fusión que se da entre Antígona y Ofelia es interesante desde los elementos que usa y a lo que pueden hacer referencia. El vestido blanco es un símbolo que se puede asociar fácilmente a la virginidad o a la pureza femenina, y que además es del mismo color que el pañuelo de la Madres de Plaza de Mayo que es el objeto que usaban para reconocerse entre ellas, y que ahora es un símbolo de su lucha. Gambaro une las voces de Ofelia y de las Madres de la Plaza en Antígona quien vocifera con furia en su lugar, siendo objeto de burlas, insultos y de maltratos como las mujeres ya mencionadas.

El uso del término *loca* aquí es importante. No es coincidencia que tanto Antígona, Ofelia y las Madres de Plaza sean calificadas de esta manera. Incluso Ismene fue llamada así una vez que se coloca junto a su hermana para ser juzgada de igual manera, ya que desea morir junto a ella. Antígona dice: “Creonte nos llamó locas a las dos, porque las dos lo desafiamos, las dos despreciamos sus leyes.”¹⁴ dando por hecho que la locura de las hermanas yace en que son mujeres desobedientes y desafiantes, en lugar de ser mujeres sumisas y obedientes.

La palabra loca ha sido, y sigue siendo, un término empleado de manera despectiva para deslegitimar a las mujeres, sus emociones y sus luchas. Está relacionada también con la palabra histeria, que viene de la palabra griega *hysteria*, que significa útero, creando una relación directa entre la locura y lo convencionalmente femenino. “La idea era que cualquier desplante emocional que sobrepasara los límites estrictos de lo aceptable se podía considerar ‘histeria’”¹⁵ dice la escritora feminista Elaine Showalter. Ligar a Antígona, y a las mujeres en general, con la locura,

¹⁴ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 206.

¹⁵ Maya Salam, «Taking Back ‘Hysterical’» The New York Times, febrero 16, 2019
<https://www.nytimes.com/2019/02/26/sports/serena-williams-nike-ad.html>

es una práctica que se usa para que no se tome en serio a las mujeres cuando alzan sus voces, para que no se les preste atención y así descartar sus palabras. Es por lo mismo que durante la dictadura militar, a las Madres de la Plaza se las llamaba así. Edvaldo Nabuco y Paulo Amarante en su texto *Las “locas” de la Plaza de Mayo: La lucha de las Madres de Mayo contra la dictadura militar a favor de la vida*. mencionan varias de las razones por las que se usó este término para referirse a ellas:

Su locura fue, por una parte, asumir el coraje de denunciar, en pleno régimen militar, el secuestro y desaparición de cerca de 30 mil personas, en su mayoría jóvenes, sus hijos y nietos, que luchaban contra la dictadura. Por otra parte, su locura fue la de exigir la reaparición con vida de los miles de militantes, cuando toda la sociedad sabía que habían sido ejecutados sumariamente, muchos de ellos arrojados en alta mar. Y, por fín, estaban locas también por no haber aceptado ningún tipo de indemnización, de compensación financiera por parte del estado, pues decían: “la vida ¡no tiene precio!”¹⁶

Con esto repetimos el punto de encuentro más grande entre las obras seleccionadas para estudiar en la presente tesis: Estas obras, las mujeres y los artistas que intervienen en ellas se rehúsan a enterrar el pasado y exigen que las injusticias que se dieron en tiempos violentos de sus países tengan consecuencias. Las vidas de sus seres queridos jamás debieron ser arrancadas de ellos, y están en todo su derecho de reclamar justicia por ellos y por ellas mismas. Asimismo, es importante recordar que varias mujeres de la organización de las Madres de Plaza de Mayo fueron víctimas de amenazas, secuestros y delitos, y algunas, como Antígona, pagaron con su vida. Un ejemplo puntual: En diciembre de 1977, ocho meses después de la primera manifestación de las madres, y nueve años antes del estreno de *Antígona Furiosa*, Azucena Villaflor, Esther Ballestrino y María Ponce de Bianco fueron secuestradas en Argentina. Villaflor fue una de las madres fundadores de la organización, luego de que su hijo Néstor y su novia Raquel fueran secuestrados. Fue torturada y asesinada días después junto a los demás secuestrados. Ellas fueron las primeras, de muchas madres, defensores de derechos humanos y activistas, que fueron intimidados constante e insistentemente durante sus años de lucha en la dictadura. Gambaro, en una entrevista con

¹⁶ Edvaldo Nabuco y Paulo Amarante, «Las “locas” de la Plaza de Mayo: La lucha de las Madres de Mayo contra la dictadura militar a favor de la vida», en *Átopos n° 11*. (Madrid: Lua Ediciones, 2011.) 21.

Joaquín Navarro Benítez para la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, afirma que “Antígona es cada una de las Madres de Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia.”¹⁷ y respecto a la desaparición de estas madres, en *Antígona Furiosa* podemos leer sobre ellas. Casi al final de la obra, el personaje de Antígona al igual que su contraparte en Sófocles, inspirada en su monólogo sobre la muerte usa el término *desaparecer*, que no se encuentra en el monólogo original:

Antígona: Qué leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? 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.¹⁸

El nuevo término le da otro significado a la frase, y hace referencia a estas desapariciones de las que las Madres de Plaza de Mayo fueron víctimas. Como Gambaro dice, y ya se mencionó, Antígona es todas y cada una de las madres que dieron su vida por sus hijos, nietos y familiares. Recordemos, además, la famosa frase de Jorge Rafael Videla en una conferencia de prensa. Al ser preguntado por uno de los periodistas por las víctimas y desaparecidos durante su gobierno, Videla dijo, textualmente: “Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido”¹⁹ Esta frase terrible fue la respuesta que Videla le daba a un periodista en el año 1979 en su intento de ocultar la situación de los desaparecidos y detenidos en la nación, y que ahora es una frase icónica que recuerda y resalta los terribles años por los que pasó Argentina, y la deshumanización a la que eran sometidas las personas que cuestionaban al gobierno y terminaban siendo objeto de la represión que se vivió durante esos años de dictadura.

¹⁷ Joaquín Navarro Benítez, *La transparencia del tiempo*. Entrevista a Griselda Gambaro. Cyber Humanitatis N°20, (2001)

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html

¹⁸ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 210.

¹⁹ Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc>

Estas declaraciones de Videla, le dan importancia a la palabra *desaparecido*, que Gambaro rescata en su obra. Antígona al reclamar por el derecho de su hermano, es víctima de la violencia que el poder ejerce y se suma a la enorme cantidad de desaparecidos entre los que camina para encontrar a su hermano. Antígona es quien reclama por los desaparecidos, por los muertos, y por hacerlo, termina siendo una desaparecida más, ni muerta, ni viva. En la obra, luego de que Creonte decide no matarla, pero si enterrarla con vida en su tumba con alimento y bebida para un solo día, dejando, según él, a su propia voluntad su destino, si vive o muere, es aplaudido por Antinoo, quien felicita la inteligencia de su decisión: “¡Que sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos.”²⁰

Videla, al igual que Creonte, evade la culpa de sus respectivos muertos. Creonte, por su parte, culpa al mismo Polinices por empezar una guerra contra su propio hermano y contra su propia patria, culpándolo de su destino y señalando como traidor a la patria. Lo mismo pasa con Antígona, es su propia culpa por desafiar la ley. El Creonte argentino hace lo mismo, pero sabemos ahora que de maneras mucho más elaboradas. Durante la dictadura argentina se desarrollaron programas militares y paraestatales que se encargaron de desaparecer a personas de manera sistemática, y obraron como una máquina que contaba con diferentes partes que se encargaban cada una de distintas funciones. Había equipos y militares, (muchos incluso entrenados por militares estadounidenses) dedicados específicamente a llevar a cabo los secuestros a los ciudadanos (muchos incluso a plena luz del día), otros equipos se dedicaban a torturar a estas personas, otros se encargaban de los asesinatos, y por último, otro equipo se encargaba de desaparecer los cuerpos, creando así una manera de dispersar estos crímenes, evitando que una sola persona sea responsable de cometer estos crímenes. En Argentina, también se realizó la práctica de secuestrar a bebés nacidos de mujeres en lugares de detención, que separó a miles de niños de sus familias durante la dictadura militar, que eran entregados a militares, familiares o amigos de ellos para evitar que sean rastreados por las familias de las víctimas de las que nacieron.

Gambaro, de igual manera, distancia al Creonte de Sófocles del Creonte que ella propone. El Creonte de Sófocles es un rey con el que se puede simpatizar, y como es una tragedia, es posible

²⁰ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 211.

entender que la situación en la que Creonte se encuentra es difícil, y al igual que el coro, es común que como espectador/lector, entendamos los puntos de vista de ambos personajes y se nos haga complejo escoger de qué lado estar. El Creonte de Sófocles se encuentra en una situación difícil, tanto que muchas lecturas denominan la obra como una “doble tragedia”, la de Creonte y Antígona, y que quizá poner ambos nombres de título hubiese sido acertado. Sin embargo, el Creonte que Gambaro propone es un personaje fragmentado, burlón y desagradable que ni siquiera está completamente presente en escena, solo aparece cuando el Corifeo se pone la carcasa y entra en su personaje. Incluso, en uno de los momentos más dramáticos de la obra, cuando Creonte ya ha perdido a su esposa y a su hijo, se lamenta de manera burlona y melodramática:

Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme, a mí, que di a mi hijo, a mi esposa, al holocausto. Antígona, que atrajiste tanto malos sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!

Antinoo: (teatral) ¡Bravo!

(Sale el Corifeo de la carcasa, saluda)²¹

Entonces el Corifeo, haciendo de Creonte, actuando como él, incluso sale de la carcasa y saluda, orgulloso de la maravillosa actuación como Creonte que acaba de dar, mientras Antinoo aplaude orgulloso el logro de su compañero. De nuevo, demostrando, el poco cuidado que le tienen estos dos personajes a Antígona, lo suficiente como para tomarse su tragedia y lo que ocurrió a raíz de ésta como broma. Es más, aquí incluso Antinoo aplaude la benevolencia del tirano al perdonar a Antígona por sus actos, pero Antígona sabe que lo hace solamente cuando lo ha perdido todo, y porque teme aún más castigo.

En *Historia de una adaptación frustrada*, Gambaro también escribe que es consciente de que lo que la diferencia de un dramaturgo como Sófocles, no son solamente los años entre ellos, ni los incontables cambios que se han realizado en el mundo del teatro, ni el en el mundo en general; lo que los diferencia sustancialmente, son su género y su historia. Como mencioné, Griselda Gambaro es la primera dramaturga mujer que en nuestro continente tomó a Antígona y

²¹ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 216.

la ubicó en su país, dándole su nacionalidad, su acento y su historia. Es la primera dramaturga que busca apropiarse del mito de Antígona porque reconoce a las Madres de Plaza de Mayo en ella, y reconoce a su país en Tebas. En su país existían mujeres que buscaban desobedecer un poder absoluto que las quería callar y esconder sus historias, y estas mujeres no son un mito ni una obra de ficción, son la realidad viva que para muchos argentinos era difícil de ver, pero fácil de ignorar.

Antígona al igual que las Madres de Plaza, da vueltas en busca de su hermano muerto, así se le haya prohibido. Ellas tuvieron que situarse ahí para poder llamar la atención del presidente de facto Videla, ya que, gracias a los medios de comunicación y prensa cómplices del estado, era imposible dar a conocer su historia ante el país de otra manera. Daban vueltas alrededor de la plaza porque, por el estado de sitio impuesto por el gobierno, estaban prohibidas las reuniones grandes o manifestaciones públicas. No se podía estar inmóvil en el espacio público ni siquiera en grupos de tres, y los policías les pedían a las madres que circulen. Ellas, en respuesta, hicieron exactamente eso, y de dos en dos, o solas, daban vueltas en círculos por la plaza, acompañadas de los pañuelos blancos en la cabeza para identificarse.



Imagen 2: Las madres y familiares de los desaparecidos durante la Guerra Sucia de Argentina reaccionan ante la prohibición de la marcha de la policía montada durante la Marcha por la Vida cerca del palacio presidencial el 05 de octubre de 1982 en Buenos Aires, Argentina. Foto de Horacio Villalobos

Antígona, tanto en la obra de Sófocles como en la de Gambaro, reconoce también que, como mujer, su posición es la de amar y no odiar.

Antígona: —No nací para compartir el odio, sino el amor.

Creonte: —Pues baja al infierno, y si aún tienes ganas de amar, ama los muertos; que mientras que yo viva no mandará una mujer.²²

Como se sabe, las mujeres son siempre las encargadas de engendrar, de cuidar, de proteger a sus hijos y familias, siempre cumpliendo el rol de protectoras, y Antígona, las Madres de la Plaza, y las demás mujeres de las que continuaremos hablando en esta investigación, se asumen como tal porque ese es el rol que ellas quieren cumplir, y que, además, por la situación en la que se encuentran, deben hacerlo. Ellas reivindican esta tarea que se cataloga como débil, y que es incluso ignorada, porque no hay nada de debilidad en querer cuidar y abogar por sus seres queridos, y van a luchar para que, incluso después de su muerte, se les asegure un entierro digno, según sus valores y creencias. Se lo merecen como cualquier otra persona, y el estado, el poder, o quien sea que se los arrebató no tenían derecho a asesinarlos, y menos aún, negarles su derecho a ser enterrados y recordados.

Antígona en esta obra es, en parte las Madres de Plaza de Mayo y los desaparecidos de los que la gente prefiere olvidarse y que el poder trabajó por desaparecer del país para tener una imagen perfecta y limpia que esté de acuerdo con la que la dictadura quería proyectar. Estas mujeres, y quienes fueron eliminados de la existencia por no entrar dentro de los lineamientos de comportamiento que el gobierno establecía, fueron eliminados para evitar los “problemas “que le traían al estado, y es por eso que se empeñaban también en que se evite enterrarlos, y recordarlos, porque ya no existían, y para el gobierno, tampoco nunca debieron existir. Es importante para esta obra que, aunque el poder trabajó para asegurar que la historia olvide a quienes ellos catalogaron como sus detractores y opositores, no se olvide a las víctimas que sí existieron, que sí vivieron, y que sus vidas fueron arrancadas de ellos por un poder que contaba con una violencia desmesurada que, el poder se sintió tan amenazados por ellos, que decidieron eliminarlos. Como dicen Antinoo

²² Sófocles, *Antígona*, 72.

y el Corifeo, luego de que Antígona llama a Creonte verdugo: “Cuando se alude al poder, la sangre empieza a correr.”²³

Otro de los referentes que Gambaro utiliza en su escritura es un fragmento del poema *Sonatina* de Rubén Darío, poema que habla sobre una princesa que se encuentra encerrada en una jaula o en un palacio: “Está triste, ¿Qué tendrá la princesa?/ Los suspiros se escapan de su boca de fresa.”²⁴ Princesa es otro término que Antinoo y el Corifeo emplean para burlarse de Antígona, princesa es un término generalmente usado hacia las mujeres que se usa por la idea de las princesas delicadas, débiles, que esperan ser rescatadas por un príncipe (obviamente varón); entonces estos dos personajes la emplean para seguir deslegitimizando a Antígona. La importancia está en que Antígona no cabe en esa descripción de princesa con la que estos personajes la asocian. Antígona sí es una princesa, hija del rey Edipo y Yocasta, pero no está dentro de la idea patriarcal de lo que ella, como princesa, debería ser, o cómo debería actuar.

Es más, en los registros que hay de la primera producción de *Antígona Furiosa*, la escenografía consiste en una jaula en forma de pirámide en la que Antígona está, de la que nunca sale. Antígona muere y vuelve a la vida dentro de esa jaula, y los demás personajes están fuera de la jaula, en libertad. Aquí se reitera la idea de que Antígona es las madres que buscan justicia por los desaparecidos a la vez que también es los mismos desaparecidos que jamás volvieron a ver la luz del día fuera de las cárceles y campos de concentración clandestinos. Antígona está en su cárcel, donde es condenada a morir en vida y a ser objeto de las burlas de Antinoo y Corifeo que cuestionan la cordura de una mujer joven que se rehúsa a vivir su vida y la da por alguien que ya está muerto. No entienden las razones ni el sufrimiento de Antígona, y tampoco buscan entenderlo. Además, el vestuario casual de ambos personajes, usando “trajes de calle”, y el que beban café cómodamente nos hace entender también que ésta es una práctica normal, incluso diaria que es aceptada por estos personajes. Antinoo y Creonte se burlan de esta mujer encerrada en una jaula como un animal salvaje en un zoológico, que no deja de ser humillada por estos otros dos personajes, y que además es puesta como ejemplo de lo que sucede con las personas que se atreven

²³ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 205.

²⁴ Rubén Darío, «Sonatina» en *Prosas Profanas y otros poemas*, (Buenos Aires: Imprenta de Pablo e. Coni é hijos 1896.)

a desafiar al poder, sea una princesa, madre o abuela. Como menciona el mismo Corifeo: “Cuando se ultraja al poder y se transgreden los límites, hija mía, siempre se paga en moneda de sangre.”²⁵



Imagen 3: Bettina Muraña en el montaje original de *Antígona Furiosa*, Instituto Goethe, Buenos Aires, 1986. Fotografía de Graciela Yentel.

En consecuencia, la Antígona de Gambaro es una mujer que ya no tiene fe en Dios porque ya no tiene cómo creer. Antígona está furiosa, está llena de rabia porque las acciones que le debieron dar honor le trajeron desgracia y les desea el mismo mal del que sufren los otros personajes que se burlan de ella:

Antígona: ¿Qué ley he violado? ¿A qué Dios he ofendido? ¿Pero cómo creer en Dios todavía? ¿A quién llamar si mi piedad me ganó un trato impío? Si esto es lo justo, me

²⁵ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 212.

equivocué. Pero si son mis perseguidores quienes yerran, yo les deseo el mismo mal que injustamente me hacen. ¡El mismo mal, no más ni menos, el mismo mal!²⁶

La ira de Antígona hacia los otros personajes es evidente porque no es un personaje que busca, ni quiere el perdón de nadie. Las rejas que encierran a Antígona no la contienen, porque la autora no propone a una Antígona que busca perdón ni arrepentimiento. Aunque en un momento de la obra admite haber tenido miedo, y pide que no se la castigue con la muerte porque desea vivir un matrimonio, una maternidad, y disfrutar de la vida, inmediatamente con un grito lleno de furia reconoce nuevamente haberlo hecho y no arrepentirse de sus acciones, pero se arrepiente de no haber vivido su vida como quiso, y no haber podido disfrutarla.

Antígona Furiosa y la memoria

Antígona Furiosa también es una fuerte crítica al intento de reconciliación nacional que era impulsado por los más conservadores del país quienes querían pasar página, dejando los horrores de la dictadura en el pasado y perdonando los crímenes cometidos. El Corifeo y Antinoo verbalizan eso claramente, en los primeros momentos de la obra como, por ejemplo, luego de que Antígona escucha a sus hermanos luchar entre ellos:

Corifeo (*se acerca*): ¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?

Antinoo: Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!²⁷

Estos personajes conocen lo ocurrido, y saben que son hechos horrorosos, penosos, tristes, pero no comprenden la insistencia de Antígona en sus reclamos. Y luego, cuando Antígona lamenta su muerte y los otros dos personajes dan a entender que los hermanos debieron haberse repartido el poder en lugar de perder la vida luchando por él, dicen:

²⁶ Gambaro, *Antígona Furiosa* 212

²⁷ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 199.

Corifeo (*vuelve a la mesa*): Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café!

Antinoo (*tímido*): No hace mucho que pasó.

Corifeo (*feroz*): Pasó. ¡Y a otra cosa!

Antinoo: ¿Por qué no celebramos?

Corifeo (*oscuro*): ¿Qué hay para celebrar?

Antinoo (*se ilumina, tonto*) ¡Que la paz haya vuelto!²⁸

La autora, de manera sutil e irreverente como ya hemos notado, señala a quienes preferían ignorar los hechos ocurridos y celebrar que la paz haya vuelto para seguir adelante, aunque en el año 1986 del estreno de la obra, aún no se conocía en profundidad lo que realmente ocurrió durante los años de la dictadura, y al país le tomaría años enterarse de lo sucedido, las grandes cantidades de delitos y asesinatos cometidos. Recordemos que para el año en el que se estrena esta obra, ya había iniciado el famoso juicio a La Junta en 1983, y cinco de los nueve militares habían sido sentenciados en 1985, (Videla, Emilio Eduardo Massera, Roberto Eduardo Viola, Orlando Ramón Agosti y Armando Lambruschini) y cuatro de ellos habían sido absueltos, (Omar Graffigna, Leopoldo Fortunato Galtieri, Basilo Lami Dozo y Jorge Anaya) así que era un momento particular en Argentina en el que muchos aún buscaban sentido a lo ocurrido, y que aún intentaban recomponerse, y otros quienes pretendían que, ya con justicia encontrada y sentencias dictadas, se pueda dejar el pasado atrás y avanzar para “reconciliar el país”. Aquellos quienes celebraron el regreso de la paz y pedían mirar hacia adelante, probablemente eran sujetos que, o no fueron afectados como otros durante la dictadura, o que se vieron beneficiados por la misma, y la autora pone sus palabras en las voces del Corifeo y de Antinoo.

El Corifeo insiste que, quien desafía a Creonte, morirá, entonces hay que ignorar el llanto y sufrimiento de Antígona y fingir que nada pasa. Antígona suelta un grito que la

²⁸ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 200.

autora describe como *profundo lamento, salvaje y gutural*, al que el Corifeo, de manera burlona, responde “¡No oí nada! ¡No oí nada! (Canta tartamudeando, pero con un fondo de burla) ¡No hay...lamentos ba-ba-ba-jo el cielo, ta-ta-tá n sereno!”²⁹ Antinoo, temeroso, enfatiza que está prohibido enterrar a Polinices, a lo que Antígona responde:”¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros! ¡No para mí! ¿Me ves, Creonte? ¡Yo lo sepultaré, con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices!”³⁰ Desafiando una vez más a Creonte. Antígona, incluso después de su muerte, y así haya sido perdonada por el mismo Creonte, no se arrepiente de sus acciones y lo haría mil veces más, aunque la condenen la misma cantidad de veces a la muerte.

Los personajes también proceden a señalar a Antígona por no desear el bien del país sobre el suyo, y el Corifeo incluso la señala, diciendo “Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria”³¹ lo que nos lleva de nuevo a uno de los temas clave de la tragedia sofoclea: El amor a la familia versus el amor a la patria y el conflicto que esto ocasiona. Uno de los conflictos originales de la obra de Sófocles es precisamente la acción que realiza Antígona al desobedecer la ley humana impuesta por el tirano Creonte, para respetar la ley de los dioses en la que ella cree, y así prefiere irse en contra del rey, de la ciudad si es necesario, para obrar por amor una vez más y respetar el derecho que tiene su hermano a un entierro digno. La Antígona de Gambaro hace precisamente lo mismo, aunque las autoridades y el resto del país hubiese preferido que Antígona, y Las Madres no hayan actuado como lo hicieron, e incluso esperan que el resto olvide el pasado y mire hacia adelante, la dramaturga se compromete a preservar la memoria de quienes son testigos de la misma, y recordarles que lo ocurrido en Argentina no se puede olvidar, que no se puede avanzar como país si se es un pueblo sin memoria.

Gambaro hace una deconstrucción del texto griego conservando el conflicto principal que la dramaturga reconoce en su realidad para así decirles a los espectadores: No nos podemos olvidar de esto. Esto no puede quedar impune. Desde el teatro Gambaro también hace un acto de apropiarse del recuerdo para denunciar el pasado reciente en el que

²⁹ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 201.

³⁰ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 201.

³¹ Gambaro, *Antígona Furiosa*, 202.

se perdieron tantas vidas. La dramaturga da a entender, que, si se olvida y se entierra el pasado sin examinarlo, y sin ser crítico de él, el país y sus ciudadanos están condenados, como Antígona, a pasar por procesos como estos una y otra vez.

Gambaro también deja en evidencia que hechos así de violentos no deberían tener espacio en un país civilizado y en teoría, democrático como el suyo. Gambaro también cuestiona, ¿Cómo es posible que hayamos dejado que esto ocurriera? Aunque se realizó el juicio de La Junta, y al pasar los años se fueron encontrando más pruebas y evidencias de lo que sucedió durante la dictadura, es importante recordar que el que los responsables hayan sido sentenciados, eso no significa que se haya hecho justicia. No para quienes fueron afectados y quienes hasta el día de hoy tienen que lidiar con el dolor de haber perdido a hijos, compañeros y familiares, y viven con la incógnita de lo que en realidad les pasó, de lo que tuvieron que vivir mientras estuvieron detenidos de manera arbitraria. Aunque “la paz haya vuelto “como menciona Antinoo, no ha sido así. Muchas vidas quedaron destrozadas, fueron exterminadas, y para más de 30.000 muertos, la paz jamás llegó.

El ex dictador Videla, además aseguró tiempo después en una entrevista³² que durante la dictadura tuvieron el respaldo de empresas privadas en muchas de las decisiones tomadas en esos años, pero que una vez que la dictadura cayó, las empresas les dieron la espalda para salvarse ellos mismos de las consecuencias. Al igual que el Creonte que propone Gambaro, el Creonte argentino fue uno fragmentado, compuesto de muchas partes y elementos con los que los ciudadanos argentinos tuvieron que enfrentarse.

En la actualidad, hay días en que se conmemora el golpe de estado lideró Videla que dio paso a la dictadura militar de los setentas, día de conmemoración de los derechos humanos y muchas fechas más y actos de conmemoración para tener siempre presente lo ocurrido en la dictadura. El arte, y en este caso, específicamente el teatro, son también fuentes de registro del periodo histórico donde nacen, y mientras se sigan leyendo, se sigan ensayando y presentando, mantendrán vivos a quienes intervienen en ellas. Antígona Furiosa es una obra que, como Antígona, no le tiene miedo al poder y lo desafía con su mera existencia.

³² Entrevista realizada por Ceferino Reato, disponible en: <https://www.dw.com/es/argentina-exrepositor-videla-admite-que-dictadura-mat%C3%B3-a-m%C3%A1s-de-7000-personas/a-15883593>

La historia de Antígona, atemporal y eterna como es, le da a Gambaro las herramientas para contar la historia de su país que no se debe olvidar. Antígona Furiosa pone al espectador en la posición de observar el pasado reciente: Acaban de matar personas, los cadáveres siguen frescos, la gente aún tiene miedo, y muchos de los responsables y autores siguen libres. En el año 1986, aún no se contaba con la información total de lo que se vivió, no se sabía ni la verdadera cantidad de víctimas de la dictadura, y la realidad era que los ciudadanos argentinos aún estaban procesando los últimos años. Sin embargo, la obra no pretende ser un recuento histórico ni una dramatización. No pretende tampoco poner a las víctimas en el escenario y no menciona para nada lo sucedido en el país, pero la situación se encuentra implícita en la obra, la autora no necesita mencionar nombres, ni años, ni cantidades para que quien vea o lea la obra entienda la relación que hace la autora entre una obra milenaria con la realidad en su país. La autora teje una intertextualidad, que por el momento histórico en el que viven, es a la vez autorreferencial. Gambaro sabe que los espectadores saben de qué, y de quiénes se habla usando una obra teatral antigua de la que se apropia para poner en escena las luchas de Las Madres, y los cuerpos de las víctimas, sin explicitar eso en escena. Como indica Maurice Halbwachs, “La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres”³³ Y son obras como ésta, y las que siguen en este estudio, las que nos invitaban y que aún nos invitan a abrir espacios en las historias de nuestros países, y en nuestras propias historias individuales para que recordemos y tengamos presentes a las grandes cantidades de olvidados, de desaparecidos, de las que el poder se quiso, y pudo deshacer.

³³ Halbwachs, *Memoria colectiva y memoria histórica*, 213.

CAPÍTULO II

Antígona (versión libre) del grupo Yuyachkani, texto por José Watanabe

La segunda reescritura escogida de Antígona, y de la que hablaremos en este capítulo es la versión peruana llevada a escena por el grupo Yuyachkani, en febrero del año 2000. Escrita por el poeta José Watanabe, esta versión libre de la obra de Sófocles es un unipersonal actuado por Teresa Ralli, quién junto al director del grupo, Miguel Rubio Zapata, trabajaron de manera ardua a partir del mito de Antígona, cuya tragedia reconocieron en madres de las víctimas de la guerra entre los grupos terroristas y el estado peruano durante los años 80 y 90. Para poder empezar, debemos situarnos en el contexto histórico en el que se desarrolla la creación de esta obra teatral y la realidad con la que se enfrentaron los ciudadanos peruanos, para posteriormente analizar cómo responde a esto el trabajo del grupo Yuyachkani y el texto de José Watanabe a esta realidad.

Los años de terrorismo en Perú conforman una de las épocas más sangrientas y violentas que se han vivido en ese país. Entre los años 1980, hasta el año 2000, se dio una guerra interna entre el estado peruano y el grupo Sendero Luminoso, y luego el grupo Movimiento Revolucionario Túpac Amaru que acabó con la vida de aproximadamente 70.000 personas. El conflicto armado empezó con una serie de ataques violentos de parte de los integrantes de Sendero Luminoso que incitaron una violenta respuesta de las fuerzas armadas, apoyadas por el estado peruano, que buscaban erradicar este grupo y su amenaza terrorista. Esto terminó ocasionando un enfrentamiento que se extendió por años, involucrando a ciudadanos inocentes que murieron en los muchos intercambios de fuego, o que se encontraban en áreas donde sucedían ataques. Ambos bandos, tanto los terroristas como el ejército, asesinaron a grandes cantidades de civiles, cuyas muertes se catalogaban como “daños colaterales” en sus respectivas luchas. Las zonas más afectadas por este conflicto fueron Ayacucho y Huancavelica, departamentos de Perú cuya población es campesina e indígena en su mayoría, siendo estos de los departamentos más humildes del país. En un principio, el conflicto interno era ignorado por la gran mayoría de la población precisamente porque los enfrentamientos se daban a cabo en estos departamentos alejados de las ciudades más grandes, pero cuando la violencia empezó a llegar a ellas, como en Lima, la población empezó a prestar más atención a este conflicto que había estado vivo en su país por

años. El grupo Sendero Luminoso en 1983 fue autor de una de las masacres más sangrientas en la historia peruana, la masacre de Lucanamarca, donde sesenta y nueve campesinos fueron asesinados por sus militantes, entre ellos niños pequeños y mujeres embarazadas. En el mismo año, también tuvo lugar la masacre de Uchuraccay, en Ayacucho, donde campesinos de la zona, instruidos por sinchis (paracaidistas de la policía peruana) a matar a cualquier persona que llegara a pie su pueblo, porque según ellos, serían terroristas. Así, ocho periodistas y dos personas más que los acompañaban fueron asesinados por los campesinos de la zona bajo esa sospecha. Esta acción tuvo una respuesta inmediata de los senderistas, que durante los siguientes meses se dedicaron a exterminar a los habitantes de Uchuraccay, obligando a los sobrevivientes a huir de sus hogares. Así como estas, hay más de 200 masacres se han ido descubriendo de a poco en la última década, muchas de las que tanto Sendero Luminoso, el MRTA y las fuerzas armadas podrían ser responsables,

En 1990, llega Alberto Fujimori a la presidencia del Perú, encabezando una lucha antiterrorista que logró que la violencia escale aún más en intensidad y en víctimas. En 1992 capturan al líder de Sendero Luminoso Abimael Guzmán, y también al líder del MRTA, Víctor Rolay Campos, pero para lograrlo, durante su gobierno se violaron los derechos humanos de manera atroz y con mucha más intensidad que en los años anteriores. Por ejemplo, la Masacre de Barrios Altos que se dio en el año 1991, cuando quince personas, entre ellas un niño de ocho años incluido, fueron asesinados por el Grupo Colina, un grupo paramilitar formado por las Fuerzas Armadas peruanas para combatir el terrorismo. Estas personas fueron vinculadas a Sendero Luminoso incorrectamente ya que el grupo paramilitar buscaba intervenir en una reunión que realizaban los senderistas en el mismo edificio, y al equivocarse de piso, atacaron a personas inocentes que en consecuencia fueron masacradas por el grupo, resultando también en cuatro personas más heridas. Se comprobó luego que ninguna de las víctimas tenía vínculos con los grupos terroristas. Así como ésta, también la masacre de La Cantuta en 1992, donde nueve estudiantes y un profesor fueron secuestrados y luego asesinados bajo la misma sospecha, nuevamente por el Grupo Colina, sumando otro caso de violaciones de derechos humanos famoso durante la presidencia de Fujimori. Tanto los grupos terroristas como las fuerzas armadas apoyados por el estado, fueron los autores de muchos intercambios violentos durante la guerra interna en su

intento de acabar uno con el otro, siendo los ciudadanos del país quienes verdaderamente terminaran perdiendo en ese conflicto.³⁴

Es luego de estos hechos que se estrena esta obra en Lima, después de un largo trabajo de investigación y acumulación sensible, como llaman al proceso previo, que empezó sin un texto dramático escrito, nació más bien de la necesidad del grupo de hacer una obra sobre la época de violencia vivida en su país que además de dejar grandes cantidades de muertos, dejó a la ciudadanía herida y traumatizada por los horrores que eran vividos, y transmitidos por los medios de comunicación todos los días.

La palabra Yuyachkani que le da nombre al grupo que crea esta obra teatral es una frase quechua que, en español, se traduce a “estoy pensando, estoy recordando”. Los trabajos que este grupo ha creado desde la década de los 70, se han caracterizado precisamente por nacer de la premisa que les da nombre: Crean experiencias teatrales o performáticas que invitan a que quienes participen en ellas, o quienes sean partes de la audiencia reflexionen y ejerciten su memoria sobre a lo que aluden estas obras teatrales. *Antígona* no es la única obra de este grupo que tiene esta problemática, obras como, *Adiós Ayacucho* (1990) y *Rosa cuchillo* (2002) fueron creadas a raíz de la época de violencia del Perú y que nacen también de esa exploración por pensar y reflexionar sobre sus lugares en la historia de sus países. La invitación de pensar, reflexionar, y recordar la historia de su patria, especialmente la historia que se desea olvidar o ignorar, es uno de los objetivos clave que tiene este grupo para su creación artística, y *Antígona* no es la excepción.

Esta obra, al contrario de la de Sófocles, e incluso de las otras que se analizan en la presente tesis, no se centra en el conflicto entre estado e individuo principalmente, y tampoco se centra en sus protagonistas centrales que siempre han sido *Antígona* y *Creonte*, sino, más bien, se centra en *Ismene*, en su arrepentimiento y culpa de no haber ayudado a su hermana a cumplir su propósito, y de no haberse levantado ante el poder como lo hizo su hermana. *Ismene*, cuenta Ralli, representa a todos los peruanos que verían, temerosos, como se desarrollaba la guerra, la cantidad de ataques y de violencia que ocurría en el país todos los días, y que dejaron que ese miedo los paralice y los

³⁴ Contexto histórico y cantidades consultadas en Miguel Cayuela Berruezo, «Una historia de violencia: el Perú entre los años 1980 a 1997» en *Scientia* Vol. XXI N° 21 (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2019)

deje sin actuar. La obra, sin embargo, no busca que juzguemos las acciones, o quizá, falta de acciones de Ismene, sino más bien, que reflexionemos como lo hace la misma Ismene sobre lo ocurrido, y que pensemos en cuál fue la postura que se tomó durante esos años de violencia.

La obra es parte de lo que el grupo llamó *Proyecto memoria* que, como los mismos creadores mencionan: “(...) era un intento de trabajar la gestualidad del tiempo de la guerra y convertir esa gestualidad en fragmentos, situaciones escénicas para justamente hacer lo contrario, para evitar el olvido.”³⁵ Esta obra, a diferencia de trabajos realizados por el grupo anteriormente, no tiene referencias directas a su país, y en la obra no se menciona nada que aluda directamente al Perú, pero por la decisión que toma desde quien narra la obra, y en qué momento histórico se lo hace, es fácil pensarlo desde la realidad peruana, pero recordándonos que aunque la tragedia de Antígona tenga miles y miles de años de antigüedad, su historia se repite y se puede dar en cualquier parte del mundo, y eso implica que hay Antígonas, Ismenes, y Creontes en Perú, pero no solamente en un escenario.

Al ser una versión libre de la obra de Sófocles, es un recuento de la tragedia que toma a seis de los personajes y los concentra en una sola actriz que los trae a la vida para contar nuevamente esta historia que, aunque tenga miles de años de antigüedad, se sigue repitiendo. La tragedia de Antígona es fácil de reconocer, o al menos ha sido escuchada anteriormente por muchos, y el tejer el mito con la historia reciente del Perú no es difícil porque es fácil reconocerse en la tragedia, y mientras situaciones como éstas sigan ocurriendo, la historia se seguirá contando. Watanabe escribe monólogos que pueden leerse también como poemas desde el punto de vista de cada uno de los personajes que nos explican su manera de pensar y por ende la posición que toman en la obra, demostrándonos una vez más que lo trágico de la obra radica en que la misma no tiene solución, y la ruptura entre los personajes, y las consecuencias de sus acciones son inevitables.

Esta obra, pone a Ismene en el centro del conflicto, pero no como su protagonista, sino como narradora y testigo de lo ocurrido y que ahora carga con la culpa de no haber actuado ante las acciones que se desarrollaron frente a ella. Ismene es consciente de que no solo le falló a su

³⁵ Entrevista a Miguel Rubio y Teresa Ralli por Diana Taylor, 2000. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorsweb/teresa/index.html>

hermano Polinices por no buscar enterrarlo como lo hace Antígona, sino que le falla también a su hermana, el último miembro de su familia que quedaba vivo, y por ende, le ha fallado a todo su linaje familiar. Ismene, al igual que Creonte, se ha quedado sola en su tragedia, pero Ismene llegó a ese punto por su falta de acción y decisión. La obra, como la estudiada en el capítulo anterior, empieza una vez que la tragedia ya ha terminado, luego de que Antígona y Hemón han muerto. Ismene y Creonte son los únicos sobrevivientes de la obra, y al igual que Ismene, nos coloca al lector/espectador como testigos de lo sucedido. Al hacer una primera lectura, se podría entender que el personaje de la narradora está presente en el momento en el que empieza la tragedia, ya que sus primeras palabras son: “Hoy es el primer día de la paz./ Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas/ sobre el polvo como ofrendas inútiles.”³⁶ Esto se podría interpretar como el final de la batalla en la que mueren sus hermanos Polinices y Etéocles, sin embargo, no habla solamente de esa batalla física, sino también de las batallas verbales entre Antígona y Creonte, y entre Creonte y Hemón.

Teresa Ralli en el performance *Antígona*, donde se hace un desmontaje de la obra, que fue presentado en el año 2013, cuenta que la idea y la intención de montar *Antígona* fue una propuesta que ella le hizo al director a finales de la década de los noventa por su necesidad de hablar de lo que ocurría en su país. El director, en respuesta, le pidió que prepare una conferencia detallada de *Antígona* que Ralli presentó a todo el grupo, en el que ella hizo una investigación profunda del mito, la obra, y la genealogía de *Antígona*, que la ayudó a encontrar los personajes en su propuesta, y que dio inicio al proceso de creación. En *Notas sobre nuestra Antígona*, el grupo escribe también que en los años ochenta, visitaron una exposición fotográfica en la que había registros de lo que se daba en la guerra interna, y que una foto en particular fue otra de las herramientas que le dio el impulso para la creación de la obra:

La que más nos conmovió fue la de una mujer cruzando los arcos de la Plaza de Armas de Ayacucho, parecía una figura en fuga, una exhalación bajo la sombra que creaba un sol

³⁶ José Watanabe, *Antígona* (versión libre), (Buenos Aires: Celcit, 2000)

cenital. Vestía de luto. En ese momento, espontáneamente, esa mujer formó para nosotros una sola frase con Antígona.³⁷

Durante el proceso de investigación en el que trabajaron, la actriz se reunió con mujeres que eran madres, hermanas y compañeras de víctimas como las que hubo en Ayacucho, quienes le contaban su historia a Teresa, de lo que vivieron durante los muchos atentados e intercambios de fuego en los años pasados. Ralli escuchó sus historias, lo que vivieron y que aún les toca vivir a raíz de lo ocurrido, y a su vez, les contaba la historia de Antígona, donde ellas mismas se identificaban con la heroína griega. Teresa Ralli, recogió de ellas sus historias, sus manierismos, su corporalidad, sus voces y su dolor, y lo guardó para emplearlas en su construcción de Antígona. La obra, incluso, está dedicada a ellas porque fue así que se le dio vida a la Antígona de esta obra, y así partió mucho del proceso creativo de la actriz.



ANTIGONA está dedicado a:

Rayda Cóndor, Gisella Ortiz, Rufina Rivera, Rofelia Vivanco, Soledad Diaz, Angélica Mendoza de Ascarza, Silvia Gonzales, Nelly Huamán, Justina Cruz, Virginia Eguavil, Ofelia Antezana, Antonia de Huaña, Delia Mendez, Geoggina Gamboa, Paulina Tipo, y a todas aquellas mujeres que han sufrido en carne propia la violencia de la guerra interna que vivió el Perú en años recientes.

³⁷ Teresa Ralli y Miguel Rubio, *Notas sobre nuestra Antígona*, 2000. Disponible en: <http://archivoarte.uclm.es/textos/notas-sobre-nuestra-antigona/>

Imagen 4: Fragmento del programa de mano de Antígona, con dedicación a las mujeres que colaboraron con Teresa Ralli.³⁸

El proceso de creación de la obra empezó sin texto escrito, como mencionamos, empezó con el trabajo realizado por la actriz con las mujeres afectadas y su estudio propio de la obra griega y de la historia de su país. Luego, mientras el proceso avanzaba notaron que necesitaban a alguien con conocimiento de la palabra que colaborara con ellos para creación de un texto dramático que les sirva como estructura para las improvisaciones que ya venían trabajando. Fue así como se invitó al poeta José Watanabe a ver el proceso creativo por el que estaban transitando, para que observe las improvisaciones y se le pidió que escriba un texto a partir de lo que veía. Así Watanabe escribió poemas que servían de monólogos para una narradora, Antígona, Creonte, Hemón, Tiresias y a un mensajero, que nunca interactúan uno con el otro, pero que están conectados por el relato que la narradora cuenta. Son 24 poemas los que conforman la obra teatral, escritos en prosa que el poeta trabajó de uno en uno para el grupo. En escena, la narradora/actriz usa recursos bastantes simples pero efectivos en escena para hacer el tránsito entre un personaje al otro, saltando de un poema a otro con diferentes matices en la voz, con distintos movimientos en el cuerpo.



Imagen 5: Teresa Ralli en Antígona. Momento en el que Antígona sostiene el cuerpo de su hermano, representado por la silla. Foto de Elsa Estremadoyro.

³⁸ Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidv1-collections/item/76-yuya-antigona.html#gallery7e6c6bf8cf-2>

El vestuario está compuesto por una tela color hueso y una túnica que se usa de distintas maneras dependiendo del personaje que se encuentra interpretando. Con una simple palmada la actriz/narradora transforma su corporalidad, su voz y la posición de la túnica para convertirse en otro personaje inmediatamente. Además, la escenografía está compuesta por una silla que, dependiendo del personaje que se encuentre invocado en la escena por la actriz, representa diferentes cosas, haciendo que el cuerpo de la actriz se relacione de diferentes maneras con ese elemento. Por ejemplo, para Creonte, la silla es su trono en el que se sienta a pensar y a deliberar; Para Antígona, es el cuerpo insepulto de Polinices, y luego es una de las rocas de la montaña dentro de la prisión en la que la encierran; en otro momento cuando Ismene se dirige a Creonte, le habla directamente a la silla, que es su trono, etc. La silla, junto a la caja con la que entra la narradora en escena, son los únicos elementos de utilería que se utilizan en la obra. Además de ellos, y del cuerpo de la actriz, el espacio escénico se encuentra completamente vacío, resaltando la soledad en la que se encuentra Ismene, quien, por la misma soledad que la aqueja, es quien se ve obligada a traer a los otros personajes a la vida con su propio cuerpo, ya que no queda nadie más.

La Antígona que propone Teresa Ralli es muy distinta a la estudiada en el capítulo anterior, es más delicada una vez que aparece en escena y tiene una voz mucho más suave, y se mueve por el escenario con un pequeño cervatillo³⁹, como indica la actriz en el performance *Antígona*. La actriz trabajó también con imágenes de animales para encontrar distintas corporalidades para cada uno de los personajes, y así encontró al cervatillo con un animal delicado, que apenas y deja huellas en la tierra cuando la pisa, y lo implementó en su creación de Antígona, quien a su vez tuvo que ser igual de ligera y sigilosa para no ser descubierta. Es un gran contraste con la imagen de Antígona a la que generalmente la asociamos, una mujer de voz fuerte, imponente y desafiante, y aunque la Antígona que se nos propone en esta obra sigue siendo una mujer rebelde, el personaje muestra su fortaleza de manera distinta a la esperada, y así evidencia mucho más el miedo que ella sintió al desafiar al tirano, el dolor que siente al haber perdido ambos hermanos en el mismo momento, y que también siente al haber sido castigada por haber cumplido con lo que para ella era la verdadera ley, la divina. La Antígona que se propone aquí es una mujer que se encuentra y se

³⁹ Yuyachkani, Antígona, performance realizado en 2013. Video en Youtube, 19:30, acceso el 10 de junio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=wrDXVlj99jE&list=PLprEP4Eo9CQaAmTD0A8s2k6rAjUkSQ-_g&index=5&t=4007s

siente completamente sola, toda su familia ha muerto, y al pedirle ayuda a su única hermana para enterrar a su hermano juntas, es abandonada por ella también.

La obra decide también mostrar una parte más sensible de Antígona, que tiende a ser ignorada o poco explorada. Al escuchar la orden decretada por Creonte, se encuentra en un conflicto interno no solo porque desea enterrar a su hermano, sino porque es consciente de que eso no solo le traerá la muerte por desobedecer al rey, sino que causará una ruptura irreparable entre ella y su tío. Cuando Antígona no sabe qué hacer luego de escuchar la orden, dice:

Nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder.
Antes de la guerra pasaba silbando por este jardín, acariciaba
mi cabeza de sobrina
y luego se perdía por el soleado atrio. Era otro sol
y yo era otra sobrina.⁴⁰

Antígona lamenta también la ruptura irreparable de su núcleo familiar, que se ha visto ya roto por el destino que le tocó vivir a sus padres, a sus hermanos, y ahora a ella. Antígona también siente mucho el no reconocer a su tío ahora que se encuentra en el poder, ordenando leyes crueles contra su propia familia y contra las leyes divinas de los dioses. Esta obra también propone un momento interesante en la historia de Antígona, cuando toma su decisión. Sabemos que Antígona va hacia el cuerpo de su hermano dos veces: la primera durante la noche, cuando nadie la ve, y la segunda vez a la mañana siguiente cuando es sorprendida por los guardias. Ese momento de duda, miedo y finalmente, decisión antes de ir por segunda vez a rendirle honores a su hermano se encuentra presente en esta obra, y su hermana la ve escabullirse para cumplir con lo que prometió hacer. Antígona y su conflicto interno previo a la acción que desencadena la tragedia, es un momento que no aparece en la obra de Sófocles, pero que es importantísimo en esta reescritura, y le pide a los dioses su guía:

¿Tendré otra vez valor para burlar la redoblada guardia

⁴⁰ Watanabe, *Antígona...*, 6.

o debo resignarme a que su cuerpo, al entrar el otoño,
sea sólo huesos y una mancha oleosa sobre la grava?⁴¹

Antígona sabe cuál es la respuesta a las preguntas que tiene porque es consciente de su deber como hermana. El conflicto interno de Antígona es algo que se mantiene porque, como las Antígonas de Sófocles y Gambaro, sabe lo que tiene que hacer por su familia y lo hará, pero también es consciente de las consecuencias, sabe que perderá su vida, y con ello el futuro que esperaba junto a Hemón. Pero es ahí donde Antígona y su hermana se diferencian: Ambas eran conscientes de las consecuencias que tendría el enterrar a su hermano, pero toman caminos diferentes: Aunque ambas están en desacuerdo con la ley impuesta por Creonte, Antígona decide cumplir con la ley divina que para ella está por encima de cualquier ley que éste dicte, sin embargo, Ismene decide obedecer al rey, aunque eso signifique no cumplir con las leyes divinas.

Ismene como narradora/protagonista:

La obra pone a Ismene en el centro de la tragedia, pero como la figura de una narradora que cuenta hechos pasados, que ya concluyeron, y de los que ella fue testigo. El personaje de la narradora, carga con la culpa de no haber ayudado a su hermana, de no haber enterrado a su hermano, y cuenta su historia una y otra vez en busca del perdón de quienes ya no están con ella, sino en el Hades. El tomar a Ismene como la protagonista es una propuesta interesante por la que apuesta el grupo, que, como Ismene, estaban intentando hacer sentido de qué rol jugaron ellos como ciudadanos y como artistas durante los años de violencia en el Perú. Ponen a Ismene como una narradora que cuenta esta historia una y otra vez porque ella también busca comprenderla, procesarla y expiar la culpa que siente al no haber actuado más por su propia familia, y se responsabiliza al igual que Creonte, por las desgracias que se desencadenaron por lo mismo. La narradora/Ismene, casi al final de la pieza, revela con pena, como confesándose, que es la hermana que le falló al hermano por miedo, y a su vez, sin dirigirse a nosotros directamente, pone al espectador en sus zapatos, y los pone a reflexionar sobre qué hubiesen hecho en su lugar.

⁴¹ Watanabe, *Antígona...*, 11.

Situar a Ismene como la narradora/protagonista de una historia en la que ella misma invoca a los demás personajes porque ya están muertos, es una decisión importante que toman los creadores de esta obra. No colocan nuevamente a Antígona y a Creonte en el centro del conflicto, porque la obra ya no desea hablar solamente del enfrentamiento entre ellos dos, sino más bien, decide hablar de quienes no participaron directamente de esa lucha pero que se vieron afectados de todas formas, ya que no tomaron acción como Ismene, y que fueron testigos del terror que se vivía sin poder hacer nada al respecto. Sin embargo, no es una obra que pretende señalar con el dedo a quienes se comportaron de tal manera durante la época de violencia en Perú. Teresa Ralli y Miguel Rubio dicen en una entrevista con Diana Taylor realizada en el año 2000, que el conflicto de Ismene es uno con el que muchos peruanos, ellos incluidos, se sentían identificados porque no sabían qué hacer. Así mismo Taylor en su libro *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, indica lo siguiente sobre Ismene: “Ella vuelve a representar la historia, no como una observadora externa que mira hacia el pasado, sino como testigo cegada por el terror.”⁴² Entonces, en efecto, el conflicto principal en esta obra es propio de Ismene, en el que tiene que lidiar con su culpa y vergüenza, reconociéndose como parte de esa historia devastadora que en su momento, por sobrevivencia, la llevó a callar y la paralizó. Ismene no revela su identidad inmediatamente, toma el rol de narradora durante toda la obra, prestando su cuerpo a los demás personajes para que aparezcan, y no es sino hasta el final de la obra cuando confiesa quién es:

Las muertes de esta historia vienen a mí
no para que haga oficio de contar desgracias ajenas.
Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia
yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo.⁴³

Ismene se confiesa ante nosotros, quienes la vemos y la escuchamos, y además le pide perdón a sus hermanos y su hermana por haberles fallado y no cumplir su rol como hermana. Ismene carga con la muerte de toda su familia, es la única que sobreviviente, y en ese momento dónde saca de la caja con las que entró a escena la máscara mortuoria de Polinices que Creonte

⁴² Taylor, Diana. «Escenificar la memoria traumática: Yuyachkani» en *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015)

⁴³ Watanabe, *Antígona...*,34.

notó había sido robada, y le hace las libaciones que le corresponden, estrellando la masca de su hermano en el piso y cubriéndolo de tierra como Antígona le pidió hacerlo con ella. Ismene hace esto en un intento de limpiar su consciencia de lo que fue una traición hacia su propia familia, realizando acciones que se podrían considerar ya tardías, pero que ayudan a Ismene a procesar su dolor y pérdida, y que, además, mantiene la memoria de su familia viva. Ismene se arrepiente de no haber podido dominar su miedo como lo hizo Antígona, de no haberla acompañado, y se lamenta que su hermana no le haya permitido morir junto a ella. Ismene no pudo cumplir con su deber de hermana como Antígona, y por eso busca terminar lo que su hermana empezó, así sea tarde.



Imagen 6: Teresa Ralli en Antígona, foto por Elsa Estremadoyro⁴⁴

El remordimiento que siente Ismene es lo que la impulsa a seguir contando su historia, ella se culpa por no haber tenido el mismo destino que su hermana. Repetidamente le pide perdón al finalizar la obra, y se avergüenza de haber sentido miedo e incluso de haber intentado convencerla de no enterrar a su hermano, cuando ambas sabían que era lo correcto:

⁴⁴ Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidv1-collections/item/76-yuya-antigona.html#gallery7e6c6bf8cf-8>

Sus palabras ardían,
pero yo tenía el ánimo como el de un pequeño animal encogido,
y sabiendo que le asistía razón,
le dije que deliraba, que un aire de locura le había golpeado la cabeza.
Era el miedo, Antígona, porque la muerte sería nuestro pago por enterrarle.⁴⁵

Ismene en su intento de preservar su vida y la de su hermana, la llama loca como otros ya hicieron con ella, pero sabiendo muy bien que ese no es el caso. Ismene al igual que Antígona, sabía que lo que les esperaba si enterraban a su hermano era la muerte, una incluso peor que la de sus hermanos, pero sabe que, para poder conservar sus vidas, no debía hacerlo. Eso hace que la culpa con la que Ismene carga se sienta todavía más pesada, y por lo mismo pretende que la condenen junto a su hermana, pero Antígona no lo permite. Ismene, además, compara lo que ella percibe como su propia cobardía con la valentía de su hermana. Cuando Antígona se enfrenta a Creonte, quien asume que Ismene la asistió en el crimen, dice: “Mi hermana Ismene es inocente. Sus pensamientos más atrevidos / no van más allá de su tímido frontal”⁴⁶ que deja clara la percepción que tenía Antígona de su hermana, y, por ende, la descripción de ella misma que Ismene asume y acepta. Antígona no piensa en su hermana como una mujer rebelde o valiente, la conoce como una mujer sumisa y obediente a la que esperaba poder convencer de desobedecer órdenes que ambas sabían eran incorrectas, pero falló. Ismene conoce esa percepción que su hermana tenía sobre ella, y eso también la atormenta, su hermana murió sintiéndose abandonada por ella, e Ismene no tuvo oportunidad de disculparse, solo ahora de arrepentirse. Ahora, la cuestión es qué hará Ismene con ese arrepentimiento que la tortura.

La comparación que la misma Ismene hace entre ella y su hermana es importante de recalcar. Por miles de años, las motivaciones y el carácter de Antígona han sido las más leídas, analizadas y estudiadas, posicionando a Ismene como su contraparte sumisa, inactiva en los sucesos de la obra, y de la que incluso, no sabe más luego de la condena de su hermana en la obra original de Sófocles. Que en esta obra la misma Ismene reconozca las diferencias entre ella y Antígona, y que además confiese haber pensado igual que ella desde un principio, pero decide

⁴⁵ Watanabe, Antígona..., 5.

⁴⁶ Watanabe, Antígona...,17.

actuar de manera diferente, le da espacio a Ismene de mostrar su cara de la moneda, sin excusarse, pero para que ella misma comprenda su accionar. En la obra, esto causa que ella no deje de notar lo que ella percibe como errores cometidos por su parte, y entiende por qué quizá su hermana será más recordada, y mejor recibida en el Hades que ella, y acepta que su destino de ahora en adelante, tampoco será bueno.

Es así como Ismene se puede pensar como un personaje que contiene las voces de muchos peruanos durante la guerra interna. Tanto Teresa Ralli, como José Watanabe y Miguel Rubio, fueron testigos todos los días de lo que ocurría en su país. Los noticieros y los periódicos lo reportaban cuando ocurría en empezó en los departamentos lejanos a la capital, donde todo parecía estar muy lejos, y luego lo vivieron cuando los ataques y los coche bomba empezaron a llegar a Lima. En *Espacios Liminales*, Ileana Diéguez Caballero habla de esta obra, y de un encuentro en específico que tuvo la actriz protagonista con este tipo de violencia que se daba en Lima:

Cuando en diciembre de 1996 fue tomada la Embajada de Japón, con más de quinientos rehenes, por un grupo armado del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, la casa de la actriz quedó en medio del circuito cerrado por el Ejército; cada día para llegar a ella tenía que mostrar un pase especial: “La realidad se mezclaba con la ficción de un modo alucinante. Desde su piso, tirada en el suelo con su hijo para protegerse de los disparos, Teresa podía oír las bombas a muy poca distancia al mismo tiempo, verlo todo por la televisión” (Rubio, en Martínez Tabares, 2001).⁴⁷

A partir de lo ocurrido en la embajada de Japón el director le pide a Teresa Ralli que desarrolle improvisaciones sobre lo mismo, que salían directamente de los recuerdos de la actriz que vivía a corta distancia de donde se desarrolló este atentado que duró más de cuatro meses. De estas improvisaciones salieron situaciones, movimientos, sonidos que luego se fueron integrando con los testimonios, movimientos y voces de las madres con las que se reunió la actriz, con los poemas escritos por Watanabe para ir creando la puesta en escena.

⁴⁷ Diéguez Caballero, Ileana. *Espacios Liminales: teatralidades, performances y política* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 102.

La actriz, al igual que las mujeres con las que trabajó en la investigación previa a la puesta en escena, fue testigo directa de las cosas que pasaron en el Perú, y cuenta con experiencias que la condicionan al poner este trauma colectivo en escena. Ver cuerpos y cantidades de vidas humanas perdidas constantemente también hace que ella como ciudadana, no solamente como actriz, responda a estos hechos de una determinada manera, y el poder conjugar esas experiencias con las de mujeres que perdieron a sus seres queridos como consecuencia de esta guerra, va formando poco a poco lo que termina tomando vida en escena, a Antígona y a Ismene.

Colocar a Ismene como la voz principal en esta obra propone que nos fijemos en su lado de la historia, en como ella la percibió y que rol ella vio que jugó en la misma. Ismene ama a sus hermanos tanto como Antígona, y si la situación fuese otra, no se cuestionaría si uno es merecedor de un entierro digno o no, pero sabe que por las desgracias que han caído sobre su familia, sólo se tienen la una a la otra, e intenta conservar eso. Además, comprende que como mujeres tienen menos oportunidad de desafiar el poder y sobrevivir, y que no está en su alcance ponerse a la altura de los hombres. Antígona no puede dejar que eso ocurra, y aunque también ama a su hermana, reconoce que su deber está con quienes ya han muerto, ya que con ellos vivirá para la eternidad.

En el programa de mano que se entregó en el estreno de esta obra en el año 2000, Teresa Ralli y Miguel Rubio escriben:

Recurrir a Antígona es una manera de apelar a la memoria histórica universal para hallar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia [. . .] Para nosotros, enterrar no es una metáfora del olvido. El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo; es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro. Recurrir a Antígona es también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles.⁴⁸

⁴⁸ Teresa Ralli y Miguel Rubio, Sobre *Nuestra Antígona*, 2000. <http://archivoartea.uclm.es/textos/notas-sobre-nuestra-antigona/>

Esto recalca la intención del grupo, quienes buscan reexaminar el pasado con ojos críticos, insistiendo en que, enterrar el pasado, no significa olvidarlo. Es por eso que enterramos a nuestros muertos y continuamos visitándolos año tras año, los tenemos presente y no dejamos que desaparezcan de nuestras memorias: Son importantes, y son parte de nuestras historias individuales y colectivas. El ritual de regresar el cuerpo a la tierra es fundamental en muchas culturas y religiones, y si son víctimas de sucesos tan violentos como una guerra, todavía más si se los considera “daños colaterales”, como los denominaron quienes participaron en la misma, enterrar a estas víctimas es devolverles la dignidad que se les arrebató cuando los asesinaron. Es devolver el cuerpo al lugar de donde salimos todos, y conservarlo ahí para no olvidarlo. Enterrar el cuerpo de un ser querido ayuda a procesar la pérdida también, poder despedirse y aprender a vivir con la ausencia. En una entrevista realizada en el año 2000 por Diana Taylor, durante el Primer Encuentro Anual del Instituto Hemisférico de Performance y política en Brasil, Teresa Ralli dice lo siguiente:

En el mundo andino el acto de enterramiento es muy importante, tan importante que cuando no se encuentra el cuerpo se velan las ropas. Se ponen las ropas en una mesa o en el suelo con algo de comida. Se ponen las ropas del difunto y se hace ese velorio simbólico porque es importante encontrar el cuerpo. Dicen los cuentos, dicen las historias, que los condenados --se les llama así a aquellos que no encuentran su cuerpo para darles sepultura-- vagan sin descanso y al vagar sin descanso se le cansan los pies. Es como un transitar permanente para estos vagabundos que están buscando el descanso.⁴⁹

Hay que destacar que fueron mujeres indígenas y pobres quienes lideraron la búsqueda de justicia durante y después de la guerra interna. En las zonas andinas centrales del país, en especial las de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, fue donde Sendero Luminoso concentró sus primeros y más violentos ataques, y donde se llevaron a cabo asesinatos a quienes eran catalogados como soplones o como amenaza al nuevo Perú que el grupo terrorista esperaba construir, y que además causó que las fuerzas armadas concentren también su lucha antiterrorista en esas zonas, que terminaron siendo las más afectadas por las acciones de los bandos encontrados. Estas mujeres perdieron esposos, hijos y compañeros, y temían por sus propias vidas y de las personas que aún

⁴⁹ Entrevista a Miguel Rubio y Teresa Ralli por Diana Taylor, 2000. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorsweb/teresa/index.html>

se encontraban en esas zonas, ya que los grupos terroristas se asentaban en sus pueblos para establecer control en diferentes partes, donde asesinaban a quienes se opongan a su poder. Es más, muchas mujeres, y también niñas, fueron víctimas de violencia física y sexual por parte de militantes de estos grupos, quienes intimidaron a mujeres para poder abusar de ellas, especialmente en la sierra y selva del país. La mayoría de las víctimas eran quechua hablantes, campesinas o amas de casa, e incluso muchas eran raptadas para acompañar a miembros de los grupos, y algunas después eran también reclutadas e instruidas para ser parte de sus partidos.

Estos grupos además de usar la violencia como medio principal en su guerra contra el estado peruano, mantuvieron un alto nivel de intimidación y violencia sexual contra mujeres que se encontraban en las zonas rurales que donde iban a imponer su lucha, y eliminaban o castigaban a quienes se oponían a la misma. Es considerado en Perú que ésta es otra de las grandes injusticias de las que las mujeres peruanas fueron víctimas, y que fue recibida con menos seriedad que los demás atentados cometidos, recalcando una vez más la indiferencia del pueblo peruano hacia la violencia que se vivía en las zonas rurales de su país, que solo empezó a llamar la atención y a cobrar importancia una vez que la violencia de estos grupos empezó a llegar a zonas urbanas. La sociedad peruana no pudo evitar estos hechos no solo por el miedo, sino porque también ignoraban la realidad de lo que estaba ocurriendo en el país porque no lo tenían cerca, y fue al pasar los años que lo ocurrido empezó a salir a la luz con detalles y el país se tuvo que enfrentar a ello.

Además, durante la guerra entre los grupos terroristas y el estado peruano hubo una cantidad enorme de desaparecidos, se estima más de 20.000, cuyos cuerpos no se encontraron y cuya incógnita sigue presente. En muchas de las masacres llevadas a cabo por Sendero Luminoso, se enterraban los cuerpos en fosas comunes o en tumbas anónimas a que, por sus mismas características, dificultan la identificación de cuerpos, además que hubo gran cantidad de víctimas que fueron torturadas de maneras que no vale la pena describir, y así la cantidad de desaparecidos subió inmensamente en el Perú. Cabe mencionar que el MRTA, las fuerzas armadas, las unidades policiales y paraestatales fueron también responsables de desapariciones forzadas en su lucha de unos, por su parte, acabar con la amenaza terrorista, acabando con posibles guerrilleros/terroristas, y, por otro lado, acabar con el estado peruano y las fuerzas armadas que buscaban vencer por ser a lo que se oponía su causa.

De esta forma, estas mujeres, que se volvieron activistas, y que fundaron grupos de defensa de los derechos humanos como la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), son las Antígonas de la historia del Perú, que no dejaron que el miedo las venza para reclamar por sus derechos y por los derechos que quienes murieron. Las mujeres lideraron la lucha contra la violencia en el país cuando todavía se encontraban en la guerra interna en los años 80, y por lo mismo fueron perseguidas y muchos de sus simpatizantes o miembros asesinados. La ANFASEP fue fundada en el año 1983, por Angélica Mendoza de Ascarza, Teodosia Cuya Layme y Antonia Zaga Huaña, de Ayacucho, y rápidamente reunieron a centenares de familiares de víctimas y desaparecidos reclamando la devolución con vida de los mismos. Su lema es “La dignidad tiene cara de mujer en Ayacucho”, y además crearon el Museo de la Memoria “Para que no se repita” en Ayacucho. Dos de ellas, Angélica Mendoza y Antonia Zaga Huaña, son de las mujeres que se reunieron con Teresa Ralli durante su investigación para la creación de la obra, y destacan además Rayda Condor, Gisela Ortiz, y más mujeres familiares de víctimas de las Masacres de Cantuta y Barrios Altos.



Imagen 7: Foto de mujeres miembros de la ANFASEP, por Nancy Chappell, año 200.⁵⁰

⁵⁰ Fotografía tomada y más información disponible en: <https://anfasep.org.pe/anfasep/historia-de-anfasep/>

Sin embargo, este país también cuenta con Ismenes. En *Fragments de la memoria*, los mismos autores identifican a la ciudadanía peruana con Ismene, diciendo:

Todos en el Perú éramos Ismene, todos necesitábamos comenzar a realizar este gesto simbólico de terminar el entierro [...] A quien no ha realizado el acto de enterrar a sus muertos, le estás quitando el derecho de ubicar, de nominar al ausente, y de realizar con él la necesaria despedida. La mitad del país durante casi 20 años vivió en esta realidad.⁵¹

Entonces Ismene es también la sobreviviente que tiene que aprender a vivir con su soledad y a despedirse de quienes fueron su familia. A diferencia de la ciudadanía peruana, Ismene sabe dónde se encuentra el cuerpo de su hermano, pero no acudió a él, y ahora carga con el dolor de haberlo abandonado, incluso después de la muerte. El deseo de Ismene en terminar los ritos funerarios que Antígona no logró culminar por haber sido capturada nace de esa misma culpa de la que hablamos, Ismene pudo haberlo hecho con ella y así haber sido sentenciada de igual manera, pero al menos hubiese muerto como su hermana, por hacer lo que creían correcto. La ciudadanía peruana al igual que Ismene era consciente y testigo de las mujeres, en su mayoría campesinas e indígenas que buscaban justicia por las masacres y atrocidades cometidas por la guerra entre las fuerzas armadas y los grupos terroristas, sabiendo que ambos bandos irían hasta las últimas consecuencias para acabar con el otro, que resultó en muerte de civiles que se oponían a estas acciones, o que fueron confundidos por ser del bando contrario al que atacaba como las masacres ya mencionadas.

Aunque el pasado queda atrás, Ismene queda con la impotencia de no poder modificarlo y que su castigo ahora consiste en recordar su tragedia una y otra vez, aún en vida. Aunque Antígona murió, se unió a su familia en el Hades donde vivirán juntos eternamente, murió joven, sin males o enfermedades que la atormenten, pero Ismene tendrá que aprender a vivir con el remordimiento de su falta de acción, que la atormentará hasta el final de sus días, y que, además, no sabe cómo será recibida en el Hades por haberle fallado a su linaje. Además, la imposibilidad que tiene Ismene

⁵¹ Teresa Ralli, «Fragments of Memory» Eds. Taylor, Diana y Roselyn Constantino. Traducido por Margaret Carson. En *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. (Durham: Duke University Press, 2003.) 355-364.

de corregir sus acciones la condena también, y la torturan en su luto. Ismene no pudo enterrar a ninguno de sus familiares, su madre se suicidó, su padre murió solo, sus hermanos se mataron el uno al otro, y Antígona, al igual que su madre, se quitó la vida ella misma. Ismene queda sola sin poder ni siquiera cerrar el ciclo del luto, no puede enterrar a ninguno de sus familiares que murieron y tampoco pudo intervenir en ninguna de estas desgracias para evitar sus muertes. Al igual que muchas personas que no pudieron hacer nada más que observar cómo entre peruanos se mataban los unos a los otros, y sabiendo que su intervención podría resultar en todavía más muertes y más víctimas, muchos decidieron no actuar y mantenerse al margen, sin estar de ningún lado. Actuaron como lo hicieron para poder sobrevivir, y soportaron años y años de violencia que no tenían cómo parar. El dolor de Ismene radica en que lo ocurrido también hace que uno mismo se cuestione, qué hubiese pasado si no dejaba a su hermana enfrentarse sola ante el tirano, si ella en lugar de murmurar en secreto entre las sombras estar de acuerdo con su hermana, como el resto de la ciudad, lo gritaba.

Antígona, Para que no se repita

La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) que se creó luego de la guerra interna en el año 2000 para investigar los años de violencia realizados por Sendero Luminoso, el MRTA y las fuerzas armadas, se acercó a Yuyachkani con la propuesta de llevar su obra a estas zonas, especialmente en Ayacucho, para que presenten su trabajo en plazas públicas bajo el programa *Para que no se repita* que llevaría a cabo una gira por varias ciudades del país, donde además de *Antígona*, también se presentaría *Adiós Ayacucho*, dos obras del grupo creadas a partir de lo sucedido en Perú. Las ciudades por las que pasó el grupo fueron: Abancay, Ayaviri, Chalhuanca, Huánuco, Huanta y Huancayo, Sicuani, Tingo María y Vilcashuamán. El grupo, crea así con esta obra, una oportunidad para que el espectador, al igual que Ismene, se desahogue por la culpa o dolor que puede sentir en relación a los últimos años de violencia, y da la oportunidad de ofrecer un momento en el que puede ser posible la sanación de las heridas que la guerra dejó, no para olvidarla, sino para aprender a vivir con el pasado y aprender del mismo para que lo ocurrido no se repita. Aludir a la memoria y reflexionar sobre lo que encontramos en ella, es indispensable para que un país pueda evitar los mismos errores, y el grupo Yuyachkani, junto a José Watanabe,

apropiándose de un mito milenario donde reconocen a su país, usan su arte como herramienta para mantener la historia de su país viva, así sea doloroso.

Antígona y Adiós Ayacucho fueron presentadas en lugares que no hace mucho había sido sede de matanzas, y demás hechos violentos, pero que se vieron transformados por la llegada del teatro. Algo importante que debemos recordar nuevamente: la obra no pretende señalar con un dedo a quienes no actuaron durante esos años, ni tacharlos de cobardes. La obra es un intento de comprender el rol que jugaron los peruanos durante esa época, pero además también pretende recordar que, aunque el periodo de violencia haya terminado, o al menos luego de que ya pasó lo peor, aún se puede tomar acción para evitar que hechos como los pasados vuelvan a ocurrir, y que es su responsabilidad como ciudadanos y artistas, preservar la memoria.

De esa manera, en esta obra Antígona es una vez más quien se enfrenta al poder, al tirano, pero Ismene es quien se enfrenta al olvido. Ismene no va a permitir que se pierda en el pasado lo ocurrido, y se da la tarea de contar la historia repetidamente, como defendiéndola de la posibilidad del olvido. Además, al usar a Ismene, pone un espejo frente al espectador y nos invita a reconocernos en ella, no para juzgarnos, sino para que, así como Ismene, encontremos valor para actuar, así lo consideremos muy tarde. Ismene se redime al defender el recuerdo de la lucha de su hermana, y vivirá con ella hasta el fin de sus días.

El grupo Yuyachkani, es su compromiso con la memoria, la verdad, y los derechos humanos, hacen con esta obra lo mismo que Ismene en esta obra, entierra simbólicamente a los miles de víctimas de violencia en su país que no fueron encontrados, que no tuvieron lugar en la tierra donde descansar. Cada vez que se ha puesto y que se pone esta obra en escena, como Ismene, se les da sepultura a quienes no la tuvieron, y quienes quedan deben mantener vivo el recuerdo y no olvidar lo ocurrido, ni a quienes murieron a causa de ello, pero no sin reflexionar ello y mirar con ojos críticos la violencia desmesurada que dio en el país entre bandos que quisieron justificar sus delitos tras la pretensión de llegar a un mejor Perú, pero masacrando a los ciudadanos para quienes, en teoría, era ese Perú mejor.

El ejercicio de mantener viva la memoria que hace el grupo Yuyachkani tiene gran valor ya que no se concentra solamente en estrenar la obra en su sala de teatro, sino que la lleva de ciudad en ciudad, presentándose en plazas, en espacios públicos de los lugares más afectados durante la guerra interna, manteniendo vivo así también el espíritu de su Antígona y de las mujeres que inspiraron su nueva reescritura. La Antígona y la Ismene que propone esta obra van por todo el país para enterrar a su hermano luego de que se les haya prohibido, e Ismene para encargarse de que al menos simbólicamente, se logre el objetivo de su hermana, y para la historia sea escuchada, sea vista, así ella sienta que es demasiado tarde.

El director Miguel Rubio Zapata, durante una intervención después de la performance Antígona comenta que una de las muchas cosas interesantes que se dan en esta obra es la concepción de la memoria individual y la colectiva, y como en su país, aún hay mucha gente que no termina de comprender lo ocurrido entre los años ochenta y dos mil, mientras que, por otra parte, hay personas que recuerdan solamente el dolor, la violencia y las pérdidas que vivieron por ser víctimas de la guerra interna. Entonces esto los lleva a cuestionarse sobre el rol pasivo que tuvieron muchísimos peruanos durante la guerra, ya que veían el conflicto como algo lejano, a través de pantallas y periódicos que los distanciaba de sus hermanos peruanos víctimas de la guerra. Aquí la importancia de obras teatrales como ésta, que enfrentan al espectador con el pasado reciente de su país sin siquiera mencionarlo, y que es increíblemente autorreferencial a la vez. *Antígona (2000)* reconoce el dolor de quienes fueron víctimas de la violencia durante de la guerra interna, pero también de quienes no pudieron hacer nada durante la misma, quienes la historia oficial no considera, pero que de todas maneras cargan con las heridas de un país dividido por la guerra.

CAPÍTULO III

Antígonas, tribunal de mujeres (2013) de Tramaluna teatro, texto de Carlos Satizábal

La tercera y última obra que se analizará en la presente tesis, es la escrita por Carlos Satizábal en Colombia, en el año 2014, nacida del trabajo colectivo entre actrices del grupo Tramaluna Teatro y de mujeres víctimas de cuatro distintos casos de violencia en Colombia, las Madres de Soacha, quienes son madres de los llamados falsos positivos; familiares y miembros del desaparecido partido político Unión Patriótica; estudiantes perseguidos y encarcelados por ser acusados de disidentes, y la persecución y amenazas a abogadas defensoras de los derechos humanos en Colombia. La obra es un proyecto de creación colectiva entre actrices y no actrices, que, como son mujeres víctimas directas de estos crímenes, ponen sus propios cuerpos, historias, y testimonios en un escenario para que sea visto y conocido, para luchar contra la historia oficial que el estado colombiano quiso vender al país, y al mundo.

El primer caso, el de los llamados falsos positivos, es un caso de terrorismo de estado que ocurrió durante la presidencia de Álvaro Uribe entre los años 2006 y 2009, caso en parte motivado por el programa de incentivos económicos y de todo tipo para militares y grupos paramilitares colombianos por supuestas bajas en combate en la lucha contra el narcoterrorismo en el país. Para lograr estos mismos incentivos y mostrar buenos resultados en la lucha contra la llamada subversión, se realizaron grandes cantidades de ejecuciones extrajudiciales cuyas víctimas eran, en su mayoría, hombres jóvenes de las zonas más pobres del país, quienes eran engañados bajo promesas de trabajo y mejores oportunidades en ciudades o pueblos cercanos, y también en la capital, pero en realidad eran asesinados y luego vestidos como guerrilleros y enterrados en fosas comunes o tumbas sin nombre para subir la cantidad de bajas en combate.

En febrero del año 2021, La JEP (Jurisdicción Especial Para la Paz) presentó un informe con la cantidad total estimada de víctimas de este caso que, aunque tuvo su auge entre los años 2006 y 2009, se registran casos desde la década de los ochenta. Sin embargo, el informe registra víctimas desde el año en que Uribe asumió la presidencia, 2002. La cantidad estimada de víctimas es de 6 402, y aunque esta violación de derechos humanos se haya dado durante su gobierno, Uribe,

hasta una entrevista realizada en agosto del presente año 2021, niega cualquier responsabilidad o conocimiento sobre lo ocurrido.⁵² Uno de los departamentos más afectados fue el de Soacha, cerca de Bogotá, donde nace la MAFAPO (Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá), o conocidas solamente como Madres de Soacha, asociación defensora de derechos humanos. Luz Marina Bernal, Lucero Carmona y Marina Sanabria, madres de tres víctimas del caso de los falsos positivos, intervienen en la obra con sus historias, y nombran a Uribe como uno de los principales culpables de este caso.

El segundo caso es el genocidio del partido Unión Patriótica, que fue blanco de violencia desde que se fundó su partido en el año 1985. Sus miembros, simpatizantes, familiares y militantes fueron perseguidos, asesinados, torturados y desaparecidos de manera forzosa por ser un partido de tendencia de izquierda de oposición a los ya existentes que eran el partido conservador y el liberal. Se estima que la cantidad total de víctimas desde los años ochenta hasta los años 2000, y después de que Uribe llegue a la presidencia, sea de 4.153. Muchos de los asesinatos y torturas fueron también llevadas a cabo por el ejército colombiano bajo la pretensión de que eran muertes en combate contra la guerrilla. Fanny Palacios y Orceni Montañez, son mujeres cuyos padres, hermanos y esposos fueron asesinados en atentados como estos, y sus historias también componen la obra teatral.

El tercer caso es el de los estudiantes universitarios acusados de disidentes, en especial la historia de Mayra López Severiche, quien fue secuestrada y encarcelada por miembros del DAS, (Departamento Administrativo de Seguridad) la policía del estado quienes, ya era de conocimiento general entre los colombianos, se encargaban de desaparecer personas. Al salir de la universidad donde estudiaba, fue llevada a las oficinas del DAS donde se la acusó sin pruebas de terrorismo y rebelión, siendo su condena 6 meses de cárcel donde compartió experiencias con más jóvenes universitarias acusadas falsamente de lo mismo. Mayra era candidata estudiantil al consejo superior y mediante canciones compuestas por ella misma, interviene en esta obra donde cuenta su historia y la de sus compañeras.

⁵² Resisar: <https://www.elcomercio.com/actualidad/mundo/alvaro-uribe-falsos-positivos-colombia.html>

El cuarto caso es la persecución y amenazas al colectivo de abogados José Alvear, dedicados a la defensa de derechos humanos en Colombia. El caso que ponen en escena, es la espeluznante carta de amenaza que le llega la abogada Soraya Gutiérrez, presidenta del colectivo. La carta decía “Usted tiene una linda familia, cuídela, no la sacrifique”⁵³ firmada por Fernando Ovalle, jefe de inteligencia del DAS, acompañada de una muñeca desnuda y descuartizada. A los hombres, cuentan en la obra, intentaron desprestigiarlos, pero a Soraya, la presidenta del colectivo, la persiguieron y amenazaron, también a sus familiares e hijos, ya que el estado consideraba que este colectivo protegía a la guerrilla, pero en realidad llevaba casos de violencia y terrorismo de estado.

Estos casos de mujeres reales que se enfrentan a un estado violento que acabó con las vidas de miles de personas, y que además vende un historia falsa en la que las víctimas son victimarios, y los verdaderos victimarios son héroes, son las Antígonas colombianas de carne y hueso que ponen su propio cuerpo en escena y que presentan sus casos a un tribunal, nosotros en el público, para que la verdad sea escuchada, y para que conozcamos la historia real de lo ocurrido y no olvidemos la violencia de las que muchas personas fueron víctimas. Estas Antígonas no solo luchan contra la injusticia y por conservar la memoria de su país en el escenario, se dedican a hacer lo mismo fuera de él y buscan justicia frente a cortes y tribunales reales, uniendo la realidad de sus tragedias individuales, en las que se reconocen como Antígonas, con el mito, y se recogen entre ellas para luchar contra el tirano y acompañarse las unas con la otras en su lucha, desdibujando los límites entre la ficción y la realidad, entre la escena y la vida misma.

Esta reescritura se apropia de la obra de Sófocles poniendo actrices en escena que se turnaran para representar a Ismene, Antígona y Tiresias, quienes son los únicos personajes de la obra original que aparecen en la obra colombiana. La obra cuenta con elementos originales de la misma que traen el mito y lo asientan a la realidad colombiana de manera muy efectiva, no solamente porque las mujeres que intervienen en ella son víctimas directas de lo que décadas de violencia en Colombia causaron, sino también por el uso de ritmos y letras originales de canciones

⁵³ Carlos Satizábal, «Antígonas, tribunal de mujeres» en *Teatro vivo, una literatura teatral desde la escena*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2020), 42.

de bullerengue⁵⁴ que son tan característicamente colombianas como los acentos de las mujeres en escena. La particularidad de esta obra, sin embargo, se encuentra en que, aunque es una reescritura de la tragedia de Sófocles, no nace de la ficción, sino de experiencias y testimonios reales de víctimas y familiares de desaparecidos por el estado colombiano. Al igual que las anteriores estudiadas en esta tesis no busca adaptar la obra de Sófocles, pero reconoce la tragedia que estas mujeres reales viven y lo traen al escenario mediante trabajos de improvisación, y que finalmente pasan a texto dramático.

Carlos Satizábal, quien dirige y escribe esta obra, es un dramaturgo, director, maestro e investigador de teatro colombiano que fundó el grupo Tramaluna teatro junto a Patricia Ariza, además de escribir varias piezas teatrales a lo largo de su carrera. Carlos, quien se propuso reescribir *Antígona* una primera vez, desde la ficción, escribiendo primero la obra *Antígona y Actriz*, para luego continuar con la tarea de reescribir esta tragedia reconociendo a *Antígona* en las mujeres que construyen la obra junto a él. *Antígonas, Tribunal de Mujeres* es una obra que se crea a partir de improvisaciones realizadas con estas mujeres víctimas directas de años de violencia, que buscan hacer conocer sus historias y la de las demás víctimas y desaparecidos, borrando los límites de la ficción que contiene a *Antígona* y expandiéndolos hacia la realidad misma por las que ellas pasaron y continúan viviendo. Satizábal, como director creativo de la obra, se acercó a las mujeres luego de ganar la beca Arte y Memoria e la alcaldía de Bogotá, que impulsaba proyectos artísticos que hablen sobre la época de violencia en Colombia, para reconstruir y mantener viva la memoria de la ciudad y del país. Satizábal, luego de ya haber escrito una primera obra que partía del mismo mito, se dispuso a crear una nueva puesta en escena tomando nuevamente a *Antígona* como impulso creativo.

Era, y es aún muy común que en Colombia no se conozca a profundidad de qué trataba el caso de los falsos positivos, o se los asociaba a los guerrilleros o terroristas, y a sus madres se las pensaba como mujeres, que cegadas por el dolor, no creían que sus hijos hayan sido criminales. Por lo tanto, mediante los testimonios de estas mujeres y el mito milenario de *Antígona* se crea un texto que más que ser una reescritura o adaptación del mito se apropia de él para darles un lugar donde unir y multiplicar sus voces. Como la tragedia de *Antígona* ya es conocida universalmente,

⁵⁴ El bullerengue es un ritmo musical popular proveniente de la costa del caribe colombiana, y también de Panamá.

el texto halla puntos de encuentro entre la Antígona de Sófocles y las colombianas, y hace que el espectador dude de la historia que ya conoce y que se detenga a escuchar la versión de los hechos de estas mujeres que buscan desmentir la historia contada. Es así como el intertexto que propone esta obra se teje a partir de la historia reciente del país en el que nace, que es de conocimiento público, pero no en detalle. Y, además, usa el conocimiento general que se tiene de la obra griega a su favor, pero lo desmitifica; no es un conflicto dentro de una familia real, o una lucha contra o por los dioses; es un conflicto completamente colombiano, que se asemeja tanto al de Antígona, pero que ocurrió ahí, en su propio territorio, en su propio país, a personas que podían haber sido cercanas a nosotros en la audiencia, o incluso nosotros mismos.

Las mujeres reales que intervienen en esta obra, al igual que Antígona en la obra de Sófocles, se ven villanizadas por quien se encuentra en el poder y se encuentran en la posición de tener que defender los derechos de personas asesinadas injustamente y a quienes además se calumnia y se llaman delincuentes y se los señala como enemigos del estado que las fuerzas armadas eliminaron para mantener a la ciudadanía segura, cuando en realidad eran inocentes falsamente acusados. Sus madres, compañeras, hermanas, esposas, les presentan pruebas de su inocencia al tribunal frente a ellas y nos cuentan no solamente la historia de la injusta muerte que tuvieron, sino también de quienes fueron en vida para que en nuestra memoria queden los nombres y las vidas de jóvenes inocentes que eran hermanos, hijos, esposos, que salieron en busca de un futuro mejor bajo promesas de oportunidades de trabajo, pero fueron llevados a fosas comunes donde serían enterrados y desprestigiados por su mismo país.

La obra también llega a ser un proceso de sanación para las mismas mujeres que intervienen en ella. Como describe el mismo dramaturgo, el proceso de improvisación por el que pasaron para crear la obra consistía en que cada una de las mujeres lleve un objeto que les haya pertenecido a su desaparecido, y que cuenten su historia. De ahí, fueron escribiendo estos relatos hasta quedarse con lo que cada mujer consideraba absolutamente necesario contar, y se dieron cuenta de que más que contar las historias de sus muertes, querían contarle al tribunal quienes fueron de verdad en vida, y como ahora su ausencia marca la vida de quienes en algún momento estuvieron a su alrededor. Satizábal considera que su trabajo no fue dramático per se, y que su trabajo consistió más bien en juntar las piezas que las mismas mujeres iban creando a partir de sus historias, no solo

entre ellas, sino también con el mito de Antígona. Además, que encontrarse junto a otras mujeres que pasaron por lo mismo y convertir su dolor en poesía las hizo pasar por momentos en los que desahogaban juntas el dolor que sentían, y que veían reflejado en las otras, creando así una hermandad que las sostenía entre ellas para estar juntas frente al dolor, y canalizarlo en una creación que les haga justicia a quienes no la tuvieron.

Antígonas, tribunal de mujeres y el testimonio

La obra empieza con cada una de las mujeres y actrices en escena presentándose ante el tribunal, presentando su lucha y casos. Entran juntas al escenario realizando el mismo movimiento en conjunto hasta llegar a proscenio, moviéndose juntas como una sola que se sostienen y se acompañan. Antígona se presenta junto a ellas, recordándonos su lucha también una vez más, acompañando a las Antígonas colombianas con las que ahí se encuentra, y anuncian que están ahí esperando que sus historias sean escuchadas y poder así llegar en algún momento al nunca jamás, y asegurar que hechos como los vividos por ellas no se vuelvan a repetir. La primera actriz en hablar, anuncia: “Buenas noches señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar.”⁵⁵ y en una formación se presentan cada una de las mujeres en escena, sosteniendo objetos que pertenecían a sus seres queridos, explicando las razones por las que se han unido ante este tribunal. Otra actriz, luego de que todas se hayan presentado, declara: “Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar algún día, al día del NUNCA JAMÁS.” que, en consecuencia, logra que todas las mujeres alcen juntas sus voces al mismo tiempo: “Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones.”⁵⁶

Las Antígonas colombianas al igual que la de Sófocles buscan poder encontrar el cuerpo de sus hijos y enterrarlos como se merecen. La cantidad de personas desaparecidas en Colombia a lo largo de la historia es enorme, y en esta obra se reconoce y se recalca eso. Mientras exponen sus casos al tribunal, las mujeres actúan y danzan juntas unidas por el mismo dolor. En momentos,

⁵⁵ Satizábal, Antígonas..., 8.

⁵⁶ Satizábal, Antígonas...,18.

buscan juntas algo en escena, pero algo que no encuentran. La didascalía indica: “Cinco mujeres se quedan en la escena. Caminan de un punto a otro. Buscando algo, una dirección, algo.”⁵⁷ como recordándonos de la cantidad de respuestas que aún no se tienen, de personas que aún no encuentran, y responsables que aún no pagan ante la justicia. El vestuario que todas las mujeres utilizan está compuesto de vestidos negros, signo del luto que llevarán juntas de por vida, acompañado de una cinta roja en la cintura que alude al lazo de sangre inquebrantable que las une a sus hijos, hermanos y compañeros. Las actrices en escena visten de igual manera, acompañando a las víctimas a las que se unen en danzas coreografiadas por Wilson Pico y Francesca Pinzón que sirven de tránsito entre los momentos míticos en los que aparece Antígona y las experiencias reales de las mujeres. Antígona e Ismene se encuentran con Lucero, María, Luz Marina, Mayra y Fanny en el escenario porque reconocen su lucha y dolor en ellas.



Imagen 8: Antígonas, Tribunal de Mujeres. Foto: Guillermo Torres

La primera de las mujeres que conocemos es Lucero Carmona, quien entra con la camisa de su hijo Omar en brazos, a la cual le dirige la palabra cuando recuerda algo que le dijo a él. Trae

⁵⁷ Satizabal, antígonas..., 36.

con ella un oso de peluche que le pertenecía a su hijo Omar, al que le canta una canción compuesta por ella misma, en su luto:

Osito de felpa, / juguete de mi hijo, / de mi pequeñito/ que una madrugada/ se llevó/ el Señor, / al verte tan solo/ crearás un sueño/ que tu fiel amigo/ ya se haya ido/ para no volver. / Tus ojos de vidrio/ no saben del llanto, / del amargo llanto, / que dejó en mis ojos/ desde que él se fue.⁵⁸

La segunda mujer es María Sanabria. Al igual que Lucero, perdió a su hijo, ya que fue parte de los jóvenes falsos positivos. Jaime, de dieciséis años, fue secuestrado, torturado, y acusado de narcoguerrillero por el estado colombiano, su madre no obtuvo respuestas sobre la muerte de su hijo por mucho tiempo, y no fue sino hasta que vio las noticias que consideró que su hijo podía ser parte de los jóvenes que llaman falsos positivos. Mientras cuenta la historia de su hijo, va sacando de su bolso moños, pulseras, que le habían pertenecido a él, incluso un labial que le dio de regalo cuando aún estaba con vida. Luego de contar su historia, María recoge rápidamente los objetos que mostró, diciendo: “Pero en Colombia si decimos, si denunciamos, nos persiguen, nos amenazan, nos desaparecen.”⁵⁹ mirando directamente al tribunal que la escucha. Y luego, arremete contra él, por su silencio y, por ende, complicidad:

Ay, pero ustedes señores del tribunal se ven tan bonitos. Viven en un mundo de cristal, no se dan cuenta de que allí, allá, acá por todas partes hay fosas comunes. Cuántas madres esperan a sus hijos a que vuelvan y no saben que están cinco metros bajo tierra⁶⁰

María tiene con ella una foto de su hijo que le muestra al tribunal, para que recordemos su rostro, el de un joven inocente, no el de un guerrillero. María, al igual que sus compañeras, culpa directamente a Álvaro Uribe y a su ministro de defensa, luego presidente del país, Juan Manuel Santos de lo sucedido. Tiene sus fotos también, pero pegadas en las plantas de sus zapatos, teniendo siempre presente a los culpables de la muerte de su hijo en cada paso que da.

⁵⁸ Satizábal, Antígonas..., 21

⁵⁹ Satizábal, Antígonas..., 24

⁶⁰ Satizábal, Antígonas..., 25

Luz Marina Bernal es otra de las madres de Soacha que aparece en escena más adelante para contar la historia de su hijo Fair Leonardo. Con ella trae una biblia, un peluche, carros de juguete, y demás objetos que le pertenecían a su hijo, y mientras los presenta y cuenta sobre la vida de él, podemos ver la inocencia de un joven que no tuvo una vida fácil, que al igual que muchos, cayó en las mentiras de militares que se aprovecharon de su necesidad para llevarlos bajo engaños a su muerte donde cambiarían su vida por un número más a la cuenta para reclamar sus incentivos. Luz Marina, luego presenta la ropa que llevaba su hijo puesto el día de su asesinato, y se cuestiona más adelante: “En la primera exhumación de mi hijo sólo me entregaron la mitad de sus restos. Mi pregunta es: ¿Cuántos años más tengo que recorrer mi país para encontrar la otra parte que me falta?”⁶¹ Como Antígona, Luz Marina y las demás mujeres que intervienen en esta obra deben pelear no solamente para que se castiguen a los culpables de los delitos cometidos, sino también por su derecho como madres de devolver a sus hijos a la tierra, de tener donde visitar los restos de sus hijos, y de reivindicar la memoria de ellos, y que su país conozca quienes fueron en realidad, y no dejar que el poder logre cambiar la historia a su antojo para tener un enemigo común al cual estuvo justificado matar.

La cuarta mujer en aparecer en escena es Fanny, quien cuenta como fue el asesinato de toda su familia, quienes formaban parte del partido Unión Patriótica y menciona con nombre y apellido quien disparó, el coronel Tomás Cruz Amaya quien es responsable de las muertes de su padre, su cuñado, su hermano y hermana, y como, en consecuencia, su madre y resto de hermanos tuvieron que huir junto a ella para evitar el mismo destino. Como era de esperarse, fueron catalogados como guerrilleros, justificando la masacre por parte del ejército colombiano. Orceni, quien también formó de la UP, llega luego al escenario junto a Fanny y tienden un hilo rojo en el que cuelgan fotos de las víctimas. Orceni perdió a su esposo y a cuatro otros compañeros a manos del ejército colombiano, quienes los torturaron, asesinaron, y desecharon sus cuerpos. Esto sucedió en el año 1986, y para el momento del estreno de la obra, Orceni había sido citada muchísimas veces a la fiscalía donde no se le daba razón de los asesinatos cometidos, y lo querían cubrir como un asesinato cometido por otras razones además de políticas.

⁶¹ Satizábal, Antígonas..., 39

El uso de los objetos que pertenecían a los seres queridos de las mujeres en escena es un elemento que le agrega peso emocional a la obra. Mientras esas prendas y objetos estén en escena, también está presente el desaparecido, cuya memoria se ha mantenido viva todo este tiempo por su madre, su hermana, su esposa o su compañera que cuenta no solamente la historia de su muerte a manos de un estado corrupto, sino que habla de su vida, de quien fue como persona, combatiendo la idea de que hayan sido narcoguerrilleros, o enemigos del estado como el gobierno quiso hacer creer a la nación. Cuando sus prendas, sus juguetes, sus pertenencias se ponen en el escenario y las mujeres narran sus historias, traen a estos desaparecidos a escena ya que se los está recordando, y por ende se los mantiene vivos. En las ropas que entran al escenario con sus madres el ausente aparece para que lo veamos como quién fue, y no como lo incriminan. Además, las mujeres se relacionan con la ropa con delicadeza, como sosteniendo algo sagrado que no debe mancharse ni lavarse porque aún contiene el olor de quien usaba esa prenda, y entendemos y sentimos como estos artefactos ahora conservan momentos de las vidas de estas personas, y los comparten con nosotros para que sepamos quienes fueron en realidad.

En otro momento, una de las didascalias de una de las escenas finales de la obra indica que Luz Marina “carga como una Pietá el traje de Fair Leonardo, su hijo”⁶² que indica un cuidado especial con objetos de un ser querido fallecido para conservar la memoria que se tiene de esa persona, y que su vida no es reemplazable, ni un número más en una larga lista de muertos, sino personas con nombres y apellidos, gustos, estudios, y vidas enteras, pero al ver estos objetos sin la persona que alguna vez los usó, y por ende, los habitó, sentimos el vacío, la ausencia del cuerpo que en algún momento ocupó esas ropas, y que ya no está. Luego, en otro momento de la obra para que sepamos ponerle rostros a los nombres que escuchamos, salen todas las mujeres a escena acompañando a Lucero quien, sosteniendo una camisa perteneciente a su hijo, se proyecta una foto de su rostro, para que igual que ellas, no lo olvidemos.

⁶² Satizábal, *Antígonas...*, 31.



Imagen 9: Lucero Carmona sosteniendo la camisa de su hijo Omar. Foto: Guillermo Torres⁶³

El uso de fotografías, imágenes, videos y evidencias de lo ocurrido es también un recurso que logra esto en la obra, que situemos rostros, nombres, lugares, hechos y fechas precisas en la historia del país. Vemos esto proyectado en los telones de fondo, en las camisas y ropas que cargan las mujeres, en el hilo rojo que tienen las sobrevivientes del exterminio a la Unión Patriótica, en los retratos y fotografía enmarcadas con las que salen a escena.

La selección de los objetos también vale la pena recalcar. El que Lucero traiga un oso de peluche, María traiga carritos de juguetes, Luz Marina traiga una biblia, hace que como espectadores nos remitimos a la infancia de estos jóvenes, a la época más inocente de la vida humana que es como sus madres los recuerdan, y que además nos resalta la inocencia de los mismos. Cada objeto trae consigo una historia: El oso de peluche fue un regalo que le dieron a su hijo de pequeño pero no abandonó al crecer; los carritos de juguete eran los favoritos del hijo de María, los moños que conservaba habían sido regalos que le dieron al hijo de María sus amigas, y la biblia de Fair Leonardo está atada a un recuerdo que Luz Marina comparte: su hijo de 26 años, quien tenía una discapacidad y no sabía leer, de todas formas tomaba el libro y lo observaba, y su madre, que es una mujer religiosa, recuerda ese momento con mucho cariño, como prueba de la inocencia de su hijo que ella conoció. Carlos Sotizábal, indica:

⁶³ Fotos de Guillermo Torres disponibles en: <https://www.semana.com/teatro/articulo/obra-de-teatro-antigonas-tribunal-de-mujeres/49065/>

En las ropas y los objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Y con las ropas y los objetos de sus familiares, y con cantos, hierbas y flores, ellas buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres. Restituirles en el lenguaje, en la imaginación colectiva y en la vida pública, es esencial para que haya justicia y verdad. Una verdad y una justicia compartidas. Como han sido públicos los crímenes y la transformación de las víctimas en culpables.⁶⁴

Entonces esta obra, con estos recursos, busca reconstruir la imagen de estos jóvenes y evitar que se los asocie con criminales para justificar las acciones de las fuerzas armadas. El testimonio directo de estas mujeres que conocieron a las víctimas que ahora son difamadas por el gobierno colombiano, y por actrices que también son conscientes de lo ocurrido en la historia reciente del país, despierta recuerdos que los espectadores pueden tener sobre los últimos años en la historia colombiana y, además, despierta en ellos inquietudes para que cuestionen el relato oficial que se vendió de la historia.



Imagen 10: Actrices y mujeres en escena con objetos de las víctimas. Foto: Corporación Colombiana de Teatro

⁶⁴ Carlos Satizábal, *Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígona tribunal de mujeres*. (Bogotá: Revista Colombiana de las Artes Escénicas vol. 9, 2015), 258

Otro uso pertinente de objetos en la obra es el de la muñeca descuartizada que se utilizó para amenazar a la abogada Soraya Gutiérrez. La muñeca se encontraba “...desnuda, las coyunturas del cuerpo manchadas de rojo sangre, la cabeza separada del cuerpo, el cuerpo sin un brazo y sin una pierna. La muñeca está expuesta sobre un vidrio transparente y enmarcado. “Una de las actrices, vestida con un pasamontañas y ropa negra que oculta su identidad, juega con la muñeca descuartizándola extremidad por extremidad, mientras que, a otra actriz, en el fondo del escenario, le ocurre lo mismo que a la muñeca, ilustrando la violencia que se buscaba ejercer sobre la abogada para buscar que deje su lucha. Luego sale otra actriz en escena y menciona punto por punto las tácticas de intimidación que usaron contra la abogada Gutiérrez y el colectivo de abogados, además de nombrar al jefe de inteligencia del DAS que firmó la carta con la que amenazó a la abogada: Fernando Valle.

Las canciones son otro elemento más que le suma profundidad a la obra. Mayra, quien es cantante de bullerengue, canta letras originales de canciones que demuestran el dolor desgarrador con el que lidian día a día estas mujeres que no es actuado para el público en ningún momento, es completamente verdadero. Las canciones son compuestas por la misma Mayra, por Lucero, Luz Marina y Satizábal, y son cantadas en coro por las mujeres, letras como:

Lucero: Como hubiera querido irme yo primero,
me quedé sola y muy triste
con este gran dolor,
tu imagen llevo siempre
aquí en mi pensamiento,
como un tatuaje prendido aquí en mi corazón.
Hijo por siempre serás mi gran amor.⁶⁵

O una canción que Mayra compone para Adela, su amiga que el DAS desapareció:

Canto, canto porque puedo y quiero cantar,

⁶⁵ Satizábal, Antígonas..., 37.

bonita bonita,
yo le canto a la tristeza ya tú no estás,
bonita bonita,
estoy justo aquí sentada donde me dejaste
bonita bonita,
para que no te demores en encontrarme
bonita bonita,
Adela de mil colores eres muy bonita,
bonita, bonita,
canto, canto porque quiero, quiero cantar,
bonita bonita,
yo le canto a la tristeza, ya tú no estás,
bonita bonita.⁶⁶

Elementos como estos, más los detalles íntimos que llegamos a conocer tras los relatos de las mujeres, podrían pasar desapercibidos o considerarse cotidianos, pero nos cuentan estos detalles precisamente para que comprendamos la normalidad en la que vivían estas familias hasta que fueron violentadas de esta manera. Ahora, actos tan cotidianos como las canciones, un regalo a una madre, leer una biblia, o haber dejado un objeto de casa se vuelven parte del ritual sagrado de recordar a quienes perdieron, y mantenerlos vivos en la memoria. Como dice Lucero, los llevarán siempre en el pensamiento y en el corazón, jamás olvidados.

El que las mismas víctimas de esta tragedia se pongan en un escenario a exponer las injusticias por las pasaron y el dolor que aún les aqueja, es no solamente un acto valiente, sino de reivindicación. Nadie habla por ellas, nadie actúa por ellas, son ellas mismas levantando sus propias voces, contando sus propias historias que vivieron y el dolor que aún sienten y sentirán. El que juntas se reconozcan y se levanten para luchar contra el estado que las quiere calladas, y que, además, creen poesía, arte a partir de eso es un acto de rebeldía en sí mismo. Son víctimas de un estado que buscó dividir y separar, y estas mujeres al unirse no solamente en organizaciones y

⁶⁶ Satizábal, Antígonas..., 36

asociaciones, sino también al convertir su dolor en poesía, por ende, convertirse en artistas, logran sostenerse entre ellas y crear lazos que las unen en su lucha. Se asumen como Antígonas e Ismenes que, aunque tuvieron miedo se acompañan y reclaman por justicia, por los cuerpos, por los desaparecidos, juntas. Un momento que demuestra esta unión de manera poética es cuando María, luego de contar la historia de su hijo, se acuesta cansada en el piso, declarando estar fatigada, pero sedienta de justicia. Luego entran las demás mujeres, actrices y no actrices, que duermen tras María cansadas, como ella, pero mientras duermen las levantan violentamente pesadillas que no dejan de tener. Luz Marina es la primera en despertarse completamente de la pesadilla, y va hacia María, encuentra las fotos de su hijo, y levanta a las demás mujeres diciendo: “Luz Marina: Miren, miren, es tan solo un niño. Yo creo que a él le pasó lo mismo que a nuestros hijos.”⁶⁷ reconociendo su sufrimiento e historia y entre ellas se levantan juntas, y se acompañan, ya sea para buscarlo, o para pedir justicia por su muerte. Luego, es ella misma quien levanta a María de su pesadilla, y la invita a unirse a ellas a buscar, y a encontrar el cuerpo de su hijo, mientras que una actriz sostiene la foto de su hijo hacia el tribunal, para que conozcamos bien su rostro.



Imagen 11: Luz Marina, quien recoge a María para unirse a buscar a sus hijos. Foto obtenida en: <https://www.fuga.gov.co/programacion/antigonas-tribunal-de-mujeres-de-tramaluna-teatro>

⁶⁷ Satizábal, *Antígonas...*, 26

Siendo estas historias reales hay momentos de la obra en los que las mujeres se quiebran y lloran al hablar de sus hijos una y otra vez, y esto ocurre en presentaciones, en ensayos, donde el dolor es tan grande que muchas se cuestionaron si podrían si quiera lograr presentarse. Como dice el mismo director, este es un acto importante de “Convertir el dolor en fuerza y en poesía para que la memoria viva”⁶⁸ y así estas mujeres, saben que deben hacer esto por sus hijos y compañeros, y se levantan entre ellas para que la memoria y recuerdo de sus hijos no sean olvidados. Son ellas las protagonistas de esta obra y son sus propias voces, sin filtros, sin intermediarios en escena, quienes se apropian del mito con el que identifican para conectarlo con sus experiencias y poder compartirlas con el mundo, como lo hace la misma Antígona al desafiar al poder, así lo haya hecho completamente sola, sin nadie que la respalde ni la acompañe, pero esta vez, son muchas, y juntas.

Es así, entonces, que se usa el teatro como herramienta para hacer el ritual funerario de recordar al muerto para que así viva para la eternidad, con su honor y nombres limpios. El poner sus objetos en el escenario no solo funciona como una pieza de utilería que nos ayuda a nosotros, el tribunal, a ver a la víctima como alguien real cuya ausencia deja grandes vacíos en las vidas de las mujeres afectadas, estos objetos funcionan como herramientas que mantienen vivos a los ausentes, y que además son pruebas de su inocencia.

Por otra parte, debemos detenernos a notar la ausencia de Creonte en escena que es una difícil de ignorar porque, aunque no esté físicamente presente un actor o una de las actrices dándole vida a Creonte, las mujeres se encargan de que no confundamos al tirano griego que existe en la ficción con los responsables de carne y hueso de sus respectivas tragedias, nombrándolos sin miedo alguno de lo que enfrentarlos de esa manera podría causar. Álvaro Uribe, Juan Manuel Santos, Fernando Ovalle, Tomás Cruz Amaya, son expuestos frente al tribunal para que les pongamos nombres y rostros a los culpables también, que no se nos olviden, y que dejemos de relacionar a estas figuras políticas como inocentes de estos crímenes. No hay simpatía alguna hacia estos Creontes colombianos, ya que estos han expresado, con sus palabras o con sus acciones, el poco

⁶⁸ Nelson Fredy Padilla, "El Dolor De Un País En Escena Para Que La Memoria Viva", (ELESPECTADOR.COM, 2019), <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/el-dolor-de-un-pais-en-escena-para-que-la-memoria-viva-article/>.

cuidado que le tienen a las vidas perdidas durante esos años. Además, la presencia del tirano no es necesaria en escena más allá de su nombre porque ellos no son los protagonistas de estas historias, son los culpables, pero la obra no se detiene en estudiar la complejidad de estos personajes reales de la historia, porque esta obra no se trata de ellos, se trata de las víctimas. Su presencia está en la obra para que sepamos a quienes señalar como los culpables de las tragedias que se nos cuentan, pero no para que entendamos, y mucho menos para que simpaticemos con sus posturas, sino para que conozcamos sus verdaderas acciones.

El combate contra el relato oficial

De los puntos clave de la presente obra, es que busca combatir el relato oficial que el estado colombiano usa para situar a las fuerzas armadas y a los grupos paramilitares como héroes protectores de la patria, mientras que denomina a las víctimas de estos grupos como enemigos del estado, que tenían que ser erradicados para llegar a la paz y poder acabar con la narcoguerrilla que tanto aqueja al país. Al igual que Polinices, las víctimas del terrorismo de estado fueron señalados como enemigos de la nación para poder señalar a un enemigo en común y así controlar la narrativa en los medios y en general, de que quienes morían eran bajas en combate que las fuerzas armadas y la policía del país tenían que asumir para devolverle la paz y tranquilidad al país. Uribe, incluso, dijo públicamente: “En realidad esas ovejas son guerrilleros vestidos de abogados que hacen falsas denuncias. Los tales falsos positivos son falsas denuncias. Esos muchachos no se fueron precisamente a coger café sino con propósitos delincuenciales”⁶⁹ Esto fue dicho a los medios es un intento de deslegitimar a quienes denunciaban estos actos de violencia durante su gobierno, pero además, manchaba la memoria de personas inocentes como criminales porque era el ángulo que le serviría al poder para no responsabilizarse de los asesinatos, secuestros y desapariciones forzadas de las que el gobierno colombiano y las fuerzas militares eran completamente responsables.

Entonces, esta obra busca que, a través del teatro, estas mujeres, tanto actrices como no actrices, puedan cerrar poco a poco las heridas que una época tan violenta les dejó en su vida,

⁶⁹ Satizábal, *Memoria poética...*, 253

volviéndose una catarsis grupal por la que, incluso, pueden empezar a llevar y soportar el dolor con el que cargan. Buscan de esta manera también limpiar el nombre de las víctimas que el estado señaló como enemigo común para que la sociedad colombiana justifique también el accionar de quienes se encontraban en el poder, ya que los protegían de ese mismo enemigo que mencionaban, y acababan con la amenaza del terrorismo de la guerrilla que tanto intimidaba a los ciudadanos colombianos. Así, estas mujeres desde el teatro quieren reescribir la historia para que las nuevas generaciones conozcan la verdadera historia de su país y que se les asegure que situaciones como estas no se volverán a dar nuevamente. Como el director y las mismas protagonistas explican: sin memoria no hay paz, y es por eso que toman la tarea de contar su historia, ya que, además, no son las únicas víctimas. Colombia está llena de Antígonas, que buscan los cuerpos de sus muertos, y que quizá, ni siquiera saben que sucedió en realidad con sus hijos. Esta obra de teatro busca que se conozca la verdad, desde sus experiencias, y demostrar que ninguna persona independientemente del poder con el que cuente, puede escapar de la justicia. Es por eso, que exigen no solamente justicia, también que se les asegure la no repetición.

Lo que diferencia *Antígona, tribunal de mujeres*, de *Antígona Furiosa*, y de *Antígona* de José Watanabe es precisamente la presencia de estas mujeres en el escenario. Aunque las obras anteriores se inspiran de la realidad de sus países y toman a las mujeres defensoras de los derechos humanos como las Antígonas de sus territorios, estas mujeres no están físicamente presentes en escena, mientras que, en *Tribunal de mujeres*, son ellas quienes escriben la misma obra y son protagonistas de la misma. Entonces, al igual que la Antígona de Sófocles las mujeres que se presentan ante el tribunal cuentan exactamente la misma historia que el gobierno colombiano ha contado, pero desde su punto de vista, no desde el lado de los “héroes” defensores de la patria ni del estado vencedor frente a la amenaza de la guerrilla, sino como las personas que vivieron esa misma historia, pero no tuvieron los medios ni el alcance para transmitirle a toda la nación lo que ocurría. Por eso, el acto de desobediencia femenina que tanto caracteriza a Antígona sigue siendo tremendamente relevante y se mantiene vivo. En Colombia, son las mujeres quienes en su mayoría lideran la lucha en defensa de los derechos humanos, y son quienes combaten al gobierno que ha vendido por años una historia de un conflicto armado para sembrar miedo en la ciudadanía colombiana y poder justificar sus acciones. Por eso cuando el ex presidente Uribe comenta que los falsos positivos nos fueron “precisamente a recoger café”, que las denuncias de los abogados son

falsas, busca que el pueblo colombiano dude de los testimonios de las madres de Soacha y demás víctimas para deslegitimar su lucha, tachándolas, como a las Madres de Plaza de Mayo, como mujeres que no aceptan la muerte de sus hijos criminales y que su lucha por buscar respuestas y justicia es injustificada, ya que para el estado colombiano, y sus fuerzas armadas no eran víctimas sino cuerpos que podrían disfrazar de criminales para intercambiar esas vidas por incentivos para beneficiarse personalmente.

Es por eso que, cuando Satizábal dice: “Son el mito de Antígona vivo, la construcción poética a partir de una realidad y del testimonio. Buscan la restitución simbólica de sus irreparables vidas perdidas”⁷⁰ nos recuerda que estas mujeres son Antígonas de nuestros tiempos, y que al igual que la protagonista de Sófocles, buscan justicia para sus esposos, hermanos, hijos y compañeros, que aunque no pueden recuperar con vida a las personas que perdieron, buscan hasta las últimas consecuencias que se admita la injusticia y se repongan los daños para evitar que vuelva a ocurrir, y que se respete la memoria de quienes ya no están para defenderse.

Las madres de Soacha y sobrevivientes del genocidio a la Unión Patriótica cuentan, además, que incluso luego de la presidencia de Álvaro Uribe recibieron amenazas e intimidaciones para que dejen su lucha. La familia de Luz Marina tuvo que irse del país para que ella pueda militar sin miedo de que algo les pase a ellos por su trabajo, ya que, además, estas mujeres han expuesto su caso en cortes y medios internacionales, donde han sido incluso mejor recibidas y más escuchadas que en su propio país. En el 2013 se les entregó el Premio Constructores de Paz del Instituto Catalán Internacional para la Paz. Estas mujeres se levantaron como individuos, pero se encuentran cuando deciden enfrentarse a un estado que desechó vidas de ciudadanos que debió proteger. Y el que lo hagan tan abierta y públicamente sin miedo a lo que les puede ocurrir, es indicador de ya no tienen miedo, y que además desobedecer al poder y exigirle respuestas y reparaciones es precisamente lo que las mantiene vivas y juntas.

Al terminar la obra, las actrices y mujeres vuelven a unirse en un solo movimiento hasta llegar al proscenio, y ahí, Antígona se une a sus contrapartes colombianas a reclamar por sus

⁷⁰ Padilla, “El dolor de un país...”

desaparecidos, y no solamente por Polinices. Antígona, quien ha caminado y caminado por el mundo contando la tragedia que le tocó vivir a ella y a su familia, ahora recoge a sus hermanas colombianas para unirse a su lucha y enfrentar al tribunal junto a ellas:

Antígona: Cada crimen que ha llegado a este Tribunal está tejido en un plan de sangre y horror. Veo los hilos, veo la urdimbre, veo los tejedores sentados en sus bancos de oro, oigo sus voces y sus manos frotarse: dónde están, dónde están. Que vengan aquí todos esos delirantes tejedores de tanta muerte. Que vengan aquí a responderles a ustedes. ¡Que vengan aquí a respondernos a nosotras!

Cada mujer del coro levanta hacia el Tribunal el objeto que trae en sus manos.

Antígona: ¿Dónde están? Llámenles, llámenles. Ustedes los conocen. Usted le conoce. Usted le conoce. ¿Le conoce?⁷¹

Así, la Antígona de la ficción reconoce a las que pasaron por lo mismo que ella en la realidad, y como lo hizo en su historia, pide justicia y enfrenta a la ciudad con la verdad que muchos ignoraban, o que prefirieron ignorar. Quizá muchos le creían a las autoridades y al relato que ha formado parte de la historia oficial del país porque ellos como vencedores la cuentan, pero aquí llega Antígona a recordarles antes de que acabe la obra que lo que acaban de ver y escuchar no es ficción, es la realidad de estas mujeres que aún no obtienen justicia, y que no han visto a todos los responsables de sus tragedias pagar ante las leyes. Antígona les nombra los lugares donde estas masacres ocurrieron, y por donde ella vio todo ocurrir: Bahía Portete, Macayepo, Mapiripan, San José, San Rafael, Santa Rosa, Chinú, El Salao, Puerto Bello, Puerto Claver, Buenaventura, Aro, Sopetran, Segovia, Morales, del Catatumbo, mientras se golpea el cuerpo con hierbas como limpiando las matanzas de estas tierras mientras las nombra.

Estas Antígonas, como la original, saben las consecuencias que sus actos de rebeldía pueden tener, pero se comprometen a llegar hasta las últimas instancias de todas formas, porque es lo justo y lo que las víctimas de un estado con poder desmesurado se merecen. Mientras sigan poniendo sobre las tablas esta obra, y mientras sigan denunciando, reclamando, contando la verdad

⁷¹ Satizábal, Antígonas..., 45.

de los hechos y compartiendo su lado de la historia que fue omitido para no ensuciar los nombres de los responsables, se mantiene vivo el recuerdo de quienes fueron en realidad las personas que el estado intentó villanizar luego de eliminarlas. Las Antígonas se seguirán levantando frente a Creonte mientras este siga sin pagar por la tragedia que causó, y la misma seguirá siendo contada para que no olvidemos lo ocurrido. Esta obra ofrece una oportunidad desde el teatro y creación poética para que revisemos el pasado y cuestionemos la versión oficial de hechos históricos de los cuales creemos conocer todo. El teatro les ofrece a estas mujeres un espacio para reivindicarse como víctimas y les da la oportunidad de asumir la posición de rebeldía y desobediencia que les tocó tomar para sean ellas mismas quienes cuenten sus historias, quienes ponen su cuerpo en la escena.

La memoria poética que se crea a raíz de una propuesta escénica cómo está no sólo combate el relato concebido ya en la memoria oficial del país, lo desmiente y reescribe la historia pero tomando como punto de partida los testimonios en primera persona de estas mujeres que se dan la tarea de hacerlo ellas mismas, para de esta manera, brindarle a su país más oportunidades de mirar hacia el pasado dudando de lo que las personas en el poder imponían como la verdad, y lograr una visión crítica del pasado para evitar que estos horrores sigan ocurriendo en la presente y en el futuro, y así poder modificar como los colombianos piensan de estas víctimas que el poder señaló de victimarios. Como Carlos Satizábal indica:

Las mujeres se refieren a ellas mismas como Antígonas –como símbolos míticos de la rebeldía, del amor y del cuidado enfrentadas al autoritarismo criminal del patriarcado– y se presentan también con sus nombres propios. Son ellas mismas. Y ellas mismas son mito, personajes que encarnan el mito.⁷²

Cuando ellas mismas se asumen como Antígonas, cuentan con el respaldo de la Antígona milenaria rebelde, desobediente y desafiante que conmovió a una ciudad entera y a incontables lectores y espectadores de su mito en su lucha por enterrar a su hermano, aunque le haya sido prohibido. Y ahora, estas mujeres asumen la rebeldía de Antígona y harán conocer su propia lucha para que, como Antígona, no sean olvidadas, y sus historias no se vuelvan a repetir.

⁷² Satizábal, *Memoria poética...*, 268.

Conclusiones:

Luego de analizar las obras escogidas, es evidente que la pertinencia del mito de Antígona sigue vigente y que su historia se sigue, y seguirá contando. Estas obras demuestran que el espíritu de Antígona sigue vivo para contar historias propias de su territorio que sólo podrían lograr desde el teatro, para reconstruir hechos y contar versiones alternativas de la historia, diferentes a las versiones *oficiales* que las autoridades y sus respectivos países venden para mantener una historia *limpia y oficial*. Las mujeres que inspiran la creación de estas obras son reencarnaciones de Antígona y tienen el mismo objetivo, desobedecer a un poder absoluto que las quiere calladas, sumisas y obedientes. Lo maravilloso es cómo estas mujeres se han rehusado a cumplir el rol que normalmente se esperaría de ellas. Al ser esposas, madres, hijas y hermanas, se espera que el rol que ellas cumplan sea uno secundario, siempre cuidando, levantando su voz únicamente cuando se le pide que hable, actuando solo como reacción, nunca como acción propia.

De las madres de la plaza de mayo, de las mujeres peruanas en Ayacucho y de las Madres de Soacha se esperaba eso: Una vez que sus hijos desaparecieron y murieron, lo que se esperaba de ellas era que lloren a sus muertos, y que por miedo acepten los hechos y callen. Al rehusarse a hacer esto, y al salir a las calles a pedir respuestas sobre el paradero de sus hijos, no solo rompen el status quo, también lo desafían. Ahora ellas son las protagonistas de los hechos, y es a ellas a quien el poder tiene que enfrentarse. Es esto lo que estas obras teatrales recogen. No nacen solamente de la obra escrita por Sófocles hace siglos, nacen de la lucha y el dolor que estas mujeres que, a pesar de vivir en países diferentes, pasaron por la misma situación injusta de tener que enfrentarse con su propio gobierno, desobedecer para exigir la justicia que ellas y sus hijos merecen. El teatro recoge estas acciones realizadas por estas mujeres y las coloca como el eje principal de sus obras. Estas mujeres son Antígona, el teatro lo nota, y lo lleva a las tablas para que sea visto y reconocido como tal.

Gambaro, Watanabe Y Satizábal logran conservar el dolor de las Antígonas de sus países en sus obras para que podamos sentir y ver, sin excusas, lo que tuvieron y aún tienen que vivir las víctimas de violencia política en sus países. El teatro, desde siempre, ha sido no solamente político, sino también un espacio que invita a la reflexión y sentir de quienes intervienen en él ya sea como

artistas o como espectadores, y que una obra griega de miles de años de antigüedad impulse a artistas y a mujeres en el continente latinoamericano a contar sus propias historias es un testimonio de eso. No solo es evidente que las artistas que intervienen como Antígona se identifican con su lucha y tragedia, sino que además reconocen sus territorios en Tebas, reinada por un tirano y llena de ciudadanos que no se atrevieron a desafiarlo. Además, el reconocer que la lucha contra las injusticias en nuestro continente ha sido históricamente llevada por mujeres, y lo sigue siendo, es de gran importancia. El teatro es el espacio que recoge y reúne todas estas historias, testimonios, y luchas, y las teje con el tan leído, estudiado y representado mito de Antígona y, como analizamos, no busca adaptarlo, sino apropiarse desde territorios y cuerpos latinoamericanos femeninos. Las artistas que intervinieron en estas obras, los dramaturgos y dramaturgas, y las víctimas que inspiraron las obras, y en el caso de *Tribunal de mujeres*, que protagonizan la misma, abren un espacio para la reflexión sobre la historia a raíz de sus testimonios y experiencias. Las Antígonas latinoamericanas no son princesas, y en la mayoría de casos, son mujeres en situación de vulnerabilidad y no privilegiadas como de todas formas lo era la princesa Tebana, pero independientemente de las diferencias entre las Antígonas de nuestro territorio y la griega, comparten el mismo espíritu de rebeldía femenina que las impulsa a levantarse frente al poder.

Por eso, hay tantas reescrituras de Antígona a lo largo de nuestro continente y también en el resto del mundo. Además de las obras analizadas en esta tesis, solo en las últimas décadas se han escrito obras como *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A.*, *La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner en Chile, *Usted está aquí* (2010) de Barbara Colio en México. Desde el teatro diferentes creadores y creadoras han visto la oportunidad de mirar hacia el pasado con ojos críticos y revisar la historia de sus países y contarla desde las voces que no fueron incluidas en los libros de historia ni registros oficiales. Incluso, si revisamos la historia de nuestro propio país, es posible que reconozcamos el espíritu de Antígona en mujeres ecuatorianas, cuyas historias son igual de valiosas y pertinentes de contar, ya que nuestro país no es ajeno a la falta de memoria histórica de la que sufren los países discutidos en esta tesis.

Como artista, estudiante, y como mujer, estas obras me conmueven y me motivan a investigar más sobre las historias que cuentan, las artistas que intervienen en ellas y sus luchas. Grupos como Yuyachkani o Tramaluna Teatro de la corporación colombiana de teatro son grupos

comprometidos con preservar la memoria de sus países, buscar la reflexión a través del teatro y sus diferentes performances. Es importante que, desde el arte, y en estos casos, desde el teatro, se creen obras que nos permiten revisar el pasado constantemente y que además nos ayudan a comprender y procesar épocas violentas de nuestro territorio para lograr una clase de catarsis colectiva que nos ayudará a mirar hacia el futuro, pero siendo conscientes y teniendo presente nuestro pasado.

Bibliografía:

Benítez Navarro, J. La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro.

CyberHumanitatis 20. En:

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html

Blair, Elsa. *Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2011.

Castañeda, María José. *Antígonas tribunal de mujeres: poética de una memoria reparadora*, Bogotá, 2018.

Cayuela Berruezo, «Una historia de violencia: el Perú entre los años 1980 a 1997» en *Scientia* Vol. XXI N° 21. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2019.

Cifuentes-Louault, Juanita «Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria», en *América: Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015* (vol. 2), 2018.

URL <http://journals.openedition.org/america/2229>

Darío, Ruben. «Sonatina» en *Prosas Profanas y otros poemas*. Buenos Aires, 1896.

Dieguez Caballero, Ileana. *Espacios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Fonnegra Osorio Claudia Patricia. 2020. «Memoria poética». En *Agenda Cultural Alma Máter*, n.º 278 (agosto). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/343300>.

Fredy Padilla, Nelson. "El Dolor De Un País En Escena Para Que La Memoria Viva", (ELESPECTADOR.COM, 2019), <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/el-dolor-de-un-pais-en-escena-para-que-la-memoria-viva-article/>.

Gambaro, Griselda, «Antígona Furiosa» en *Teatro vol. 3*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1995. 196-217

Gambaro, Griselda, «History of a frustrated adaptation.» en *Theatre Women Politics, The open page*. #3, 1998. 77-80

Gidi Blanchet, Claudia. «El heroísmo en los tiempos actuales: Antígona furiosa de Griselda Gambaro y Usted está aquí de Bárbara Colio» en *Valenciana* vol.9, 2016.

Grupo cultural Yuyachkani. *Antígona*. Video, 2000. <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/31zcrjks>.

Gutiérrez, Carlos Arturo «De víctimas a pedagogas de la memoria: el caso de las llamadas Madres de Soacha.» en *Revista Controversia* 213, 2019. 229-262.

Halbwachs, Maurice. *Memoria colectiva y memoria histórica*. Traducido por Amparo Lasén Díaz. Madrid: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. 1995.

Nabuco, Edvaldo y Amarante, Paulo. *Las "locas" de la Plaza de Mayo: La lucha de las Madres de Mayo contra la dictadura militar a favor de la vida*,

Navarro Benítez, Joaquín. *La transparencia del tiempo, entrevista a Griselda Gambaro*. Cyber Humanitatis N°20, 2001.

Noguera, Lía Sabrina. «Reescrituras De La Tragedia En El Teatro Latinoamericano Contemporáneo. El Caso Antígona.» En *Catedral Tomada*. Revista De Crítica Literaria Latinoamericana 7, no. 13 (2020): 54-74. doi:10.5195/ct/2019.407

Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Traducido por Magaly Muguercia, Ciudad de México: 2016.

Ralli, Teresa. «Fragments of Memory» Eds. Taylor, Diana y Roselyn Constantino. Traducido por Margaret Carson. En *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. 355-364.

Ralli, Teresa. 2013 | CWS | Performance "Antígona", Del Grupo Teatral Peruano Yuyachkani. Video, 2019.
https://www.youtube.com/watch?v=wrDXVlj99jE&list=PLprEP4Eo9CQaAmTD0A8s2k6rAjUkSQ-_g&index=6&t=4007s.

Ralli, Teresa y Rubio, Miguel. *Notas sobre nuestra Antígona*, 2000.
<http://archivoarte.uclm.es/textos/notas-sobre-nuestra-antigona/>

Rubio Zapata, Miguel. *Persistencia de la memoria*, Nueva York: Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, 2003.
<<http://hemi.nyu.edu/esp/newsletter/issue8/pages/rubio.shtml>>.

Salam, Maya. «Taking Back ‘Hysterical’» The New York Times, febrero 16, 2019
<https://www.nytimes.com/2019/02/26/sports/serena-williams-nike-ad.html>

Satizábal, Carlos. «Antígona tribunal de mujeres» en *Teatro vivo: una literatura teatral desde la escena*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2020.

Satizábal, Carlos. *Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro*. Bogotá: Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 250-268.

Schenberger, Juliana. *Antígona furiosa, de Griselda Gambaro: el recuerdo de la dictadura militar argentina*. Gramma: Universidad del Salvador, Argentina, 2020.

Steiner, George. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1991.

Sófocles, Antígona. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2001.

Taylor, Diana. «Escenificar la memoria traumática: Yuyachkani» en *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015

Tramaluna Teatro, *Antígonas, Tribunal De Mujeres Creación Colectiva Tramaluna Teatro*. Video, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0&t=2733s>.

Watanabe, José. *Antígona* (versión libre), Buenos Aires: Celcit, 2000.

Anexos:

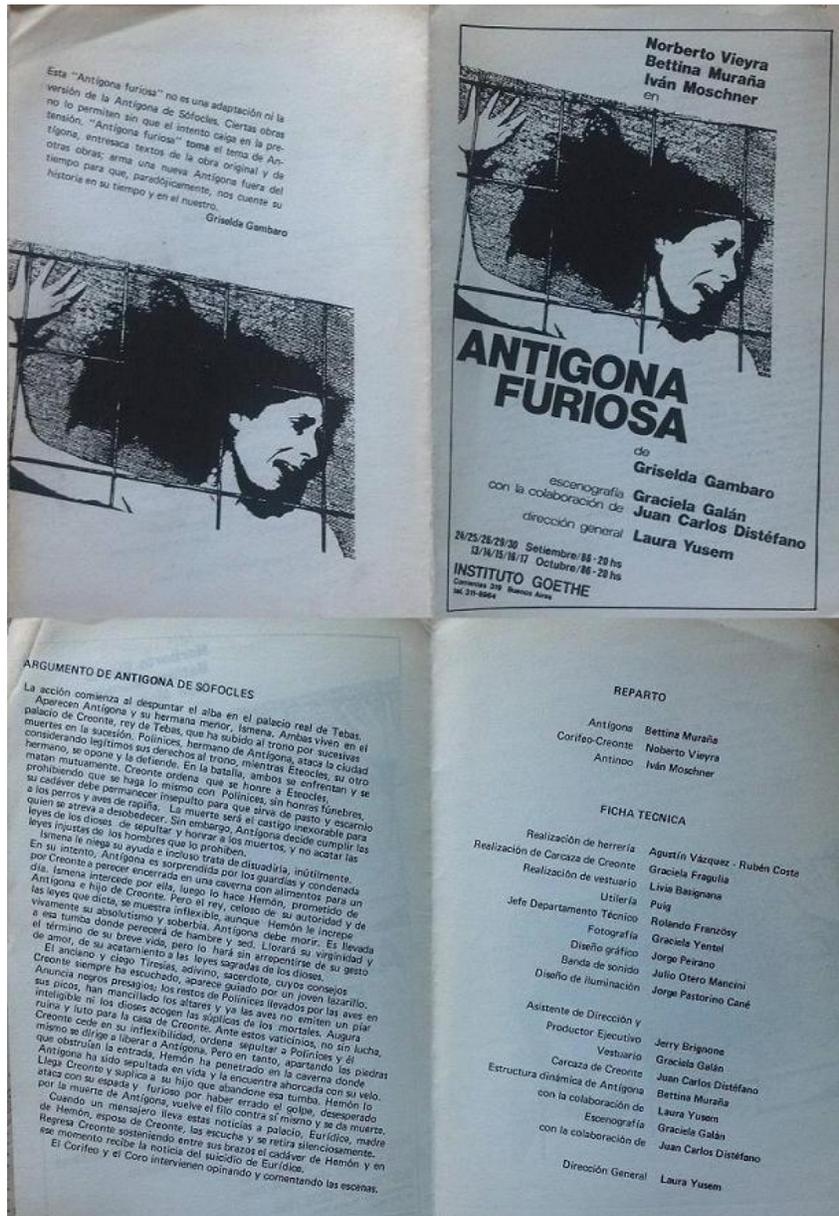


Imagen 12: Programa de mano del estreno de Antígona Furiosa, en Buenos Aires, Argentina. 1986. Instituto Goethe.

ANTÍGONA

¿Qué hacer cuando una ley injusta se opone a lo que nuestra conciencia nos dicta como ciudadanos? Esta es una de las grandes interrogantes que nos presenta la obra *Antígona*, tragedia escrita por Sófocles en el siglo V a.C. en Atenas.

Los atenienses de aquella época ya habían descubierto y aceptado que existen grandes dilemas sin solución y en eso consistía el carácter trágico que imprimían a sus obras. Sus dioses no presentaban un ideal de justicia universal, antes bien, se comportaban como se comporta la vida misma, con caprichos, arbitrariedades, prepotencias, favoritismos y, por supuesto, con situaciones sin solución como la que se le presenta a la protagonista de *Antígona*: obedecer la ley dada por Creonte o enterrar a su hermano Polinices.

Los antiguos dramaturgos atenienses tomaban los temas para sus tragedias de sus propios mitos, donde las situaciones trágicas eran muchas. Probablemente, los mitos tuvieron su origen en viejas leyendas y éstas, a su vez, surgieron de hechos reales, que, por lo remoto del suceso, habían sido variados de generación en generación por la imaginación popular hasta convertirse en una maraña de nombres y situaciones que constituían, en el siglo V a.C., la religión oficial de Atenas.

Así, el mito de Antígona no es sino parte de lo que se conoce como el "ciclo tebano", donde se cuenta que la maldición que sufre la heroína integra la cadena de desdichas que sufre su familia por la ofensa que Lábdaco, su bisabuelo, cometió contra los dioses.

El hijo de Lábdaco se llamó Layo, quien tuvo como único hijo al más famoso personaje del ciclo tebano: Edipo. Todos tuvieron vidas desgraciadas, pero la más notoria fue la manera cómo los dioses castigaron a Edipo. Este mató a su padre, Layo, y se casó con Yocasta, su madre, sin conocer la identidad de ninguno de ellos. Cuando todo se descubrió, Yocasta se suicidó, Edipo se arrancó los ojos y partió de Tebas dejando atrás a los cuatro hijos que tuviera con su madre: Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona.

Cuando llegaron a la mayoría de edad, los dos hermanos varones acordaron turnarse el reinado de Tebas, un año cada uno. Primero rigió Eteocles con la

asesoría de Creonte, hermano de Yocasta. Pero cuando, cumplido el año acordado, su hermano llegó a reclamar el poder que le correspondía, Eteocles se lo negó, aduciendo que Polinices no estaba capacitado para el cargo. Polinices, entonces, reunió a un contingente de argivos (habitantes de Argos) para luchar contra Tebas y tomar el poder por la fuerza.

Los dioses, en su saña contra esta familia, hicieron que ambos hermanos se mataran el uno al otro durante la lucha.

Y es en este punto donde empiezan las desgracias directas para Antígona. La obra de Sófocles se inicia cuando la protagonista le manifiesta a su hermana Ismene su intención de enterrar el cadáver de Polinices y le pide su ayuda. Esta acción implicaba una violación flagrante de la ley, pues Creonte, que quedara como regente de Tebas, tras la muerte de los hermanos, había determinado que se diera honras fúnebres y entierro al cuerpo de Eteocles (defensor de la ciudad), pero que se castigaría con la muerte a quien haga lo mismo con Polinices (traidor a Tebas); el cadáver de éste, por mandato de Creonte, debía quedar expuesto a la intemperie, sin ningún tributo, sin ninguna lágrima, sólo como alimento de perros y aves de rapiña.

Si bien es cierto que en las tragedias griegas son los dioses los que determinan, en su peculiar manera, las venturas y desventuras de los mortales, es igualmente cierto que los héroes trágicos no son simples receptores pasivos de sus destinos; de alguna manera, intervienen en ellos, de alguna manera, encuentran lo que buscan. Los protagonistas de las tragedias tienen algo que los precipita a la desgracia: una tara en su carácter, una falla en su comportamiento, un exceso que causa la ira de los dioses.

Así, en *Antígona*, la heroína sabe perfectamente el destino que le espera si llega a enterrar a Polinices; y, a sabiendas, lo hace. En el gran dilema que plantea la obra, entre el deber ciudadano y obligación de aceptar una ley injusta, Antígona, pese a los consejos de su hermana y de gente que la rodea, opta por dar honras fúnebres a su hermano. Su terquedad la condena; la salvación por el amor era aún algo desconocido para los atenienses.

ANTÍGONA

Unipersonal de Teresa Ralli

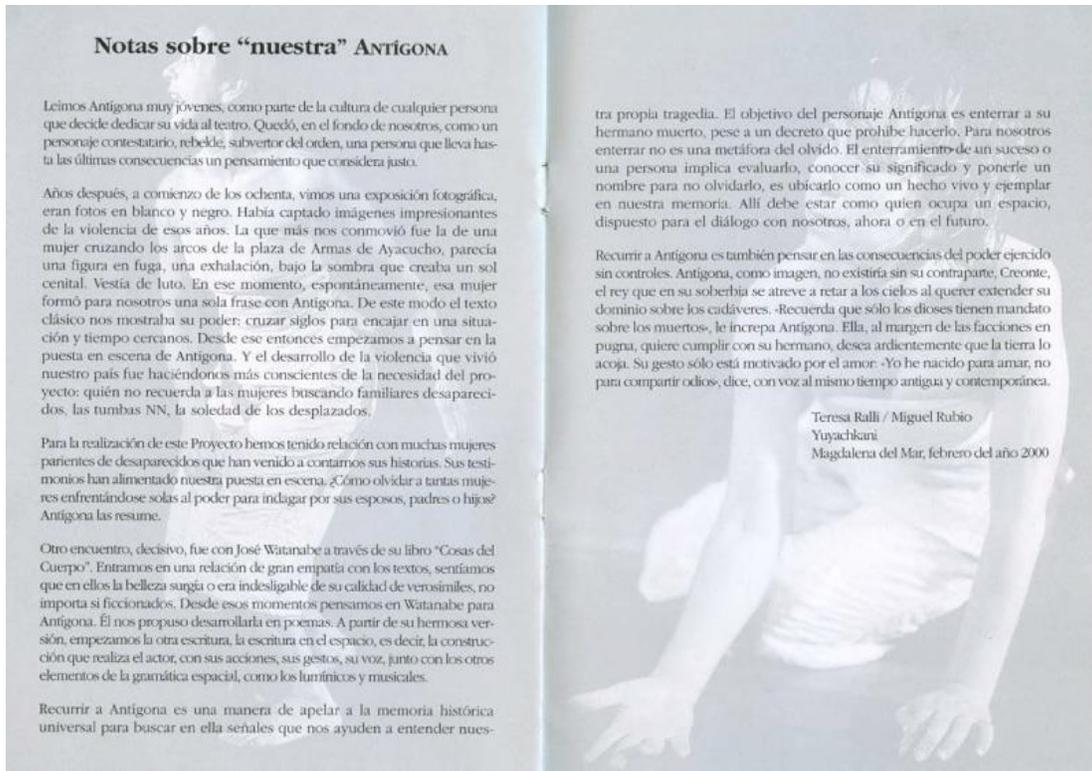
Tragedia de Sófocles, en versión libre de José Watanabe

Musicalización	Manongo Mujica
Productor musical y efectos	José Balado
Diseño y Realización de Vestuario	Pepe Corzo
Diseño de Iluminación	Manuel Herrera
Diseño de Afiche	Eduardo Tokeshi
Fotografía	Elsa Estremadoyro
Mascarilla	Paul Colino
Operador de Luces	Carlos López
Jefe de Escena y Operador de Sonido	Alejandro Siles
Producción	Socomo Naveda
Asistente de Dirección	Milagros Quintana
Dirección	Miguel Rubio Zapata

Agradecimientos

Consejería en Proyectos, Aprovech-FIDH, Movimiento Manuela Ramos, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Diana Avila, Violeta Barrantes, Manuel Boluarte, Lita Candiotti, Mirella Carbone, Augusto Casafranca, Aru Corea, Brenda Cotto, Felipe Erenberg, Rafael Hastings, Alberto Isola, Miguel Jugó, Jaime León, Rosa Luisa Márquez, Fidel Melquiades, Juan Mendoza, Patricia Mendoza, July Natters, Luis Peirano, Rosario Peirano, Rebeca Ralli, Teófilo Sánchez, Jorge Santisteban de Noriega, Yolanda Sarmiento, Francisco Soberón, Blanca Varela, Miguel Villafañe, Rocio Villanueva.



Imágenes 13, 14 y 15: Fragmentos del programa de mano de Antígona, de Yuyachkani.

Link de acceso a la entrevista a Carlos Satizábal: <https://drive.google.com/file/d/1-Jg1UiwJrfaqo5kobzLYz5NrqaG98hHr/view?usp=sharing>