

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**En busca de Antígona**

Sandra Escaris Pazos  
Cuerpo A del PG  
22/07/09  
Lic. Dirección Teatral  
Facultad de Diseño y Comunicación  
Universidad de Palermo

## Índice

Portada	s/n
Índice	1
Síntesis	2
Logros de mi PG	4
Introducción	6
Currículum Vitae	10
Declaración Jurada	12

## **Síntesis.**

*En busca de Antígona* reúne parte de la información utilizada para la realización de la puesta en escena del proyecto teatral de propia autoría titulado *Antígonas*, versión libre del clásico de Sófocles. El título de este proyecto de grado, responde al ejercicio dinámico que provoca la búsqueda de un material para su representación escénica, y la necesidad de integrarlo en un mismo sentido, ordenando la información inherente al proceso de creación teatral.

El interés acerca de la figura de Antígona surge en el ámbito académico, durante el cursado de la materia Teatro I, dictado por la Sra. Catalina Artesi en el año 2005. Luego en el año 2007, resurge la figura de *Antígona*, dentro del cursado de la materia Dirección IV dictada por la Sra. Betty Gambartes. El objetivo de la docente era la de inducir a sus alumnas a la realización de la adaptación del texto para luego llevar a cabo la dirección y producción escénica. La necesidad de abarcar la vastedad del personaje derivó en la creación de múltiples Antígonas representadas por varias actrices en escena. Una vez concluida y aprobada la materia, los ensayos continuaron hasta su presentación en el teatro Regio, en el marco de un evento realizado por la Universidad de Palermo en octubre 2007. Es a partir de allí, que el proyecto teatral, no el proyecto de grado, toma el título de *Antígonas* basado en la multiplicación en escena del personaje protagónico.

*En busca de Antígona*, por tanto, parte de la fragmentación y de la multiplicidad de *Antígonas*, con el objeto de volver a reunir las en una única, íntegra, plena. La nueva visión o el descubrimiento emergente a partir de la realización de éste proyecto de grado, propone un elemento clave que no era considerado anteriormente y que se relaciona con la escisión de un mismo ser y su necesidad de integrarse para estar en calma. Esta escisión y desconocimiento del otro como uno mismo permanecía oculto en la investigación del 2007 y del 2008. *En busca de Antígona*, desemboca en la

nueva dramaturgia de Antígonas que al plante la utilización del lenguaje escénico fusionado con el audiovisual que hacen a la orientación de la carrera impartida por la Universidad de Palermo y que a su vez pone un texto clásico en un formato de representación actual.

## **Logros de mi Proyecto de Graduación.**

Creo que el principal logro es haber podido recortar el tema. En un primer momento era mucho el material que se podía incluir para hablar de Antígona. Existiendo numerosos ensayos, relatos, escritos que hablan de la obra, se corre el riesgo de marearse y caer en el hastío, también me pasó, pero creo haber podido superarlo. Después de leer varios textos sobre las lecturas que se hacen sobre el personaje, comprendí que la historia se encontraba en las cuatro obras que relatan su vida. Descubrir cual es la esencia que cautivó mi atención y volver a ella creo que me ha permitido indagar sobre algunos materiales a los que quizá no hubiese llegado por otro camino, como es el capítulo dedicado exclusivamente a los aportes de Jung. Me concentré en ellos y en la versión de Griselda Gambaro que maneja todos esos elementos dándolos por sentado, cada una de sus líneas es permeable de un extenso análisis comparativo que resulta apasionante. Gambaro es una escritora que siempre me resultó interesante y logró conmoverme sin esfuerzo. Digo esto porque la dramaturgia de Antígonas fue una de las tareas- y lo seguirá siendo- de las más sufridas en todo este trabajo. ¿Quién soy yo para hacer hablar a Antígona? ¿Puedo llegar a entenderla completamente? ¿Cómo empieza? ¿Dónde están? ¿Qué es lo que va sucediendo de un episodio a otro? ¿Cuál es el final? ¿De que estoy hablando al evocar a Antígona? ¿Y si nadie lo entiende?. En fin, esas son solo algunas de las preguntas que me hice todo este tiempo y muchas de ellas todavía sigo haciéndome. Insisto, el mayor logro es haber llegado hasta acá, la dramaturgia es una de las cosas que más me cuesta y haber aceptado ese desafío me generó más de una traba y más de una pesadilla como le confesé a Betty en su momento. Es un trabajo que me apasiona y me agobia al mismo tiempo, y poder concentrar las energías fue un gran esfuerzo.

La historia de Antígona es extremadamente trágica, su historia habla del destino, del descubrimiento de la propia naturaleza, del incesto, del odio transformado en guerra entre dos hermanos por el poder, entre dos pueblos que pretenden conquistarse entre sí, plantea diferentes puntos de vista y acciones de las hermanas, posee elementos mágicos como la transmutación de Edipo, simbólicos y trágicos como la peste que cae sobre Tebas porque no se halló al culpable. Habla de los que mandan, de los que están obligados a obedecer, de los que se revelan, de los hombres y las mujeres, del camino de los héroes, de la vida y la muerte, de todos los pares de opuestos que menciona Steiner, todo está ahí. Esa participación tan activa, contradictoria y a veces maléfica de los dioses griegos respecto de los humanos. El miedo al inframundo, la moral, la ética, el deshonor, el deber ser, la política, el gobierno, la indigencia, el destierro, el estar fuera del sistema, todo esto es Antígonas para mí, este universo infinito de matices y contradicciones y al mismo tiempo tan violentamente actual que la hacen en la mayoría de las veces inaprensible, huidiza, confusa e inabarcable.

Considero que se trata de un logro mantener el entusiasmo, soportar indagar sobre lo trágico en lugar de escapar por la tangente, poder concluir con esta etapa que no escapa a la angustia y al estrés. Perder el miedo a escribir, a conceptualizar, usar la tercera persona, intentar una objetividad plasmada de subjetividades. El mayor logro es haber llegado hasta aquí, el recorrido todavía es largo y profundo, reúno mayores incertidumbres que certezas.

El proyecto de grado en sí respecto de la carrera aporta apenas un punto de vista, una manera entre infinitas posibilidades de abordar un tema que a una directora obsesiona, no genera respuestas ni soluciones, pero sí es coherente con el recorrido académico. De alguna manera manifiesta el paso por la institución, la marca que dejan algunos docentes, el incentivo que provocan ciertos materiales y la necesidad que puede ir surgiendo inconscientemente al intentar fusionar todas estas materias en un mismo proyecto, integrar o por lo menos intentar hacerlo.

## **Introducción.**

La dirección teatral, ejercitada por su director/a posee la virtud de ordenar diferentes elementos en un mismo objetivo escénico. Esos elementos pueden ser humanos, económicos, plásticos, artísticos, temporales, simbólicos, entre tantos otros. El/a director/a intentará coordinar todos esos elementos que conforman la puesta en escena de los espectáculos teatrales. La coordinación y organización de todas las tareas que conforman la dirección teatral provoca en quién la lleva a cabo la necesidad de estar en permanente contacto con los elementos mencionados, puesto que cuanto más se investigue sobre ellos, mejor se podrán plasmar los conceptos y las formas. Especialmente, porque incluso las obras más caóticas y aparentemente improvisadas responden a determinados criterios de orden, donde el análisis, reflexión e investigación, no necesariamente científica, permite mayores posibilidades y texturas que enriquecen las puestas teatrales. En función de una mínima coordinación que hace al trabajo en equipo, en donde el director es el encargado de la toma de decisiones que ejecutarán muchos otros. Cuando el objeto de estudio es como en este caso un texto clásico, la búsqueda de respuestas a preguntas propias o ajenas se vuelve inmensa, pero en cualquier caso absolutamente necesaria. Es por todo lo expuesto, que *En busca de Antígona* reúne parte de la información utilizada para la realización de la puesta en escena del proyecto teatral de propia autoría titulado *Antígonas*, versión libre del clásico de Sófocles. El título de este proyecto de grado, responde al ejercicio dinámico que provoca la búsqueda de un material para su representación escénica, y la necesidad de integrarlo en un mismo sentido, ordenando la información inherente al proceso de creación teatral.

El interés acerca de la figura de Antígona surge en el ámbito académico. El personaje tomó forma y protagonismo durante el cursado de la materia Teatro I, dictado por la Sra. Catalina Artesi en el año 2005. El objetivo de la materia fue que a partir del

estudio de la misma, se generara una idea de puesta en escena sobre cualquiera de los materiales estudiados. En dicho momento se eligió la obra *Antígona* de Sófocles (442, a.C) y su correspondiente actualización *Antígona Furiosa* (1988) en la versión que Griselda Gambaro hace del mito. Cabe aclarar que el trabajo realizado en dicha materia, estuvo relacionado únicamente con el diseño de una puesta en escena teórica.

Es en el año 2007 cuando resurge la figura de *Antígona*, dentro del cursado de la materia Dirección IV dictada por la Sra. Betty Gambartes. En este caso, la materia se centró casi pura y exclusivamente en la investigación sobre el personaje creado por Sófocles y sus actualizaciones, con el objeto de realizar una adaptación libre para luego llevar a cabo la dirección y producción de la misma. La adaptación, en este caso tuvo como protagonista, los textos planteados por Griselda Gambaro junto a otros de Sófocles, fusionados con textos de propia autoría. La necesidad de abarcar la vastedad del personaje derivó en la creación de múltiples Antígonas representadas por varias actrices en escena. Una vez concluida y aprobada la materia, los ensayos continuaron hasta su presentación en el teatro Regio, en el marco de un evento realizado por la Universidad de Palermo en octubre 2007. Es a partir de allí, que el proyecto teatral, no el proyecto de grado, toma el título de *Antígonas* basado en la multiplicación en escena del personaje protagónico.

*Antígonas*, por tanto, debe su nombre además de lo ya expuesto, al texto escrito por George Steiner (1996) quién realiza un profundo estudio sobre las implicancias filosóficas y la evolución en el pensamiento de las diferentes épocas a partir del clásico griego.

Sin embargo, la vuelta al singular que titula este proyecto, mantiene conceptualmente la idea de regreso a la fuente de origen que permitirá nuevas formas. En el original el personaje protagonista es único y singular, sólo una Antígona. Ella, la de Sófocles es la que inicia el mito, luego acontecimientos políticos, sociales o poéticos provocarán

las sucesivas necesidades de recrearlo, inspirando varias actualizaciones en el tiempo y a través de los siglos. *En busca de Antígona*, por tanto, parte de la fragmentación y de la multiplicidad de *Antígonas*, con el objeto de volver a reunir las en una única, íntegra, plena. La nueva visión o el descubrimiento emergente a partir de la realización de éste proyecto de grado, propone un elemento clave que no era considerado anteriormente y que se relaciona con la escisión de un mismo ser y su necesidad de integrarse para estar en calma. Esta escisión y desconocimiento del otro como uno mismo permanecía vedada en la investigación del 2007 y del 2008. Las partes no se reconocían entre sí, permaneciendo inconcientes y divididas, no registraban el doble de sí mismas. Luego de la realización de este proyecto de grado se entiende que ellas deben reconocerse y finalmente poder integrarse, volviendo al origen. Esta nueva característica, mantendrá un juego entre enteros y fracciones a la hora de dotarla nuevamente de vida.

En cuanto a sus características, el proyecto de grado pertenece a las categorías de ensayo, creación y expresión, dividido en cinco capítulos. Cada uno de ellos, encadena el material teórico en sucesivas reflexiones, comenzando por la importancia de los mitos en las diferentes culturas, para luego adentrarse específicamente en el valor mítico de *Antígona*. Numerosas disciplinas han tomado a *Antígona* como objeto de estudio, y en relación a las artes escénicas resulta innegable el interés que ha despertado su figura en numerosos autores, dramaturgos, escritores, teatristas, directores, que la han representado y revalorado una y otra vez, especialmente en el siglo XX. (Steiner, 1996).

Puesto que la categoría del proyecto es de creación y expresión es que se hace énfasis en la visión creativa personal, por dicho motivo el capítulo tres está dedicado al análisis detallado de los elementos que formaron parte de la dramaturgia del 2007, y de aquellos que motivaron los ensayos, interrumpidos, durante el 2008. Aquellos ensayos motivaron una búsqueda mucho más profunda e intrincada sobre el personaje

y su realización en la actualidad que despertaron el estudio de los arquetipos de Jung, del inconsciente y de los sueños, entre otros muchos elementos que forman parte del capítulo cuarto. Es a partir de este cuarto capítulo que se asientan las bases que sirvieron de inspiración para la creación de la nueva dramaturgia que finalmente puede encontrarse en el capítulo quinto y de que manera la fusión de lenguajes escénicos y audiovisuales satisfacen el modo de representación de esta versión del clásico en la actualidad.

Éste trabajo sostiene, que es a partir del contenido y su correspondiente análisis que se pueden plasmar las formas.

No es casual que se elija un material que tiene como protagonista la figura femenina, de alguna manera se realiza un homenaje al género, con el solo objetivo de prestar una mirada hacia ella, sin el deseo de ensalzarla, permitiéndose la visión crítica pero siempre igualitaria. La voz de Antígona trasciende y perdura con la dignidad que le es propia gracias a la complicitad y la majestuosidad de la pluma de un hombre.

Las múltiples Antígonas, unidas o fragmentadas, pensadas en Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, son apenas aspectos de aquella griega del siglo V. Aquella, hoy dividida, fragmentada, torna épicamente al presente, se manifiesta, vuelve, obsesiona, confunde, con la única convicción de recuperar su lugar en el escenario.

La profecía final de George Steiner, pone énfasis sobre la necesidad de reconstruir el mito cuando dice "Nuevas Antígonas, están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana". (1996, p. 228), partiendo de esa cita se inicia el camino simbólico y mitológico que envuelve este proyecto de graduación que conduce a la expresión de la propia creatividad. De esta manera la búsqueda de Antígona en lo relacionado únicamente al plano de la nueva dramaturgia, que dará pie a la puesta en escena, llega a su fin puesto que las nuevas *Antígonas* han podido recuperar su voz, a partir de la realización de este proyecto de grado.

## **Currículum.**



### **Emilia Escaris Pazos**

Actriz, directora, productora

Nacionalidad: Argentina/ Española

Nació el 07 de enero de 1977, en la ciudad de Buenos Aires. Es egresada de la escuela de actuación de Raúl Serrano, se ha formado en la técnica de Teatro Antropológico con Guillermo Angelelli, y con el grupo Teatro Núcleo de Italia. Su formación artística incluye las siguientes disciplinas como son: técnica vocal en el Instituto de la voz, canto con técnica lírica, dibujo y pintura con Alejandra Almada, danza teatro con María José Goldín, Contact, yoga y acrobacia aérea con Yamila Uzorkis y danza aérea con Brenda Angiel.

En el año 2001 ha sido seleccionada por la *Xunta* de Galicia para realizar el Curso Técnicas Teatrales realizado en Santiago de Compostela a cargo del director y dramaturgo Cándido Pazó González, habiendo viajado solo dos representantes por Argentina. En agosto de 2005 obtiene una beca otorgada por la Universidad de Palermo para realizar la licenciatura en Dirección Teatral, próxima a graduarse.

Ha participado en performance en la vía pública, en el Museo de Arte Moderno y en el ciclo ciudad abierta realizado en ex confitería El Molino.

Ha participado como actriz en infantiles presentados en el Paseo la Plaza, y en las siguientes obras *Stéfano* dirección Carlos Palacio, *Mirandolina* dirección Mario de Cabo, *La dama del perrito*, *La rosa tatuada* dirección Alejandro Magnone, entre otras.

Ha dirigido *Instrucciones para elegir el mejor pez* (2003), *Antígonas* actualmente en proceso y *Melancolía Erótica* realizando únicamente la dirección actoral. Trabajó como asistente de dirección para los directores Carlos Demartino, Betty Gambartes y Alejandro Giles. En cine actuó en *La Tierra de los justos* de Gastón Duprat y Mariano

Cohen y en *Un Buda* de Diego Rasfecas. Ha participado en numerosos cortometrajes entre ellos *Querida Juana* premiado por la Universidad de Buenos Aires y *Año Perdido* de Mónica Arista y Federico Panizza Selección Oficial Lost Festival DVX Users EEUU obteniendo el séptimo lugar. Protagonista en publicidad para Ferrero Giotto vendido en Alemania, Italia y Reino Unido.

Desde el año 2005 realizó la organización de eventos culturales para la Univ. de Palermo en el ciclo "5 días de Teatro y Espectáculos". En el ámbito empresarial organiza eventos y congresos para la Asociación de Empresarios Gallegos de Argentina desarrollando misiones comerciales, y programas de capacitación para la Fundación Galicia Emigración y el Instituto Gallego de Promoción Económica.

En el año 2000, obtuvo el título de Secretaria Asistente Ejecutiva por el Instituto Argentino de Secretarías Ejecutivas.

En el ámbito universitario ha estudiado Lic. Comercialización en la Universidad Argentina de la Empresa y Lic. Administración de Empresas en la Universidad de Buenos Aires, ambas carreras inconclusas.

Publicidad Ferrero Giotto Reino Unido y Alemania.

<http://www.youtube.com/watch?v=bqaV9Y0Yh14>

Nota relacionada con Melancolía Erótica

[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/noticiasdc/detalle.php?id\\_noticia=803](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/noticiasdc/detalle.php?id_noticia=803)

**Modelo Declaración Jurada  
(Cuerpo B individual)**

Buenos Aires, 22 de Julio de 2009

Facultad de Diseño y Comunicación  
Universidad de Palermo  
Buenos Aires

Por la presente declaro que el Proyecto de Graduación es mi propio trabajo y hasta donde sé y creo, no contiene material previamente publicado o escrito por otra persona, ni material que de manera substancial haya sido aceptado para el otorgamiento de premios de cualquier otro grado o diploma de la Universidad u otro instituto de enseñanza superior, excepto donde se ha hecho reconocimiento debido en el texto.

Autorizo a la Facultad de Diseño y Comunicación a emplear los contenidos del mismo a efectos académicos e institucionales del Trabajo Final de Grado titulado: En busca de Antífona.

Saluda cordialmente

Sandra Emilia Escaris Pazos

<b>Índice</b>	1
<b>Lista de Figuras</b>	3
<b>Introducción</b>	4
<b>Capítulo Primero</b>	10
<b>1. El mito de <i>Antígona</i>.</b>	10
<b>1.1 El ciclo Tebano</b>	13
1.1.1 La falla de Labdaco, la Hamartia	16
1.1.2 Los mensajes de los oráculos	17
1.1.3 La Esfinge	19
1.1.4 La peste	20
1.1.5 Híbris	21
1.1.6 El descubrimiento	22
1.1.7 La maldición a los varones y el destierro.	24
1.1.8 Los gemelos se encuentran en las siete puertas	26
1.1.9 <i>Antígona</i> .	26
<b>Capítulo Segundo</b>	29
<b>2.1 Los cinco pares de opuestos en <i>Antígona según Steiner</i></b>	29
<b>2.2 Actualizaciones del mito de <i>Antígona</i></b>	34
2.2.1 <i>Antígona</i> de Jean Anouilh (1946)	38
2.2.2 <i>La tumba de Antígona</i> ensayo de María Zambrano (1983)	40
2.2.3 <i>Antígona Furiosa</i> de Griselda Gambaro (1988)	42
2.2.4 Influencias de los textos seleccionados en la creación de <i>Antígonas (2007)</i>	43
<b>Capítulo Tercero</b>	46
<b>3.1. El texto teatral</b>	46

<b>3.2. De la dramaturgia a la dirección de <i>Antígonas</i> (2007)</b>	50
<b>3.3 Proceso creativo y presentaciones octubre 2007</b>	58
<b>Capítulo Cuarto</b>	67
<b>4.1 <i>Antígonas</i> (2008)</b>	67
<b>4.2 La figura arquetípica en la dramaturgia de <i>Antígonas</i> (2008)</b>	74
<b>Capítulo Quinto</b>	80
<b>5.1 Hacia una nueva dramaturgia</b>	80
<b>5.2 Nuevas tecnologías aplicadas al teatro en la actualidad</b>	82
5.2.1 De la escena al video	85
5.2.2 El espacio sonoro, como soporte dramático.	86
5.2.3 Equipamiento técnico:	87
<b>5.3 Acercamiento a la nueva dramaturgia de <i>Antígonas</i>, involucrando el uso de tecnología.</b>	87
<b>6. Conclusiones</b>	94
<b>Lista de Referencias Bibliográficas</b>	95
<b>Bibliografía</b>	98

## Lista de Figuras

Figura 1: Elementos centrales de la dramaturgia.	48
Figura 2: ¿Que es la dramaturgia?	49
Figura 3: Despertar.	53
Figura 4: Detalle del despertar de Lelia como Antígona.	54
Figura 5: Último despertar de Antígona, por Mariel.	54
Figura 6: Camino hacia Polinices	55
Figura 7: Yo pagaré sus culpas y la mía.	56
Figura 8: Polinices	56
Figura 9: Silencio. El cuerpo del hermano muerto.	56
Figura 10: Detalle de Lucrecia realizando las libaciones al cuerpo de Polinices	56
Figura 11: Prohibido.	57
Figura 12: Mi niño se duerme, mi niño descansa.	57
Figura 13: Creon... te. Te creo Creon.. te. Qué me matarás.	58
Figura 14: Temor y Temblor.	58
Figura 15: Antígonas 2007, Teatro Regio.	59
Figura 16: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 1	60
Figura 17 : Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 2	61
Figura 18: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 3	62
Figura 19: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 4	63
Figura 20: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 5	64
Figura 21: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 6	65
Figura 22: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 7	66
Figura 23: Antígonas 2008	75
Figura 24: Descripción escénica simultánea 1	89
Figura 25: Descripción escénica simultánea 2	90
Figura 26: Fotomontaje cueva siniestra de <i>Antígonas</i>	93

## Introducción

*En busca de Antígona*, surgió a partir de la investigación respecto del personaje *Antígona* de Sófocles (442, a.C), que ofreció una gran cantidad de imágenes y texturas que propiciaron la evolución de la propuesta en diferentes instancias académicas a lo largo de los cuatro años de cursada de la carrera Lic. Dirección Teatral.

*En busca de Antígona*, plantea varias instancias, por un lado, la búsqueda creativa relacionada con la gestación de una nueva dramaturgia que deriva en la dirección teatral. Dirección que a su vez, cuenta con la fusión de nuevos lenguajes tomados de las materias relacionadas con el diseño audiovisual estudiadas dentro de la licenciatura, que aplican, en este caso, al uso de las nuevas tecnologías en el teatro. Todas estas características estarán incluidas en este proyecto, analizadas y utilizadas funcionalmente alrededor de la figura de Antígona.

La dirección teatral, ejercitada por su director/a posee la virtud de ordenar diferentes elementos en un mismo objetivo escénico. Esos elementos pueden ser humanos, económicos, plásticos, artísticos, temporales, simbólicos, entre tantos otros. El/a director/a intentará coordinar todos esos elementos que conforman la puesta en escena de los espectáculos teatrales. La coordinación y organización de todas las tareas que conforman la dirección teatral provoca en quién la lleva a cabo la necesidad de estar en permanente contacto con los elementos mencionados, puesto que cuanto más se investigue sobre ellos, mejor se podrán plasmar los conceptos y las formas. Especialmente, porque incluso las obras más caóticas y aparentemente improvisadas responden a determinados criterios de orden, donde el análisis, reflexión e investigación, no necesariamente científica, permite mayores posibilidades y texturas que enriquecen las puestas teatrales. En función de una mínima coordinación que hace al trabajo en equipo, en donde el director es el encargado de la toma de decisiones que ejecutarán muchos otros. Cuando el objeto de estudio es como en este caso un texto clásico, la búsqueda de respuestas a preguntas propias o ajenas se

vuelve inmensa, pero en cualquier caso absolutamente necesaria. Es por todo lo expuesto, que *En busca de Antígona* reúne parte de la información utilizada para la realización de la puesta en escena del proyecto teatral de propia autoría titulado *Antígonas*, versión libre del clásico de Sófocles. El título de este proyecto de grado, responde al ejercicio dinámico que provoca la búsqueda de un material para su representación escénica, y la necesidad de integrarlo en un mismo sentido, ordenando la información inherente al proceso de creación teatral.

El interés acerca de la figura de Antígona surge en el ámbito académico. El personaje tomó forma y protagonismo durante el cursado de la materia Teatro I, dictado por la Sra. Catalina Artesi en el año 2005. El objetivo de la materia fue que a partir del estudio de la misma, se generara una idea de puesta en escena sobre cualquiera de los materiales estudiados. En dicho momento se eligió la obra *Antígona* de Sófocles (442, a.C) y su correspondiente actualización *Antígona Furiosa* (1988) en la versión que la dramaturga argentina Griselda Gambaro hace del mito. Cabe aclarar que el trabajo realizado en dicha materia, estuvo relacionado únicamente con el diseño de una puesta en escena teórica.

Es en el año 2007 cuando resurge la figura de *Antígona*, dentro del cursado de la materia Dirección IV dictada por la Sra. Betty Gambartes. En este caso, la materia se centró casi pura y exclusivamente en la investigación sobre el personaje creado por Sófocles y sus actualizaciones, con el objeto de realizar una adaptación libre para luego llevar a cabo la dirección y producción de la misma. La adaptación, en este caso tuvo como protagonista, los textos planteados por Griselda Gambaro junto a otros de Sófocles, fusionados con textos de propia autoría. La necesidad de abarcar la vastedad del personaje derivó en la creación de múltiples Antígonas representadas por varias actrices en escena. Una vez concluida y aprobada la materia, los ensayos continuaron hasta su presentación en el teatro Regio, en el marco de un evento realizado por la Universidad de Palermo en octubre 2007. Es a partir de allí, que el

proyecto teatral, no el proyecto de grado, toma el título de *Antígonas* basado en la multiplicación en escena del personaje protagónico.

*Antígonas*, por tanto, debe su nombre además de lo ya expuesto, al texto escrito por George Steiner (1996) quién realiza un profundo estudio sobre las implicancias filosóficas y la evolución en el pensamiento de las diferentes épocas a partir del clásico griego.

Sin embargo, la vuelta al singular que titula este proyecto, mantiene conceptualmente la idea de regreso a la fuente de origen que permitirá nuevas formas. En el original el personaje protagonista es único y singular, sólo una Antígona. Ella, la de Sófocles es la que inicia el mito, luego acontecimientos políticos, sociales o poéticos provocarán las sucesivas necesidades de recrearlo, inspirando varias actualizaciones en el tiempo y a través de los siglos. *En busca de Antígona*, por tanto, parte de la fragmentación y de la multiplicidad de *Antígonas*, con el objeto de volver a reunir las en una única, íntegra, plena. La nueva visión o el descubrimiento emergente a partir de la realización de éste proyecto de grado, propone un elemento clave que no era considerado anteriormente y que se relaciona con la escisión de un mismo ser y su necesidad de integrarse para estar en calma. Esta escisión y desconocimiento del otro como uno mismo permanecía vedada en la investigación del 2007 y del 2008. Las partes no se reconocían entre sí, permaneciendo inconcientes y divididas, no registraban el doble de sí mismas. Luego de la realización de este proyecto de grado se entiende que ellas deben reconocerse y finalmente poder integrarse, volviendo al origen. Esta nueva característica, mantendrá un juego entre enteros y fracciones a la hora de dotarla nuevamente de vida.

En cuanto a sus características, el proyecto de grado pertenece a las categorías de ensayo, creación y expresión, dividido en cinco capítulos. Cada uno de ellos, encadena el material teórico en sucesivas reflexiones, comenzando por la importancia de los mitos en las diferentes culturas, para luego adentrarse específicamente en el valor mítico de *Antígona*. Numerosas disciplinas han tomado a Antígona como objeto

de estudio, y en relación a las artes escénicas resulta innegable el interés que ha despertado su figura en numerosos autores, dramaturgos, escritores, teatristas, directores, que la han representado y revalorado una y otra vez, especialmente en el siglo XX. (Steiner, 1996).

Puesto que la categoría del proyecto es de creación y expresión es que se hace énfasis en la visión creativa personal, por dicho motivo el capítulo tres está dedicado al análisis detallado de los elementos que formaron parte de la dramaturgia del 2007, y de aquellos que motivaron los ensayos, interrumpidos, durante el 2008. Aquellos ensayos motivaron una búsqueda mucho más profunda e intrincada sobre el personaje y su realización en la actualidad que despertaron el estudio de los arquetipos de Jung, del inconsciente y de los sueños, entre otros muchos elementos que forman parte del capítulo cuarto. Es a partir de este cuarto capítulo que se asientan las bases que sirvieron de inspiración para la creación de la nueva dramaturgia que finalmente puede encontrarse en el capítulo quinto.

No es casual que se elija un material que tiene como protagonista la figura femenina, de alguna manera se realiza un homenaje al género, con el solo objetivo de prestar una mirada hacia ella, sin el deseo de ensalzarla, permitiéndose la visión crítica pero siempre igualitaria. La voz de Antígona trasciende y perdura con la dignidad que le es propia gracias a la complicidad y la majestuosidad de la pluma de un hombre.

Las múltiples Antígonas, unidas o fragmentadas, pensadas en Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, son apenas aspectos de aquella griega del siglo V. Aquella, hoy dividida, fragmentada, torna épicamente al presente, se manifiesta, vuelve, obsesiona, confunde, con la única convicción de recuperar su lugar en el escenario.

La profecía final de George Steiner, pone énfasis sobre la necesidad de reconstruir el mito cuando dice "Nuevas Antígonas, están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana". (1996, p. 228), partiendo de esa cita se inicia el camino simbólico y mitológico que envuelve este proyecto de graduación que conduce a la expresión de la propia creatividad. De esta manera la búsqueda de Antígona en lo

relacionado únicamente al plano de la nueva dramaturgia, que dará pie a la puesta en escena, llega a su fin puesto que las nuevas *Antígonas* han podido recuperar su voz, a partir de la realización de este proyecto de grado.

El concepto de dramaturgia se relacionará permanentemente a lo largo de este trabajo, por lo que se cree conveniente iniciar este proyecto a partir del concepto de dramaturgia, para luego dar inicio a la explicación y fundamentación que acompaña este proyecto. En el capítulo primero, por tanto, se analizarán todas las implicancias del mito, partiendo de la importancia de los mismos en los pueblos primitivos que se valían de ellos como forma de explicar no solo los fenómenos físicos, los sentimientos y sucesos que no lograban entender racionalmente, sino también sobre los secretos de la conducta humana. Se analizarán las características de los personajes, partiendo del estudio de las cuatro obras que reflejan la vida de *Antígona* y su destino trágico.

En el capítulo segundo se analizarán algunas de las actualizaciones del mito de Sófocles, que aportarán conclusiones y reflexiones acerca del tema y el recorte utilizado en cada una de las obras, que dan cuenta de la vigencia del mito a través de los años.

El tercer capítulo estará dedicado a analizar el desarrollo creativo personal, llevado a cabo durante la etapa de investigación del proyecto teatral en el año 2007. Que incluyen una mirada más antropológica y simbólica que supera la limitación al universo griego, considerando en parte los aspectos a destacar como propios de la evolución humana. Este capítulo tratará, sobre los descubrimientos hallados durante los ensayos que se sucedieron en el año 2008, diferentes de la etapa anterior, provocando una evolución de los conceptos y por tanto del trabajo que incluía, y aún incluye, la conformación de una compañía para la investigación teatral. La profundización de la etapa correspondiente a los ensayos del 2008, provoca el interés en la lectura de textos de Carl Jung. Esta lectura permite la creación de la nueva dramaturgia que se plasma en el capítulo quinto y que fusiona el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena teatral.

Es por ello, que el quinto y último capítulo intentará justificar plásticamente los conceptos encontrados en el capítulo cuarto que constituyen la nueva versión y visión del mito. *Antígonas*, en esta etapa evolutiva entiende como fundamental la aplicación de las nuevas tecnologías a la representación en vivo, es a lo largo del último capítulo que se hace una breve referencia teórica acerca del tema, para luego desarrollar el nuevo y definitivo diseño de la puesta en escena enriquecida por el aporte que le brinda la utilización tecnológica, que hace a la identidad del proyecto teatral.

Éste trabajo sostiene, que es a partir del contenido y su correspondiente análisis que se pueden plasmar las formas.

El proyecto de grado *En busca de Antígona*, pretende ordenar la información inherente al proceso de creación del proyecto teatral, puesto que la lectura de diferentes materiales referencian elecciones estéticas que fueron parte de la idea original, colabora con la disciplina y enriquece el camino de la dirección que deviene en puesta en escena. La vuelta al singular que titula este proyecto de graduación, mantiene conceptualmente la idea de regreso a la fuente de origen que conforma el proyecto. En dicha fuente, el personaje protagonista es singular y único, tratándose de una única Antígona. Ella, la de Sófocles es la primera, inicia el mito y las sucesivas necesidades de recrearlo, es ella, la de Sófocles, y no otra que inspirará varias actualizaciones en el tiempo y a través de los siglos.

Aquella única, musa de muchas otras, provoca que hoy en este proyecto su imagen se multiplique, puesto que el presente es la sumatoria del pasado y una vez estudiado y aprehendido es imposible desconocerlo. Esa característica, mantendrá este juego entre enteros y fracciones a la hora de dotarla nuevamente de vida.

## Capítulo Primero

### 1. El mito de *Antígona*

“En todos los pueblos el mito ha precedido a la filosofía. Si es que la filosofía no es otra cosa que la mitología sublimada. Y ésta es una de sus primeras utilidades: conocer la evolución mental, las ideas, las cuestiones que eternamente preocupan al hombre tocante a su destino propio y a la explicación del mundo en que vive, atado al tiempo y al espacio”. (Garibay, 1996, pp. IX, X)

Los mitos, son las estructuras sobre las que se ha afianzado todo el sistema cultural, ideológico y social que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, pero cuyo legado ha permanecido hasta nuestros días. Los pueblos primitivos se explicaban los fenómenos físicos y los sentimientos y sucesos que no lograban entender racionalmente, por medio de mitos, era entonces a partir de los mitos que buscaban una interpretación de la realidad. Serían los poetas trágicos los que realizarían la versiones de los mitos y sus representaciones teatrales. Los mitos, sin embargo no referían a formas estáticas sino dinámicas y vivas, en las versiones teatrales se prestaba especial atención a las conductas humanas. Antropólogos, psicólogos, filósofos, teólogos, historiadores e investigadores de las más diversas áreas del conocimiento, han estudiado el origen del hombre indagando en su pensamiento y naturaleza mitológica. Garibay reflexiona sobre lo cultural que entraña cada mito, “Los mitos, presentes en los orígenes de todos los pueblos, han sido tomados a menudo como verdades absolutas que establecían sobre ellos todo su sistema de creencias” (Garibay, 1996), dando información acerca de las ideas religiosas, sobre las formas de vida que a su vez permiten indagar sobre las poéticas.

En el libro *Album de mitos y leyendas I*, Eloy Martos hace una distinción entre mito, cuento y leyenda, tres conceptos que en ocasiones se confunden. Sitúa al mito

definiéndolo como una narración esencial que habla de los dioses y los hechos que forman una comunidad que a su vez la hacen portadora de una identidad única a la que pertenecen. Por debajo del mito, se encuentra el cuento y la leyenda.

A pesar de las diferencias existentes en cuanto a las diversas definiciones que realizan los autores respecto del significado de los mitos para diferentes pueblos y civilizaciones, puede apreciarse que poseen sin embargo raíces en común que sirven de conexiones entre ellas. Campbell, al analizar la estructura de los relatos mitológicos, descubrió ciertas semejanzas en las narraciones de una cultura a otra lo que le permitió derivar en la construcción de determinados arquetipos que son comunes y permanecen inalterados pese al paso del tiempo. “¿Por qué la mitología es la misma en todas partes, por debajo de las diferencias de vestidura? ¿Qué nos enseña?” (Campbell, 1959)

Umberto Eco (Eco, 2002), habla de esta capacidad mitopoética del hombre para adaptar esos mitos heredados de manera que sigan siendo útiles.

*Antígona*, en tanto mito, representa la voz de los oprimidos por un sistema tiránico, donde predomina el más fuerte. Representa también al género femenino, históricamente señalado como el más débil que resulta por naturaleza y por imposición relegado del poder. Las mujeres ante las imposiciones de los tiranos, a diferencia de los hombres, no tomaban las armas solo podían recibir pacientemente las órdenes impuestas por ellos, al igual que los esclavos y los perros ya que la categoría social femenina no distaba mucho de éstas dos (Aristóteles, 1798). Esta condición realza más aún el simbolismo de la insurrección de Antígona, puesto que ella no solo se manifiesta discursivamente en contra del tirano sino que ejerce la acción. Que contrasta con la actitud de su hermana Ismena cuando dice: “... que somos mujeres, y que, como tales, no podemos luchar contra los hombres; y luego, que estamos sometidas a gentes más poderosas que nosotras, y por tanto nos es forzoso obedecer sus órdenes aunque fuesen aún más rigurosas”. (Sófocles, Siglo V a. C)

Creonte, como rey de Tebas, confunde la dignidad de Antígona con la locura. Él

acostumbrado a la pasividad femenina, a las Ismenas, no comprende como puede desobedecer las leyes impuestas por su decreto que la castigan con la muerte. Antígona acepta el castigo, no sin antes juzgarlo. Él la presiona para lograr su arrepentimiento. “¿Y has osado, a pesar de ello, desobedecer mis órdenes?” (Sófocles, Siglo V a.C) Ella no cede. Reflejando, el dilema entre la voluntad o la razón individual y la fuerza de las leyes que fija la tradición. Los Dioses ordenan dar sepultura al cuerpo de los muertos, no es un decreto humano el que imponga su voluntad contraria a lo que dictan las leyes divinas. *Antígona* resulta inflexible ante esa disyuntiva, su temple y valentía se sostiene en su fe. Su decisión es ineludible pese al castigo, eso es lo que la convierte en el mito de *Antígona*.

“y he creído que tus decretos, como mortal que eres, puedan tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses. No son de hoy ni ayer esas leyes; existen desde siempre y nadie sabe a qué tiempos se remontan. No tenía, pues, por qué yo, que no temo la voluntad de ningún hombre, temer que los dioses me castigasen por haber infringido tus órdenes” (Sófocles, siglo V a.C).

*Antígona* provoca una mirada no solo hacia la tragedia individual que envuelve a un personaje, sino también involucra aspectos fundamentales que hacen a la elección de los hombres en cuanto a sus principios y creencias. Los opuestos a los que se hará referencia a lo largo de este capítulo, tratan temas que van desde lo biológico -vejez vs juventud, vida vs muerte- hasta temas que hacen a la evolución del hombre en sociedad –individuo vs estado- , que marca reglas de convivencia que indican la manera de vivir en sociedad tanto como el castigo que deviene de su incumplimiento. En este caso, se entiende que la importancia del mito de *Antígona* abarca no solo el aspecto humano individual de la propia existencia que involucra la evolución biológica- sino también incluye aquellos conceptos que hacen al sistema de creencias, valores, normas y reglas impuestas dentro de una sociedad a través de sus

representantes, con el objeto de conformar parámetros de comportamiento que ejercen control en el manejo de las masas. En este caso, el análisis también incluye aspectos políticos de la trama, considerando la definición de política clásica y moderna realizada por Norberto Bobbio en su Diccionario de Política:

“Derivado del adjetivo de polis (politikos) que significa todo lo que se refiere a la ciudad, y en consecuencia ciudadano, civil, público, y también sociable y social, el término política ha sido transmitido por influjo de la gran obra de Aristóteles *Política*, que debe ser considerada como el primer tratado sobre la naturaleza, las funciones y las divisiones del estado y sobre las varias formas de gobierno, predominantemente en el significado de arte o ciencia del gobierno,...” (Bobbio, 1991)

*Antígona* entonces excede el parámetro de lo individual para contemplar aquello que abarca lo social, político y religioso todo ello conformará su identidad y por ende su trágico destino. Este capítulo analizará la genealogía de Antígona, considerando los vínculos subyacentes en ella, tanto como el sistema de creencias, y el contexto histórico, social y político en el que se desenvuelven. Realizando un breve análisis de la sociedad griega en cuanto a su estructura, incluyendo el linaje de la protagonista que motiva este proyecto. *En busca de Antígona* implica todas esas reflexiones, que hacen a la potencia del mito. Estas reflexiones derivan de la lectura de las obras clásicas griegas como son *Edipo rey*, *Edipo en Colono*, *Los siete contra Tebas* y *Antígona*.

### **1. 1 El ciclo tebano**

Según la Enciclopedia de Mitología Universal el ciclo tebano narra la sucesión de los acontecimientos ocurridos pertenecientes a la historia del pueblo de Tebas, en la leyenda que tiene como eje central al personaje de Edipo y la posterior guerra entre

tebanos y argivos. Este ciclo, incluye las cuatro obras griegas que dan fundamento a este proyecto mencionadas recientemente.

Tebas, comienza su historia en el momento en que se produce un desplazamiento de las aldeas hacia las zonas rurales, momento en que se conforman los núcleos de población que dan origen a la *Polis*, conformándose como pequeños estados que tendrán sus propias leyes dictadas por sus propios Dioses y del héroe local. Cada polis buscará llegar a la total independencia como ciudad, pretenderá adelantar, intelectual, social y comercialmente al resto de las ciudades-estado, lo que provocará enfrentamientos. Atenas y Esparta mantenían una gran rivalidad, los tebanos a su vez rechazaban a Atenas, por tanto se aliaban con los espartanos. También realizaron alianzas con los persas en su intento de conquista de Grecia, y las consiguientes luchas contra Atenas y Esparta, en las denominadas Guerras Médicas.

Tebas, la ciudad de las siete puertas, fue fundada por el mítico héroe Cadmo. El motivo de su fundación, está relacionado con la desaparición repentina de la hermana del héroe llamada Europa. El padre de Cadmo mandó a todos sus hijos a buscarla y a Cadmo lo envió en compañía de su madre la que fallece poco tiempo después por la pena y el cansancio de no hallar a su hija. Cadmo decide ir a Delfos a consultar al oráculo -ver punto 1.2.2- sobre la desaparición de su hermana. El oráculo lo desanima a seguir buscándola puesto que quién la ha raptado es el mismo Zeus. El oráculo le dice a Cadmo que siga a una vaca y donde ella se recueste funde su ciudad. Cadmo así lo hace y funda la ciudad de Tebas, luego de haber matado a una serpiente amenazadora que devoró a sus compañeros de viaje. Esa acción provocó contradicciones puesto que por un lado lo nombraron héroe por haber matado al monstruo y por el otro lo hizo víctima del castigo de los dioses puesto que la criatura fue creada por ellos. Las deidades mayores, reunidas en el Olimpo, acordaron condenar al fundador de Tebas a servir como esclavo de Ares – Dios griego- por espacio de ocho años. Cuando le llegó el día de su liberación, siguió construyendo la acrópolis de Tebas; se casó con Harmonía —hija de los dioses Ares/Marte y de

Afrodita/Venus— y, a su casamiento, acudieron todos los dioses del Olimpo, quienes les ofrecieron presentes diversos. Los antiguos clásicos citan a Cadmo como propagador del alfabeto griego y como el mejor conocedor del trabajo en las minas y del arte de fundir metales.

Al cumplir Cadmo con su castigo y obrar con plena rectitud durante su vida, al final de su vida es conducido a los Campos Elíseos. Lugar idílico, reservado para todos aquellos mortales que hubieran obrado bien. De este relato pueden extraerse varios de los elementos que incluirá el ciclo completo de *Antígona* como son los oráculos, los designios de los dioses supremas a cualquier voluntad de los hombres, el castigo, y la recompensa. En este contexto se escriben, y se gestan las obras de base mítica *Edipo Rey*, *Edipo Colono*, *Los siete contra Tebas* y *Antígona*, que infieren no solo la línea de conflictos subyacentes sino los lazos vinculares fundamentales que han sido objeto de estudio de varias disciplinas. Tanto la dramaturgia como la dirección teatral se nutren de estos elementos. Es por ello, que ahora sí comienza el desarrollo de la trama que hace al análisis de la familia de *Antígona* reflejada en Sófocles y Esquilo con el objeto de, no solo describir los personajes que participan, sino y fundamentalmente los sucesos que los envuelven.

*Antígona*, como ya se ha expresado en la introducción de este proyecto, descende de los Labdácidas, su árbol genealógico procede de esa casta. La conformación familiar de *Antígona*, proporciona los datos acerca de las relaciones y los vínculos que en la antigua Grecia del siglo V a. C eran considerados como válidos para dicha sociedad, proporcionando datos acerca de su organización y sus valores.

El análisis sobrepasa el concepto de familia nuclear integrada en este caso por el padre Edipo, la madre Yocasta, los hijos Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona, con el objeto de incluir, para comprender mejor el mito, a la familia extendida formada por los abuelos (Layo, Yocasta), tío y tirano (Creonte), primo y prometido (Hemón), que conformará la trama completa que envuelve la maldición de los Labdácidas.

### 1.1.1 La falla de Labdaco, la hamartia

Labdaco, fue rey de Tebas, padre de Layo y por tanto, abuelo de Edipo. La afronta del rey Lábdaco inicia el ciclo tebano de maldiciones y castigo que escribieron Esquilo y Sófocles en sus tragedias. (Sófocles, Siglo V a.C)

Se entiende por hamartia (Garibay, 1996), término usado por Aristóteles en su Poética como trágico error, defecto, fallo o pecado. Es el error fatal en que incurre el héroe trágico que intenta hacer lo correcto en una situación en que lo correcto simplemente no puede hacerse. Cuando se mencionó la historia de Cadmo vemos que él si bien cometió un error al matar al monstruo no se lo considera como hamartia puesto que al recibir el castigo lo subsanó. En la tragedia griega es el protagonista el que incurre en hamartia. Es a través de la hamartia que el público experimenta la catarsis. El término catarsis, relacionado con la tragedia griega, (Aristóteles) se refiere al efecto que ejerce la tragedia en los espectadores, ese efecto a través de la identificación del espectador con el sufrimiento del héroe, motiva piedad y terror a un mismo tiempo. La catarsis es la purificación psicológica del espectador a partir de los sentimientos de terror y piedad. Marechal, en la introducción de su obra *Antígona Velez* sostiene que “según Aristóteles en la *Poética*, la tragedia es una imitación de acciones que debe producir temor y compasión en el espectador para lograr la purificación de las pasiones”. Manifiesta que es a través del teatro donde el espectador vivía sus pasiones con intensidad y esta intensidad les permitía purificarse. La tragedia operaría como catarsis, de ahí su valor directo como enseñanza de las grandes entidades morales. “El héroe trágico debe resistir el más insoportable de los sufrimientos con elevación, porque la claudicación implicaría perder la calidad trágica.” (Marechal, 1951).

Dado que en el teatro clásico no solo se revalorizaban los mitos sino que se le prestaba especial atención a la conducta humana, es que los poetas clásicos, autores de tragedias, terminaran por elegir un grupo determinado de héroes; y especialmente dos familias de las que se hablará, una de ellas es los Labdácidas. Aristóteles en su Poética dice: “En un principio hacían las fábulas tomadas al azar de la tradición

mitológica; ahora, en cambio, se componen las tragedias más hermosas alrededor de un pequeño grupo de familias a quienes tocó padecer o realizar cosas enormes”.

En el caso que aquí nos interesa, refiere a la descendencia de los Labdácidas cuya la culpa, manifiesta Marechal, estaba predeterminada por los oráculos, lo que da a sus descendientes mayor posibilidad de opción.

Es, por tanto, el rey Lábdaco el que provoca la hamartia entre su descendencia al negarse a realizar los ritos para el dios Dionisio, dios del vino que se le habían encargado. Las Bacantes, sacerdotisas del dios, enfurecidas por su osadía, lo sentencian a muerte y lanzan la maldición entre miembros de su casta, los Labdácidas. Cabe recordar que el origen de la tragedia se relaciona con las fiestas dionisiacas, que se celebraban en recuerdo de la muerte y resurrección del dios Dionisos.

### **1.1.2 Los mensajes del oráculo**

Los griegos daban mucha importancia a los oráculos ya que a través de ellos se escuchaban los designios de los dioses. Garibay (1996) explica que el nombre que se le daba en la antigua Grecia a los oráculos era el de *manteia*, *cresteria*. El oráculo era la respuesta que otorgaba un dios a las preguntas de los consultantes. Las consultas podían estar relacionadas con conocer los acontecimientos futuros, resolver un conflicto que los aquejaba o salir de un problema angustiante.

El santuario de Delfos, que interesa especialmente a este trabajo, es el más famoso de todos, de origen prehelénico. Su auge duró alrededor de mil años. Las encargadas del vaticinio, en este caso eran mujeres, quienes entraban en comunicación con los dioses y daban respuesta al consultante. Los oráculos comenzaban el mes de Bisio, correspondiente a febrero y marzo, y el día de consulta era solo los días siete. A medida que el oráculo fue cada vez más consultado se podía acceder a ellos en cualquier mes del año, pero solo el séptimo día del mes. Las pitonisas en función de la gran demanda de consulta llegaron a ser tres. Consultar el oráculo no era gratuito,

mediaba un pago que era con el que los sacerdotes y sacerdotisas se mantenían, sin embargo, los pobres también tenían derecho a la consulta gratuita se les asignaba un día especial.

La historia de Layo y Yocasta por descender de los Labdácidas, estará muy vinculada al vaticinio del oráculo de Delfos. El oráculo en determinados momentos de la larga historia de esta familia otorgará respuestas, pero serán los hombres quienes obraran bien o mal en función de lo que hubiesen entendido del oráculo. Layo, rey de Tebas, hijo de Labdaco y por tanto heredero de la maldición. Es considerado un héroe divino, personaje clave en el mito de la fundación de Tebas. Fue criado por el regente Lico, su tío abuelo, después de la muerte de su padre que como ya se mencionó murió en manos de las Bacantes. Cuando se hizo mayor intentó ocupar el trono, pero sus primos Anfión y Zeto usurparon el poder. Layo fue expulsado de Tebas y el rey Pélope de Pisa, un reino vecino, le dio asilo.

El rey lo confió a su hijo Crisipo y le pidió que le enseñase el arte de conducir caballos. Layo quedó prendado del joven y un día lo raptó y violó. Según una versión, Crisipo se suicidó por vergüenza infligida; según otra, Hipodamía, su madre, mandó a su mediohermano a que lo asesinaran. Al darse cuenta de lo ocurrido, Pélope arrojó sobre Layo la maldición de Apolo, de la que participará Edipo y por tanto Yocasta.

Después de la muerte de Anfión, Layo se convirtió en rey de Tebas y tomó como esposa a otra descendiente del linaje de Cadmo, la hija de Meneceo y hermana de Creonte, llamada Yocasta, que para la tradición más antigua responde al nombre de Epicasta. Siendo aún niña se casó con Layo. Durante años intentaron tener hijos, sin conseguirlo. Layo acudió al oráculo de Delfos pidiendo una solución. La respuesta del oráculo según la maldición de Apolo fue que su hijo matará a su padre y luego se acostará con su madre. Layo, guardó el secreto y no lo reveló a su mujer. Una noche, bajo los efectos de la bebida o del dios del vino Dionisio, yació con su mujer, y engendró un hijo. Layo obliga a Yocasta a deshacerse del niño para que no se cumpla

la profecía, para eso lo entregan a un sirviente. El servidor, abrumado por la orden recibida de su amo, se llevó al niño a las afueras de Tebas y le ató los pies.

Varios años más tarde, a causa de un incidente desconocido para Yocasta, Layo muere asesinado (Sófocles, Siglo V a.C)

### **1.1.3 La Esfinge.**

Edipo fue criado por Pólipo y Peribea o Mérope, rey y reina de Corinto, quién le dieron su nombre cuyo significado es pies hinchados. Al llegar a la adolescencia, Edipo, por habladurías de sus compañeros de juegos, sospechó que no era hijo de Polipo y su mujer. Para confirmarlo, fue a consultar con el oráculo de Delfos, quien le auguró que mataría a su padre y luego desposaría a su madre. Edipo, creyendo que sus padres eran quienes lo habían criado, decidió no regresar nunca a Corinto para huir de su destino. Motivo por el cual emprende un largo viaje, camino hacia Tebas. En una encrucijada se encuentra con un desconocido que lo echa del camino violentamente para darse paso, Edipo pelea con el desconocido y los guardias que lo acompañan, dándole muerte a aquel hombre.

Por entonces, la ciudad de Tebas y todos sus habitantes se sentían atemorizados por un extraño monstruo que asolaba aquella comarca y al que denominaban la Esfinge. Todos los días se cobraba una nueva víctima el horrendo animal pues, desde lo alto de una colina, esperaba a los viajeros para proponerles la resolución de un enigma. Si el caminante increpado por la Esfinge no era capaz de resolverlo, el horrendo monstruo lo devoraba al instante. Un gran número de tebanos había sucumbido ya ante sus garras por lo que se tomó la decisión de conceder el trono de la ciudad y la mano de la reina viuda a quien librara a Tebas, para siempre, de la Esfinge. La Esfinge según señala Garibay, fue creada por la diosa Hera- diosa de las mujeres y el matrimonio- quien puso los acertijos para los tebanos.

Edipo, se vio sorprendido en el camino a Tebas por una especie de ave de gigantescas alas que tenía la cabeza y las extremidades de una mujer, el cuerpo de un

león, la cola cual serpiente y las garras de un felino. Era la Esfinge que, lo había retenido y le planteaba la siguiente enigma: "¿Cuál es la criatura que tiene cuatro pies por la mañana, dos a mediodía y tres al anochecer y que, al contrario que otros seres, es más lento cuantos más pies utiliza al andar?" El respondió: ¡El Hombre!. La inteligencia de Edipo venció a la Esfinge la cual murió, liberando con ello al pueblo de Tebas. Edipo, tal la promesa del pueblo tebano es nombrado el salvador y por tanto el nuevo rey en reemplazo de Layo, casándose con su viuda, Yocasta.

#### **1.1.4 La peste**

Edipo, rey de Tebas, se convierte en padre junto a su esposa Yocasta de los gemelos Polinices y Eteocles y de dos mujeres Ismena y Antígona. Es un rey justo al que su pueblo quiere y respeta, por aquel entonces gozaban de un tiempo de calma y paz. Aquella dicha pronto desapareció ya que los dioses permitieron que la calamidad visite a la región. Una enfermedad incurable comenzó a hacer mella en la población de Tebas. Nada podían contra esta peste ni la ciencia ni los sacrificios a los dioses; hombres, mujeres y animales morían indiscriminadamente.

Ante tal situación, el pueblo tebano que es representado por sacerdotes, suplicantes, y el coro ruega a su rey y salvador una solución ante la maldición de los Dioses, que no encuentra explicación alguna.

“Tú que, al llegar, liberaste la ciudad Cadmea...¡oh Edipo, el más sabio entre todos!, te imploramos todos los que estamos aquí como suplicantes que nos consigas alguna ayuda, bien sea tras oír el mensaje de algún dios, o bien lo conozcas de un mortal” (Sófocles, Siglo V a.C, p.2)

Edipo entonces, envía al hermano de su mujer Creonte, a consultar el oráculo de Delfos para hallar la causa de la peste que azota Grecia. Creonte retorna con la respuesta, la cual transmite a Edipo y al pueblo de Tebas, el oráculo manifiesta que el

culpable de la epidemia es el asesino Layo que al no haber pagado por su crimen contamina con su presencia a toda la ciudad.

Edipo emprende las averiguaciones para descubrir el culpable, prometiendo el castigo y destierro al asesino de dicho crimen lanzando maldiciones.

“...os diré a todos vosotros, cadmeos, lo siguiente: aquel de vosotros que sepa por obra de quién murió Layo, el hijo de Lábdaco, que lo diga... Prohíbo que en este país, del que yo poseo el poder y el trono, alguien acoja y dirija la palabra a este hombre, quienquiera que sea ... Mando que todos le expulsen, sabiendo que es una impureza para nosotros, según me lo acaba de revelar el oráculo pítico del dios”(Sófocles, Siglo V.a.C, p.2)

#### **1.1.5 Hbris**

En *Edipo Rey*, Edipo llama al anciano, ciego y adivino Tiresias para que le de el nombre del asesino de Layo. Tiresias, al conocer la verdad, se niega a responderle a Edipo. Éste entra en cólera ante el ocultamiento del anciano, al que comienza a insultar y a desafiar. Cómo no logra sacarle información, lo acusa de complicidad con el asesino y manifiesta su sospecha respecto a la participación de su cuñado Creonte en la intriga, aduce que es Creonte el que está detrás de todo esto para quedarse con el trono. Tiresias responde a las agresiones acusando al propio Edipo de asesino de Layo. Ambos caen en ira, pierden la prudencia y por tanto cometen Hbris.

En la cultura griega no existía la noción de pecado pero sí de falla, como ya se vió al analizar el concepto de Hamartia.

La hbris es un concepto griego que puede traducirse como desmesura y que en la actualidad alude a un orgullo o confianza en uno mismo exagerados, resultando en un castigo de los Dioses hacia el infractor. El que comete hbris, cae en la falta de control sobre los propios impulsos, siendo un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado.

Emparentado con el concepto Ate “Personificación de la petulancia y la imprudencia moral en que ya no se hace distinción entre lo justo e injusto” (Garibay, 1996) A su vez también se vincula con el concepto de moira, que en griego significa destino, puesto que las moiras eran tres relacionada cada una con el pasado, presente y futuro ellas hilaban y cortaban el destino de los hombres. El destino es el lote, la parte de felicidad o desgracia, de fortuna o desgracia, de vida o muerte, que corresponde a cada uno en función de su posición social y de su relación con los dioses y las personas, Garibay explica que no podían ser controladas por los dioses que incluso Zeus estaba condicionado a ellas y que solo Apolo logra dominarlas engañándolas. Sostiene que en Delfos se veneraban a dos moiras, la del nacimiento y la de la muerte. La persona que comete hbris es culpable de querer más que la parte que le fue asignada en la división del destino. La desmesura designa el hecho de desear más, que la justa medida que el destino nos asigna. La concepción de hbris como falta determina la moral griega como una moral de la medida, la moderación y la sobriedad, específicamente la prudencia y obedeciendo, la medida en todas las cosas. El hombre debe seguir siendo consciente de su lugar en el universo, es decir, a la vez de su posición social en una sociedad jerarquizada y de su mortalidad ante los inmortales dioses.

Más tarde Creonte en *Antígona* será él quién cometa hbris.

#### **1.1.6 El descubrimiento**

¡Oh Zeus! ¿Cuáles son tus planes para conmigo?...¡Ay de mí, infortunado!  
Páreceme que acabo de precipitarme a mí mismo, sin saberlo, en terribles maldiciones...Me pregunto, con tremenda angustia, si el adivino no estaba en lo cierto, y me lo demostrarás mejor, si aún me revelas una cosa.... (Sófocles, Siglo V a.C, p.15)

Edipo comienza a vislumbrar la tragedia, Yocasta pone en duda la verdad de los oráculos, ella no cree en ellos cuando dice:

“... no habían pasado tres días desde el nacimiento del niño cuando Layo, después de atarle juntas las articulaciones de los pies, le arrojó, por la acción de otros, a un monte infranqueable. Por tanto, Apolo ni cumplió el que éste llegara a ser asesino de su padre ni que Layo sufriera a manos de su hijo la desgracia que él temía. Afirmino que los oráculos habían declarado tales cosas. Por ello, tú para nada te preocupes, pues aquello en lo que el dios descubre alguna utilidad, él en persona lo da a conocer sin rodeos.” (Sófocles, siglo V a.C, p.17)

Cuando por fin llega el único testigo del asesinato de Layo, que confiesa horrorizado que quién le dio muerte al viejo rey fue Edipo. La trama se resuelve a favor de los oráculos. Sin embargo, Polibo ha muerto, y Edipo es el sucesor de la corona. En ese momento, las dudas respecto a su culpabilidad cesan pero no quiere volver a Corintio puesto que teme cumplir con lo que a él le dijeron los oráculos y cometer incesto con la mujer de Pólipo, el mensajero le indica que no existe tal temor, que Polibo no fue su padre, que él mismo le entregó a Edipo cuando era una bebé para que los reyes lo criaran como propio. Yocasta comienza a descubrir la verdad, antes que su hijo. Y lo insita a que deje de averiguar: “No obstante, obedéceme, te lo suplico. No lo hagas”. Edipo no sospecha la verdad, piensa que Yocasta no quiere indagar sobre la identidad de Edipo por si se tratara de un origen humilde. Edipo continua con las averiguaciones puesto que no le averguenza su origen y quiere conocer su verdadera historia, por ello manda a llamar al pastor que llevo al niño de Layo y Yocasta para matarlo en las afueras de Tebas.

“Que estalle lo que quiera ella. Yo sigo queriendo conocer mi origen, aunque sea humilde. Esa, tal vez, se avergüence de mi linaje oscuro, pues tiene orgullosos pensamientos como mujer que es. Pero yo, que me tengo a mí mismo por hijo de la Fortuna, la que da con generosidad, no seré deshonrado, pues de una madre tal

Al saber Yocasta que Edipo es su verdadero hijo con el cual a engendrado cuatro hijos más, se da muerte, ahorcándose en el palacio. Horrorizado, Edipo ante la aberración incestuosa, se quita los ojos con los broches del vestido de Yocasta “si hubiera un medio de cerrar la fuente de audición de mis oídos, no hubiera vacilado en obstruir mi infortunado cuerpo para estar ciego y sordo” (Sófocles, siglo V. a C). Abandona el trono de Tebas, cumpliendo con el castigo que el mismo dio al culpable del asesinato de Layo, partiendo al exilio. “¡Ah, ah, desgraciado de mí! ¿A qué tierra seré arrastrado, infeliz? ¿Adónde se me irá volando, *en un arrebato*, mi voz? ¡Ay, destino! ¡Adónde te has marchado?” (Sófocles, siglo V. a.C)

Los gemelos desprecian al padre, Edipo los maldice. Con las hijas que sí le brindaron su amor, les confiesa la desgracia y su culpa, manifiesta tu temor al futuro de ellas y solicita a Creonte su cuñado quién queda en el trono, que cuide de ellas. “Por mis hijos varones no te preocupes, Creonte, pues hombres son... Pero a mis pobres y desgraciadas hijas, ..., a éstas cuídamelas” (Sófocles, siglo V a.C)

### **1.1.7 La maldición a los varones y el destierro**

El desprecio de Polinices y Eteocles desatan la ira de Edipo, quién lanza la siguiente maldición proclamando que no exista paz entre ellos que la guerra y lucha mutua no tenga término, que se cieguen de poder, dándose muerte mutuamente.

Edipo, incapaz de afrontar la luz, recorre caminos a la deriva sin encontrar asilo acompañado por Antígona, que le sirve de lazarillo. Desde su partida, sus hijos varones deciden gobernar Tebas un año cada uno, alternativamente.

Edipo, cansado después de muchos años de destierro, llega a Colono, cerca de Atenas. Un ciudadano de Colono les informa de que pisan suelo sagrado dedicado a

las Euménides y que debe marcharse. Las Euménidas, según Garibay, también llamadas Erinias o Furias tienen la misión de restablecer el orden destruido por el crimen específicamente de una misma familia, reprimiendo la traición del hijo contra el padre, del joven contra el viejo.

Son tres, cada una posee un tipo de carácter: refunfuñante, vengadora u hostil. Acosan al culpable hasta matarlo o dejarlo incapaz de obrar. Se las representa como viejas horripilantes, con los ojos inyectados en sangre.

Edipo se niega a marcharse. Llegan más ciudadanos, y al enterarse de su identidad, quieren echarlo del lugar. Edipo pide que avisen al rey del lugar, que es Teseo. Éste, sostiene Garibay, es el héroe por excelencia de Atenas. Mientras van a buscarlo, llega Ismena, quien le cuenta lo que pasa en Tebas y que van a venir a por él. En el destierro que se presenta de manera completa en *Edipo en Colono* de Sófocles, Creonte que durante el desarrollo de *Edipo Rey* mantiene una actitud prudente y respetuosa hacia los designios de los dioses, comienza a cometer acciones imprudentes. Solicita a Edipo que retorne a las afueras de Tebas hasta el momento de su muerte ya que el oráculo ha ordenado que Edipo sea enterrado en Tebas. Teseo llega hasta Edipo y le ofrece protección. Poco después se presenta Creonte, aliado de Eteocles, y pretender conseguir que Edipo le acompañe. Este se niega, pero Creonte captura a sus dos hijas e intenta llevárselo con violencia. Se oponen los colonenses y Teseo, que impide la acción y va en busca de las secuestradas. Durante la trama, llega Polinices a ver a su padre, suplicándole perdón y consejo puesto que ha sido destronado por su hermano no cumpliendo el pacto que los mantenía en el trono un año cada uno. Edipo lo rechaza, Antígona intenta interceder pero no lo consigue. Polinices decide cumplir con su destino y enfrentar a Eteocles con el ejército argivo. Antígona intenta detenerlo, pero él le solicita que sea ella quién lo entierre cuando perezca. Se oye tronar, señal de Zeus para anunciar la muerte de Edipo, quien reclama a Teseo, puesto que él será el único que conozca el lugar de su sepultura,

sepultura que atraerá bienes sobre el país. Ambos entran en el bosque de las Euménides y Edipo desaparece.

### **1.1.8 Los gemelos se enfrentan en las siete puertas**

Polinices desterrado por Eteocles, y despreciado por su padre, decide cumplir con su destino y declara la guerra a Tebas reuniéndose con el ejército de Argos, donde se casó con una hija de este rey, a cambio de restablecer a Polinices en el trono de Tebas. El ejército conducido por Polinices al llegar a Tebas reclama el trono, al no obtener respuesta se inicia la guerra. Los guerreros contrarios se enfrentaron en las siete puertas de Tebas, en la última se enfrentaron cuerpo a cuerpo ambos hermanos. El resultado de la confrontación fue el que había vaticinado un adivino, Anfiarao: murieron todos los caudillos del ejército dirigido por Polinices y su suegro Adrasto. Eteocles y Polinices se dieron muerte mutuamente ante las murallas de Tebas, cumpliéndose así la maldición que lanzó contra ellos Edipo. En la obra de Esquilo *Los siete contra Tebas*, que narra este enfrentamiento, las hermanas Ismene y Antígona lloran por igual frente a los cuerpos destrozados de sus dos hermanos Polinices y Eteocles

### **1.1.9 Antígona**

Ante la muerte de ambos herederos varones, el hermano de Yocasta, Creonte, asume el gobierno de Tebas, y dicta dos órdenes que dan origen a la tragedia de Antígona. Por un lado, ordena enterrar con honras fúnebres a Eteocles, ya que murió defendiendo la ciudad, y por el otro, prohíbe bajo pena de muerte que se entierre a Polinices, por ser quien atacó a la ciudad con el ejército enemigo. Esta prohibición provoca la desobediencia de Antígona, en cumplimiento de leyes naturales y religiosas que mandaban enterrar a los muertos para que pudieran encontrar el descanso en compañía de los que los habían precedido en la muerte impidiendo que sus almas vagasen eternamente por la tierra. Sostiene Marechal, que el entierro del cuerpo o su

cremación era de suma importancia para el griego antiguo; al que se le rendían honras fúnebres y libaciones sobre sus tumbas. Era deber de los familiares encargarse de que se realizaran las exequias, además no hay que olvidar la promesa que Antígona le hace a Polinices en *Edipo en Colono*. Antígona propone enterrar el cadáver de Polinices; pidiéndole ayuda a Ismene, que como ya se ha citado al comienzo de este capítulo decide no acompañarla por miedo a infligir las órdenes de Creonte. La protagonista decide entonces efectuar sola el rito funerario en honor de su hermano, la aprehenden y conducen ante el monarca. El encuentro se convierte en discusión donde ambos contraponen sus ideologías: el choque de la ley natural, la piedad familiar de Antígona, con la voluntad personal y arbitraria del tirano. La heroína argumenta que su ley es aquella que los dioses tienen escrita en el espíritu del corazón del hombre, las cuales representan la libertad de conciencia personal y la dignidad humana. Creonte, la condenada a ser encerrada viva en la tumba de los Labdácidas hasta su muerte.

El hijo de Creonte, Hemón, que a su vez es el prometido de Antígona intenta disuadir al padre del decreto, manteniendo una discusión extensa en la que el hijo no logra hacer cambiar de opinión al padre pese a que el lenguaje de la conversación resulta llamativo ya que Hemón decide persuadir al padre evitando el conflicto. Así y todo no lo logra. Hemón le advierte de su error. Creonte se encuentra enneguecido.

El momento del arrepentimiento de Creonte, viene de la mano del ciego y adivino Tiresias que lo convence de cumplir con los designios de los dioses, pese a todo llega muy tarde y sufre las consecuencias: Tiresias le sugiere que entierre el cuerpo de Polinices y que saque a Antígona de su cueva. Cuando llega Antígona está ahorcada por sus propias manos, Hemón enfrenta al padre con su espada y finalmente frente a él se da muerte. Eurídice, su esposa, hace lo mismo cuando se entera de la muerte de su hijo. Creonte por tanto, descubre el poder de los dioses y su error e hibris cuando ya es demasiado tarde.

En las cuatro obras, el pueblo tebano que se encuentra representado como el coro, cobrará un papel muy importante, opinando sobre todo las decisiones que toman los gobernantes de la ciudad, y teniendo mucha influencia sobre éstas.

Ahora sí se puede comprender en su totalidad la tragedia de Antígona pues se conoce el mito de la heroína que se ha hecho famosa en la literatura a partir de la obra de Sófocles, trascendiendo como modelo de piedad filial y fraternal. Antígona culmina con la maldición de los Labdácidas.

## Capítulo Segundo

### 2.1 Los cinco pares de opuestos en *Antígona* según Steiner.

Steiner, reflexiona acerca de la figura de Antígona y su trascendencia cuando sostiene “Antígona adquiere una gran trascendencia, sobre todo a lo largo del siglo XX” (1996, p. 91) El mismo autor entiende la importancia de los mitos y su necesidad respecto a la investigación teórica y científica. George Steiner (1996) en su libro *Antígonas* sostiene:

Ningún siglo ha estado más atento que el nuestro al estudio teórico y descriptivo de los mitos. El concepto de “lo mítico” ocupa un lugar central en la psicología moderna, en la antropología social, en la teoría de las formas literarias. (Steiner, 1996, p. 93)

Esta tragedia ática incluso ha sido la materia de innumerables óperas, textos narrativos, poéticos, ensayos y la película de George Tzavellas.

George Steiner (1996), en su libro titulado *Antígonas* realiza un profundo recorrido sobre muchas representaciones de este mito a lo largo de la historia en sus diferentes formas artísticas. Sostiene que el drama de *Antígona* y su eternidad simbólica se puede manifestar, teniendo en cuenta solo el texto literario, puesto que presenta todos los constantes antagonismos propios de la condición del hombre. En ella confluyen los principales dilemas que han embargado a la sociedad desde sus orígenes: a esta realidad George Steiner la denominó enfrentamientos fundamentales, reflejados en cinco divisiones o contradicciones como son: hombre-mujer; vejez- juventud; individuo-sociedad; vivos-muertos; y hombre-dios o dioses. La presencia de estos enfrentamientos es un motivo más que suficiente para considerarla una obra cuyo trasfondo cobra gran importancia al momento de utilizarla como centro y eje de

inspiración. Los enfrentamientos presentes en el texto son las grandes oposiciones humanas y éstas se encuentran en los anales de la literatura universal, que se mantiene vigente.

Ya hemos mencionado en este proyecto de grado la importancia que tiene dentro de la historia respecto a la contextualización de la época y la cultura griega que la figura protagónica sea una mujer, esta característica no es menor en la trama puesto que Antígona se propone como única antagonista a un decreto ordenado por su tío y soberano que le prohíbe realizar un acto que le es propio.

“Creonte: Ésta ha sabido ser temeraria infringiendo la ley que he promulgado y añade una nueva ofensa a la primera, gloriándose de su desobediencia y exaltando su acto. En verdad, dejaría yo de ser hombre y ella me reemplazaría, si semejante audacia quedase impune”. (Sófocles, siglo V a C, p. 13)

El personaje de Antígona, representa a una mujer valiente, que sin importar las consecuencias, privilegia lo que debe ser según las leyes divinas, comunes a todos y no al gobierno de turno, o a las leyes de los hombres, pero Antígona también representa la juventud, es apenas una adolescente que cumple con su deber en una época donde los sabios eran los mayores y donde las mujeres no tenían participación política, social ni religiosa. Antígona levanta el estandarte de la mujer como individuo con derechos, ética y moral, en una Grecia del siglo V que situaba a la mujer en un escalón inferior respecto del hombre, subestimando sus capacidades. Antígona comparte con su hermana Ismena no solo el género sino también la juventud, pese a todo las diferencias entre ambas hermanas son notables. Ismena, pareciera comportarse coherentemente a su época, quedando relegada en un segundo plano de acción pero por sobre todo de entereza. La hermana temerosa prefiere el infierno de la vida al mundo de los muertos.

“Ismena No desprecio nada; pero no dispongo de recursos para actuar en contra de las leyes de la ciudad.

Antígona: Puedes alegar ese pretexto. Yo, por mi parte, iré a levantar el túmulo de mi muy querido hermano.

Ismena: ¡Ay, desgraciada!, ¡qué miedo siento por ti!

Antígona: No tengas miedo por mí; preocúpate de tu propia vida.

Ismena: Pero por lo menos no se lo digas a nadie. Manténlo secreto; yo haré lo mismo.

Antígona: Yo no. Dilo en todas partes. Me serías más odiosa callando la decisión que he tomado que divulgándola.” (Sófocles, siglo V a.C, p.5)

La oposición respecto al individuo sociedad que se representa en la discusión entre Creonte y Antígona, queda expresada en la voz del soberano cuando dice:

“Quienquiera que sepa gobernar bien a su familia, sabrá también regir con justicia un Estado. Por el contrario, no saldrá jamás de mis labios una palabra de elogio para quien se propase a quebrantar las leyes o pretenda imponerse a quien gobierna. Pues se debe obediencia a aquel a quien la ciudad colocó en el trono, tanto en las cosas grandes como en las pequeñas; en las que son justas como en las que pueden no serlo a los ojos de los particulares”. (Sófocles, siglo V a.C, p.17)

Lo religioso y lo político, están presentes en casi toda la tragedia griega. Sin embargo, es en *Antígona* donde la obra gira en torno a una problemática que tiene implicaciones políticas y religiosas al mismo tiempo. Antígona siente la necesidad y el deber de enterrar el cuerpo de su hermano Polinices fundamentalmente porque se trata de un derecho natural propio de los muertos, dictado por las leyes divinas. Ella, claramente movida por razones religiosas y afectivas, no siente el decreto de Creonte lo suficientemente relevante como para evitar su acción, aunque el decreto implique su

muerte. Antígona dice: "Todos los que me están escuchando me colmarían de elogios si el miedo no encadenase sus lenguas. Pero los tiranos cuentan entre sus ventajas la de poder hacer y decir lo quieren" (Sófocles, siglo V a C). Creonte, que personifica en la obra el poder humano y las leyes civiles ha decretado que quien entierre el cuerpo de Polinices considerado traidor a Tebas, será condenado a muerte, ignora que su sobrina Antígona será quien entierre a su hermano y con ello desobedezca la orden impuesta. Antígona, sin embargo, realiza las libaciones al cuerpo de Polinices conciente de la prohibición y sus consecuencias, asume su destino. "...Nadie me acusará de traición por haberlo abandonado" (Sófocles, siglo V. a. C). Antígona se convierte al mismo tiempo en símbolo de dignidad y entereza, una mujer valiente que lucha por sus principios y sus creencias, sostenida por su inquebrantable lealtad al nombre de su familia.

"Creonte: ¿Y has osado, a pesar de ello, desobedecer mis órdenes?"

Antígona: Sí, porque no es Zeus quien ha promulgado para mí esta prohibición, ni tampoco Niké, compañera de los dioses subterráneos, la que ha promulgado semejantes leyes a los hombres; y he creído que tus decretos, como mortal que eres, puedan tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses. No son de hoy ni ayer esas leyes; existen desde siempre.... hubiera sido inmenso mi pesar si hubiese tolerado que el cuerpo del hijo de mi madre, después de su muerte, quedase sin sepultura." (Sófocles, siglo V a.C, pp. 12-13)

Creonte ciego de orgullo, pero especialmente de poder intentará vulnerarla sin ningún resultado, su ciega terquedad no escuchará los consejos de ninguno de aquellos que se acerquen a hablarle.

"Creonte: Pues esta mujer, ¿no ha sido sorprendida cometiendo una mala acción?"

Hemón: No; al menos así lo dice el pueblo de Tebas.

Creonte: ¡Cómo! ¿Ha de ser la ciudad la que ha de dictarme lo que debo hacer?"

Hemón: ¿No te das cuenta de que acabas de hablar como un hombre demasiado joven?

Creonte: ¿Es que incumbe a otro que a mí el gobernar a este país?

Hemón: No hay ciudad que pertenezca a un solo hombre.

Creonte: Pero ¿no se dice que una ciudad es legítimamente del que manda?

Hemón: Únicamente en un desierto tendrías derecho a gobernar solo". (Sófocles, siglo V a.C, pp. 18-19)

La tragedia de Creonte, es la de descubrir muy tarde que las leyes humanas no pueden "tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses" (Sófocles, siglo V a. C), hecho que no pudo asimilar antes, pues sentía que su decreto era su deber para con la ciudad de Tebas. Creonte se consolida así como un personaje cuya tragedia está marcada por el anacronismo, Creonte es el hombre que llega tarde a todo: a la razón, al suicidio de Antígona, que desencadena el de su hijo Hemón y a causa de éste el de su propia mujer.

Ambas tragedias, la de Antígona y Creonte como personajes de una misma obra, enmarcan dentro de la dicotomía de las leyes divinas y naturales frente a las leyes humanas.

Entendiendo lo religioso como el rito y el simbolismo frente al cadáver, Antígona es descubierta precisamente por intentar un entierro simbólico, pero también entra aquí el significado del honor y la dignidad del nombre y de la familia en el contexto de la obra; y, por otra parte, el choque es contra las leyes humanas, representadas en el castigo que impone Creonte y su cumplimiento de las leyes civiles a cualquier costo.

El último de los opuestos que faltaría ejemplificar dentro de la obra de *Antígona* es *el que refiere al la vida-muerte*. Donde las normas que las rigen son distintas, no teniendo los hombres derecho, sobre los cuerpos de los muertos siendo propiedad del dios Hades Garibay (1996) sostiene que en todas las mitologías el mundo de los muertos es complejo. Hades es el dios de todo lo que se encuentra en la tierra

enterrado, metales, cosechas y cuerpos. Hades reina sobre los muertos, con la ayuda de demonios a los que gobierna. Prohibió estrictamente a sus súbditos abandonar sus dominios y se enfurecía bastante cuando alguien intentaba abandonarlos o si alguien intentaba robarle alguna de sus presas. Antígona se lo recuerda a Creonte:

“Creonte: Sin embargo, el uno asolaba esta tierra y el otro luchaba por defenderla.

Antígona: Hades, sin embargo, quiere igualdad de leyes para todos.

Creonte: Pero al hombre virtuoso no se le debe igual trato que al malvado.

Antígona: ¿Quién sabe si esas máximas son santas allá abajo?

Creonte: No; nunca un enemigo mío será mi amigo después de muerto.

Antígona: No he nacido para compartir el odio, sino el amor.

Creonte: Ya que tienes que amar, baja, pues, bajo tierra a amar a los que ya están allí”. (Sófocles, siglo V. a.C, p. 14)

## **2.2 Actualizaciones del mito de Antígona.**

*Antígona*, fue escrita antes que *Edipo rey*, siendo *Edipo en Colono*, como ya se ha mencionado, una de las últimas obras escritas por Sófocles. Sin embargo, es *Edipo* la que con mayor frecuencia ha sido analizada y estudiada como el modelo perfecto de tragedia griega en cuanto a su estructura y nivel dramático, lo que dejó a *Antígona* en un segundo nivel de importancia dentro de la creación de Sófocles. Aún así, la trascendencia de *Edipo* no ha impedido que la fortaleza e autonomía de *Antígona* haya logrado transformarse en un personaje universal, que constantemente vuelve a renacer en la infinidad de recreaciones del mito.

El mito, por tanto excede el ámbito de la historia para introducirse en el universo de la poética.

La poética, por tanto, (Todorov, 1975) es aquella ciencia cuyo objeto de estudio es el discurso artístico. La búsqueda poética apunta a generar una reflexión científica que abarque a la literatura. Ubicándose no en el conjunto de hechos empíricos que

determinan las obras literarias, sino en el discurso literario. Asume que la obra literaria es una estructura abstracta posible, en la cual existen constantes discursivas que pueden ser estudiadas con un método científico.

Comentemos, pues, la significación entre la obra clásica y algunas *Antígonas* modernas. Uno de los motivos determinantes al momento de escoger la obra para la realización del proyecto fue, como ya se ha comentado, la abrumadora vigencia del conflicto del personaje creado por Sófocles en el siglo V a.C. Esta característica hizo aun mayor el total del material de estudio, puesto que no puede separarse el conocimiento profundo de un tema de sus respectivas actualizaciones en el correr de la historia. Lo que permite, a partir del conocimiento de sus diferentes autores, dar vida a nuevas representaciones, nutriendo el propio imaginario a partir del recorte que realiza cada autor.

La crítica que le hace a George Steiner, William Garcia en su artículo titulado *Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: Antígona, es que pese a que el libro de Steiner fuera publicado por primera vez en el año 1984 no hace mención a las Antígonas latinoamericanas, Garcia por tanto, se permite hacer la mención de todas las Antígonas incluidas las europeas que recrean el mito griego durante el siglo XX, que no se incluyen en este proyecto, pero que suman un total de veinte. Lo que pretende demostrar Garcia, es que las producciones latinoamericanas han sido discriminadas en el libro de Steiner. De esta manera puede notarse y comprenderse la trascendencia que tuvo en el último siglo, la figura de Antígona. Todos estos textos europeos y latinoamericanos parten de la misma inspiración que es el texto de Sófocles.*

Un elemento interesante que se repite en las dramaturgias latinoamericanas comenta Garcia (1997) es que han abandonado a Tebas como lugar de la acción dramática, y han traído a la protagonista a América, mientras que la recreación del mito en Latinoamérica parte desde la adaptación en versión americanizada como en *Antígona Velez* (Marechal, 1951) en ocasiones, se ha recurrido a variantes en la historia *como*

en *El límite* de (Zavalía,1958), o se ha recurrido a la experimentación escénica como en *Antígona furiosa* (Gámbaro,1986) o a la completa subversión del género trágico *Antígona-Humor* (Domínguez,1961). En cuanto a las versiones Europeas agrega Garcia (1997) que la inmensa mayoría de las versiones del mito realizadas sitúan el espacio de la acción en Tebas.

Esa multiplicidad de opciones, traducidas en imágenes inspiradoras, incitó la lectura de las diferentes actualizaciones que a lo largo de la historia se repite provocando formas teatrales originales - o por lo menos diferentes- despertando una nueva estética, inducida por el conjunto. Cada nueva *Antígona*, creada en un momento determinado de la historia, otorga determinados significados a la trama. Es así como pueden encontrarse tanto similitudes como diferencias conceptuales entre las versiones de por ejemplo *Antígona Vélez* (Marechal, 1951), respecto a *La Pasión según Antígona Pérez* (Sanchez, 1968), o bien la misma *Antígona Furiosa* (Gambaro, 1986), por solo citar algunas. En cada una de estas versiones se pueden apreciar las diferencias contextuales a nivel social y político, que provoca libertades poéticas en derredor de la *Antígona* griega.

Esta importancia del contexto respecto a la creación dramática da forma a lo que Garzón Céspedes (2006) llama diálogo entre sociedad y dramaturgo: “La dramaturgia es el diálogo artístico por excelencia entre creador y sociedad: cuando en la composición dramática dialogan los personajes, dialoga implícitamente el dramaturgo con su contexto”.

Tomando las palabras de Garzón Céspedes, puede entenderse la necesidad que motivó a lo largo de la historia que diferentes dramaturgos utilizaran la voz de *Antígona* para expresarse a través de su discurso. Quién mejor que *Antígona* para que hable por su autor en un tema que plantea varias dicotomías expresadas por Steiner en su libro (1996). Diversos autores eligen citarla a partir de diferentes contextos que ponen de manifiesto el concepto de justicia dentro de una sociedad. Esta situación propiciaría el diálogo al que se refiere el Garzón Céspedes.

La tarea de resignificar un mito, no quita las posibilidades estéticas, ni siquiera lo vuelve lineal, ya que su relevancia no radica en la necesidad de representaciones idénticas o en la recreación constante de las formas, sino por el contrario lo que lo mantiene vivo es su reinterpretación en nuevas representaciones simbólicas que permiten nuevas lecturas. En ese sentido, se coincide nuevamente con Garzón Céspedes (2006), cuando dice:

La dramaturgia, desde su poética, su técnica y sus sugerencias de representación, debe iluminar de nuevo lo quizás ya tantas veces iluminado, arriesgarse a iluminarlo a plenitud; iluminarlo críticamente en su complejidad y en sus matices, en sus zonas más incomprensibles y en sus zonas más recónditas, y en aquellas particularidades y circunstancias tal vez en otras ocasiones pasadas por alto. (Garzón Céspedes, 2006, p. 20)

Las diferentes adaptaciones seleccionadas y creadas en circunstancias históricas distintas, creadas en lugares y momentos determinados, y pese a ciertas alteraciones o licencias de sus autores que proponían visiones o miradas particulares del personaje, la representatividad de *Antígona* se mantenía inalterable. Esto se debe a que *Antígona* forma parte de ese gran universo mitológico.

La figura de Antígona, mantiene su riqueza significativa y la aparentemente inagotable posibilidad de contemporaneidad, que mantiene su vigencia. Así el texto clásico de Sófocles, se convierte en texto originario, fuente inagotable de reinterpretaciones. El argumento de *Antígona*, tragedia griega del siglo V, alude y se relaciona intrínsecamente con el mito de *Edipo* (Sófocles, siglo V), presente en la literatura desde los tiempos homéricos, mencionado tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*. (Garibay, 1996, p.93)

Los tres textos seleccionados para profundizar sobre la visión creativa de autores del siglo XX, son dos piezas teatrales *Antígona* (Anouilh, 1946), *Antígona Furiosa*

(Gambado, 1986) y el ensayo de la poetiza y filósofa española titulado *La tumba de Antígona* (Zambrano, 1983)

### **2.2.1 *Antígona* de Jean Anouilh (1946)**

En este caso, la pieza teatral comienza con un prólogo explicativo presentando a los personajes. En él se indica y advierte cuál es la suerte que se cierne sobre ellos, no en este caso por obra del destino sino por la elección consiente de los personajes en la asunción de sus roles. La historia se contextualiza en Francia durante la ocupación alemana en la II Guerra Mundial. Presenta la lucha entre el mundo de los puros y los corruptos, los primeros representados en la mayoría de los casos por jóvenes exigentes que se rebelan ante padres tiránicos y parásitos. Ante un mundo en completa decadencia Antígona sostiene que su muerte constituye la actitud más digna; manteniendo la transparencia del ser en una sociedad corrupta donde entran en conflicto la ley divina con la terrenal. Anouilh presenta una nueva concepción del destino donde éste no se determina por los oráculos ni por las moiras, sino por las condiciones, funciones y acciones ejercidas en la sociedad. La muerte es la única solución para evitar la corrupción humana.

El autor en este caso evita trabajar sobre el par individuo-estado que menciona Steiner en su libro (1996), ya que no son importantes las razones del estado o el cumplimiento de las leyes religiosas en las motivaciones de Creonte o Antígona. Presenta la lucha entre el mundo de los puros y los corruptos.

El personaje de Antígona simboliza la resistencia en la lucha contra las leyes de Creonte, que representa el poder. Los lazos vinculares se corresponden con el original, Antígona es la hija de Edipo y de Yocasta, sus dos hermanos Eteocles y Polinices se han dado muerte entre sí. Creonte es el que decreta la prohibición al entierro de Polinices, entierro que la Antígona decide desobedecer para que su hermano descanse en paz. Antígona es descubierta por los centinelas y Creonte

mientras intenta enterrar a su hermano con una palita de juguete. Creonte, que en esta obra, posee una actitud mucho más paternal hacia Antígona, y, a diferencia del de Sófocles, desempeña su rol de gobernar como podría haber desempeñado cualquier otro, no posee ese deseo de poder que si mantiene el griego. Este Creonte, intenta disuadirla. Antígona, con mayor dulzura y melancolía, quizá más adolescente y frágil que la de Sófocles explica claramente a Ismena que cada uno tiene su papel: “Creonte debe condenarla a muerte y ella debe enterrar a su hermano. Tales son los roles”. (Anouilh, 1946)

Antígona ya ha enterrado dos veces a Polinices pero si no dice nada de lo que ha hecho, nadie se enterará, aquí Creonte le propone que él se encargará de hacer desaparecer a los tres centinelas, para que no puedan hablar. Lo importante es que nadie sospeche de Antígona. Las razones políticas, no convencen a la joven. Creonte entonces, le confiesa la verdad sobre su hermano:

“Un pobre juguista imbécil, duro y sin alma, que sólo servía para andar a más velocidad que los otros con sus coches... Una vez tu padre acababa de negarle una fuerte suma que había perdido en el juego... le levantó la mano gritando una palabra infame”. (Anouilh, 1946p. 18)

Este Creonte no siente mayor amistad hacia Eteocles respecto de Polinices, no considera que Eteocles fuera mejor que su hermano, éste también maltrató a su padre y tramaba, una alianza con el enemigo para asegurarse el dominio definitivo de la ciudad, mostrando la ambición de Eteocles por el poder. En este caso, se entierra el cuerpo menos destrozado, ya que al estar ambos unidos por sus espadas fueron destrozados por la caballería argiva que les pasó por encima. Creonte, en este caso, rinde honras fúnebres, a un cuerpo destrozado sin saber a cual de los dos hermanos pertenece. Antígona se desconcierta, se siente defraudada, está a punto de claudicar y arrepentirse, pero Creonte comete el error de seguir hablando, le sugiere que

despose pronto a Hemón, pero ella ve su vida como un cúmulo de mezquindades, de sometimientos, de mentiras y sonrisas falsas. Donde el amor, que Anouilh elabora casi como un Romeo y Julieta, no logra atraerla. Ve el futuro negativamente respecto de la vejez y el desgaste que ella da. Se cumplen los opuestos joven- viejo y vida-muerte. Los enamorados no quieren madurar, no quieren envejecer, no quieren ser condenados a vivir.

Esta versión de *Antígona* emparentada con un idealismo infantil, no quiere envejecer, por ende, decide morir, lo que hace es descubrirle al pueblo su culpa para que Creonte no pueda sino castigarla y de esa manera pone a Creonte en su lugar de soberano, cumpliendo el principio del que habla Steiner (1996) respecto a los intereses individuales versus los sociales. Polinices, funciona aquí tan solo como un pretexto.

### **2.2.2 La tumba de Antígona ensayo de María Zambrano (1983)**

El ensayo escrito por María Zambrano fue escrito durante su residencia en Francia. La tumba de Antígona se encuentra también recogida en la publicación de Senderos, por la editorial Anthropos, en el año 1986.

Zambrano retoma su relato justo en el momento posterior en que Antígona es encerrada en la cueva para morir lentamente de inanición, y de esa forma, según el criterio de Creonte, dedica sus últimos momentos a reflexionar sobre sus actos en contra de las leyes de la ciudad por él legitimadas. Nada más lejos que eso, Antígona decide suicidarse una vez entra en la cueva. En la obra de Sófocles, Antígona, movida por la furia de la incompreensión y el abandono pone fin a su vida una vez por temor a quebrantar su voluntad, y suplicar. Sin embargo en la obra de Zambrano ésta renacerá en su tumba con un único propósito: darse el ser, la forma y el contenido que en vida nunca se dio. En realidad, la opción de Zambrano es la única que permite una verdadera existencia de Antígona, de la persona Antígona, y por esto Zambrano difiere de Sófocles cuando dice que ella se suicidó en su tumba: "Mas ¿podía Antígona darse

la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida?". De esa forma convierte Zambrano la tumba de Antígona en el espacio para renacer. La autora indaga sobre el interior de Antígona, las razones y sinrazones que guarda en sus entrañas y que no han podido salir a la luz, sus miedos y sus rencores, todo aquello que desconoce de ella misma y que va descubriendo a medida que se acerca a su fin. Zambrano rescata la vida no vivida ya que considera que su esencia en vida fue la del sacrificio: "Esta esencia era sustancia, materia prima de sacrificio que el sacrificio solo puede consumir." El proceso que llevará a Antígona al despertar de su conciencia, al conocimiento de su ser, se va dando en el transcurso de un día, donde se hacen presentes sus fantasmas, sombras del pasado, y los que aún vivos han marcado su destino; se encuentra con Edipo, con Ana la nodriza, con la sombra de la madre, con sus hermanos, su prometido Hemón y con Creonte. Para llevar a cabo esa confrontación de voces internas, o fantasmas, que habitan en Antígona, Zambrano propone una forma de diálogo, con ciertos rasgos de estilo parecidos al drama griego. En el diálogo que mantiene con ellos, Antígona va despertando y tomando conciencia de su situación, y poco a poco va arrojando fuera de sí todas las capas de moralidad, leyes y razones con las que la habían vestido y preparado para la vida. Sólo cuando haya conseguido desembarazarse de toda esa estructura, y pueda reencontrarse en estado puro, realizará el camino de auto-conocimiento, libre de la voz de sus fantasmas. Pero para conseguir esto tendrá que pasar por todo: "por los infiernos de la soledad, del delirio, por el fuego, para acabar dando esa luz que sólo en el corazón se enciende, que sólo por el corazón se enciende.", tal el camino del héroe, o el camino hacia la iluminación de Buda. Mientras afuera es de día, dentro de Antígona, aún reina la oscuridad, la ceguera de su entendimiento. El contraste vuelve a producirse, ya que a medida que transcurre el día, y la luz que le entra por una pequeña ranura de la cueva se va debilitando, en Antígona se va abriendo paso una nueva luz, una luz que nace, ahora sí, de su corazón, de la unión con su ser. A través del diálogo con sus fantasmas Antígona va encontrando su propia luz, su razón de ser, y en su desarrollo

interior ella se va transfigurando en su propia aurora, sin necesidad ya de la luz exterior. "Su pureza se hace claridad y aun sustancia misma de humana conciencia en estado naciente."

### **2.2.3 *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro (1986)**

*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1986) se encuentra absolutamente vinculada con la *Antígona* griega respecto del mito, descontextualizando el lugar en el que se presenta, elimina personajes y situaciones, pero conserva la discusión de las hermanas, la presencia de *Antígona* ante Creonte, el ruego de Hemón a su padre, el lamento de *Antígona*, la profecía de Tiresias y los vanos esfuerzos de Creonte por imponer su autoridad.

La obra en un solo acto, está organizada a partir de tres personajes Corifeo, Antínoo y *Antígona*, quienes a través de sus parlamentos, hacen referencia a los hechos evocados, representando pasajes del mito.

Gambaro, también retoma el mito donde lo concluye Sófocles. Puesto que, en este caso *Antígona* resucita en un bar de Buenos Aires, donde Corifeo y Antínoo, toman café. *Antígona* se quita el lazo que la ahorca y se acerca a los hombres.

*Antígona furiosa* reactualiza el mito cambiándolo de tiempo y espacio, pero manteniendo su esencia: la rebelión en contra de la opresión, oponiendo la ley del amor y de la divinidad contraria a la ley impuesta por los hombres. Plantea el hecho del fratricidio y el entierro del hermano, este último aspecto desde un principio se vincula al asesinato y desaparición de personas durante la dictadura militar. El foco crítico apunta directamente a la realidad política y social de la Argentina durante el periodo de la dictadura (1976-1983). Esta *Antígona*, luego de muerta, habla como en una confesión, se refiere a los hechos arcaicos, pero insertos dentro de la dictadura militar. Ahora la tragedia es la angustia del familiar que queda vivo y la impotencia de

no poder darle sepultura digna, pero estos ya no son sólo Polinices, sino todos los detenidos desaparecidos: las víctimas de los eternos cambios sociales.

Esta obra actual se presenta como una evidencia más del personaje perpetuo sin fronteras, estas ilimitaciones se acentúan en cada remembranza que a lo largo del texto utilizan metafóricamente los diálogos recordados universalmente de la obra arquetípica.

Antígona se arroja a la libertad, en ella el suicidio no es un escape, al contrario, es una consecuencia que decide asumir en beneficio del amor, es también una forma de repudiar las injusticias, para lograr derribar la tiranía humana.

#### **2.2.4 Influencias de los textos seleccionados en la creación de *Antígonas* (2007)**

En el capítulo segundo, se analizará la dramaturgia y la puesta en escena realizada en el año 2007 durante el cursado de la materia dirección IV, dictado por la Sra. Betty Gambartes, cabe aclarar que en dicho momento se conocían los textos de varias adaptaciones latinoamericanas como son *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, *Antígona* de José Watanabe, *Antígona Pérez* de Luis Rafael Sanchez y la *Antígona* de Salvador Espriu, todas ellas leídas en la cátedra teatro I de la Sra. Catalina Artesi, incluyendo la versión de Gambaro. La voz que le otorga Gambaro a los personajes es lo que más cautivó de la obra que fue fuente de inspiración no solo a nivel textual sino a nivel poético. La obra de Gambaro presenta una fusión en todos los sentidos, la construcción de la obra no refiere al estilo clásico, sino por el contrario, representa ruptura, quiebre de realidad Antígona se encuentra ahorcada y renace o revive al comenzar la obra frente al espectador. Gambaro plantea una Antígona fuera de tiempo respecto a los otros dos personajes en la escena como son Antioo y Corifeo. Sin embargo pese al extrañamiento que provoca el lenguaje quizá hasta performático de Gambaro hay una cita constante y un respeto al texto clásico de Sófocles. El personaje Antioo toma el nombre de dos jóvenes mitológicos, uno de ellos cita Garibay

(1996) “fue muerto por Ulises”. El Corifeo en las tragedias griegas era el que dirigía el coro –ver capítulo tercero-, siendo igualmente parte de él, en las fiestas en honor a Dionisio. Por otra parte, se hace uso de la máscara, en este caso con la utilización de una carcaza donde se sitúa Corifeo cada vez que encarna a Creonte. En el teatro clásico, desde el tiempo de Esquilo, cuando solo se disponía de dos actores, éstos representaban varios personajes a través del uso de máscaras.

La representación de varios personajes de la trama hace que se respetan los pares de opuestos mencionados por Steiner, ya que se citan ciertos pasajes y conflictos del original que se ajustan a los opuestos de Steiner. Pese al estilo, que plantea ciertas rupturas en cuanto al realismo, el grado de dramatismo alcanza al lector directamente, el concepto de lo trágico se encuentra inmerso en el texto, fusionado con un excelente manejo de la ironía, la parodia y la burla, que le dan cierta vinculación con lo grotesco. Lo más interesante de la pieza es el simbolismo y el poder de síntesis que la dramaturga plantea, unido especialmente al concepto de circularidad que envuelve la trama, esta Antígona se presenta ahorcada ante el espectador y concluye “Dándose muerte con furia” según las didascalias de Gambaro. La pieza, en opinión de quién escribe, se encuentra cargada de significados que posiblemente a quién no esté emparentado con el mito resultarán indiferentes, pero para aquellos que decidan indagarlo verán en *Antígona Furiosa* una fuente de riqueza respecto a la elección de cada frase, contextualizada en determinadas situaciones. La trama, resulta atractiva en tres aspectos: el primero en cuanto a la construcción semántica, en segundo lugar en cuanto a la acción que propone cambios de roles, y en tercer lugar por el contenido emparentado con un modo de representación que permite mayor experimentación, alejándose de lo solemne. Por último, el texto de Gambaro entrecruza los textos de Sófocles, con los de algunos filósofos lo que le otorga al texto teatral una mayor profundidad que evidencia el trabajo de composición y sentido que le brinda la autora. Este análisis se verá con mayor claridad en el capítulo tercero cuando se analiza la creación de la dramaturgia de *Antígonas* (2007).

Tanto el texto de Zambrano como la de Jean Anouilh fueron leídos por primera vez, a mediados del 2008. El motivo que lleva a incluir estas dos últimas obras, y no las latinoamericanas mencionadas anteriormente, está relacionado pura y exclusivamente con la nueva dramaturgia de *Antígonas* elaborada durante este año que se incluye en este proyecto de grado, desarrollándose a lo largo del capítulo cuarto y quinto respectivamente.

## Capítulo Tercero:

### 3.1 El texto teatral

Como se mencionó al final del capítulo anterior, la etapa que incluyó la creación dramática del texto *Antígonas* (2007), estuvo exclusivamente relacionada y enfocada en el texto canónico de Sófocles y en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. Antes de comenzar con el análisis de los elementos que formaron parte de *Antígonas* (2007), y ya que se está hablando de diferentes construcciones de textos teatrales, resulta necesario hacer un breve recorrido en cuanto a la organización estructural del texto griego, para luego aclarar brevemente a que se refiere el término dramaturgia y el porqué de su importancia en la dirección teatral.

La estructura de la tragedia griega, según se menciona en el libro *Historia del Teatro de la biblioteca temática* (Uteha, 1980) como texto literario fue evolucionando a lo largo del tiempo. El origen del teatro, se relaciona con el ritual sagrado, más específicamente con los cantos en forma de himnos que ejecutaba un coro, durante el desarrollo de las fiestas dionisiacas en honor al dios Dionisio, el dios del vino, de la embriaguez y por tanto de las desmesuras. Los himnos tomaron el nombre de Dítirambos, que con el correr del tiempo comenzaron a sufrir una modificación que propició la división del coro en dos semi-coros liderados por un Corifeo. Esta división del coro, permitió el diálogo entre ambas partes. El Corifeo, por tanto, es considerado como el primer actor. Ya que son ellos, los actores, los que poco a poco comienzan a ocupar el lugar de la representación de los dioses. Allí se sitúa el origen de la tragedia, la comedia que no se analizará en este trabajo no tiene raíces en los rituales sagrados, sino por el contrario es de origen profano. La evolución de estos dos géneros concluye en el drama. El drama, entendido como teatro, será fruto de dos necesidades: por un lado, la física referida al cuerpo que como tal comprende tanto la representación como el medio por el cual se manifiesta que es la acción; y por el otro

responde a una necesidad espiritual entendida como el deseo de expresión a través de la palabra y el habla, que manifiesta las inquietudes internas. Los griegos llamaron *ipocrités* al actor, lo que significa el contestador, el que dialoga. .

Por lo antedicho, no existe tragedia, comedia ni drama que no se apoye en un tipo de acción, el actor acciona, sale de su propio interior para influir sobre el exterior y esa intención implica el conflicto. Actuar, es relacionarse e influir sobre la realidad sobre las cosas tal como son participando en ellas. El teatro a su vez, como ya se ha mencionado toma como elemento básico del conocimiento la palabra. Hasta la aparición de Sófocles el teatro griego contaba con dos actores: el protagonista y el deuteragonista, gracias al uso de la máscara cada uno de esos dos actores representaba varios personajes. Sófocles incluye un tercer personaje que enriquece la acción.

La obra comenzaba con el prólogo que servía para poner al espectador al tanto de la situación. Terminado el prólogo, comenzaba el párodo o entraba del coro, que antecedió a los distintos episodios que completaban la trama. Entre los episodios había intermedios durante los cuales el coro acompañado por la música cantaba los llamados estásimos, cuya expresión y solemnidad era marcadamente religiosa, iban acompañados de una danza denominada *emméleia*. Éstas entradas del coro -que suelen ser de dos a cinco-, se van alternando con los episodios que protagonizan los actores. Se ponía en evidencia la estructura del diálogo dentro de la tragedia en la alternancia de intervenciones entre el coro y los actores, y también entre los actores y el público, que en ocasiones era interpelado por ellos. Otro elemento a tomar en cuenta es el de los importantes y prolongados silencios que se imponían en el escenario.

El final de la obra lo marcaba el éxodo o último canto que el coro ejecuta antes de salir del teatro, que solía incluir un comentario abstracto de la situación posterior al drama representado. (Uteha, 1980)

Concluido el recorrido respecto a la estructura y elementos que conforman el origen del teatro, se define brevemente el concepto de dramaturgia (Ubersfeld, 2002) como el arte de composición y representación en el escenario de un drama, dándole forma a una historia de manera que pueda ser actuada. Cuyo responsable es el dramaturgo, que como diseñador de la pieza teatral, es quien crea los personajes y conflictos para ser representados en la escena. El ser escrito con la intención de ser representado es lo que lo diferencia del texto literario, que si se adaptara para la escena se constituiría en dramaturgia. Lo que sucede en un texto dramático es muy diferente de lo que sucede en una novela o en un poema, ya que la relación entre el autor – dramaturgo- y los hechos es otra. El dramaturgo a diferencia del poeta o novelista, nunca habla en primera persona, no narra los hechos desde un relato personal sino que los deja traslucir a través de los personajes que crea. Como autor se manifiesta por fuera de la narración, no se ve, no se presenta excepto a través de las palabras de los actores o personajes. Algo parecido ocurre en la dirección, con la diferencia que el director se convierte, salvo excepciones, en un intérprete del texto dramático al que le imprimirá su propia visión pero siempre a través de los actores en escena.



Figura 1: Elementos centrales de la dramaturgia.  
Fuente: Elaboración propia

Aristóteles, en su poética (Siglo IV a. C) determina algunos elementos como fundamentales en los textos dramáticos como son: la unidad de lugar, de tiempo y de

acción. La acción del personaje y su lucha por resolver el conflicto sucede dentro de una dimensión espacio temporal. De esta manera se plantean los elementos que formaran parte de la dramaturgia, como grafica la figura 1.

Tal como muestra la figura 2, puede decirse que el texto dramático abarca tres dimensiones, la representación que se relaciona directamente con el trabajo del actor, dentro de una estructura -un microcosmos- que contiene un determinado proceso que establece las reglas.

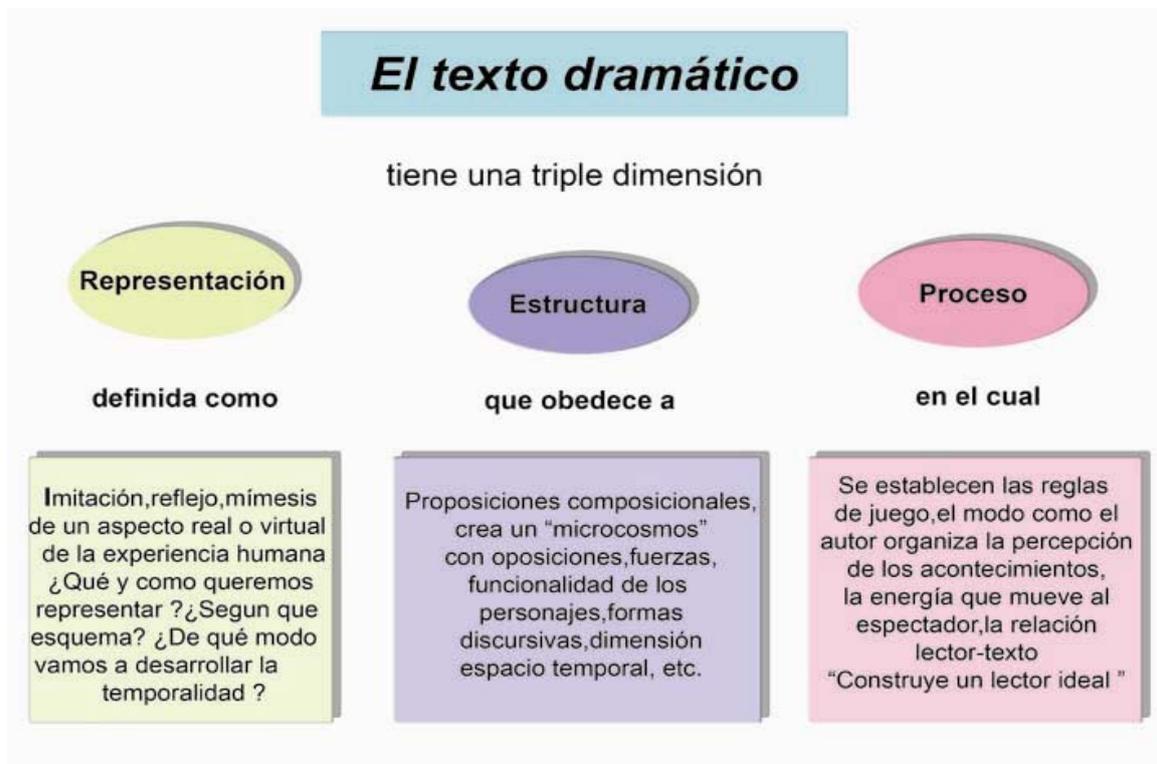


Figura 2: ¿Que es la dramaturgia?  
Fuente: Elaboración propia

También puede decirse que la estructura dramática que respeta las normas de la narrativa, posee tres momentos centrales: introducción, nudo y desenlace. En cada uno de estas instancias suceden una serie de acciones que permiten que la historia avance.

### **3.2 De la dramaturgia a la dirección de *Antígonas* (2007)**

El disparador que motivó la multiplicidad de *Antígonas* en la escena refería a la noción de coro, como representación de masa, un ejército de *Antígonas*, no una única sino muchas que se unían y se enfrentaban al mismo conflicto y al mismo oponente. También se ha aclarado que la primera elección respecto al grupo estuvo emparentada pura y exclusivamente con una idea coreográfica y con la necesidad de generar un material que si bien estuviera condicionado al mito de *Antígona* pudiera encontrar en él, una nueva forma de representación sobre la escena. Cabe resaltar que el objetivo del trabajo de esa materia estaba únicamente relacionado con la creación propia de la dramaturgia y la dirección de actores que deviene en puesta en escena, sin desarrollo escenográfico o de vestuario, maquillaje, luces, sonido, etc. La consigna estaba casi pura y exclusivamente centrada en la dirección de actores. Lo cual permitió indagar mucho más que en cualquier otra materia la relación director-actor en función de un texto dramático, que al entender de quién escribe es la esencia del trabajo del director. Por tanto, la búsqueda estuvo, en esta instancia, más fuertemente orientada hacia la dirección que hacia la creación de la dramaturgia. Aunque ambas comparten varios elementos en común y están interconectadas respecto a la puesta en escena, lo que se quiere dejar en claro es que la finalidad era la dirección de actores, el texto se presentaba como una herramienta. Eso plantea un orden en donde la visión de dirección predominó respecto a la riqueza textual. No había por tanto una profundización respecto a lo conceptual, si bien se tenía absolutamente claro el simbolismo del mito. No eran en este caso, los conceptos tales como *hibris*, ya explicados como exceso de orgullo, *hamartia* vistos como la falla, o todo el simbolismo de los oráculos y demás elementos que suman a la trama, lo que importaba en esa instancia del 2007. Las *Antígonas* que formaron parte del proceso de ese período, carecían de cualquier vinculación con lo heroico. La idea que organizó la trama tomó el mismo recurso que *Gambaro*, el de resucitar a *Antígona*. Estas

Antígonas por tanto resucitan en un mismo conflicto. El personaje de Gambaro es el griego que renace en un café de Buenos Aires. Sin embargo, las Antígonas que resurgen en la versión de 2007 llegan a un espacio vacío donde no se precisa un tiempo concreto y por tanto resulta, atemporal. El espacio- tiempo no se encontraba definido, podían estar en el siglo V o bien en la actualidad, pero en ningún momento se contextualizaba respecto lo temporal. Sin embargo, las actrices trabajaban un determinado recorrido que sí las situaba en un contexto físico. Ellas resucitaban o renacían en la cueva donde se habían dado muerte, mágicamente ese espacio se transformaba en camino que ellas recorrían al tiempo que cantaban para darse coraje, luego todo se volvía desesperación por llegar a encontrar el cuerpo inerte de su hermano amado y poder cubrirlo.

Este fragmento tomaba la idea de lo pesadillesco en un sinfín circular, que hace que el comienzo vuelva a repetirse infinitas veces. Las Antígonas resurgen una y otra vez con el único objetivo de enterrar a los tantos Polinices deshonrados por los infinitos Creontes. La imagen vuelve a empezar en el mismo exacto lugar y de la misma forma, potenciado en este caso por el número de Antígonas que dota a la repetición de mayor carga dramática. El conflicto subyace en ellas mismas. El único personaje en escena es Antígona en sus múltiples representaciones. La multiplicidad, pretendía quitarle protagonismo al individuo y valorar la acción, potenciada por la fuerza, la voluntad, y el deseo de enterrar a los tantos Polinices, sin sepultura. En el fragmento se lo evoca físicamente, aunque no esté presente de forma corpórea, ningún actor ni ningún elemento lo encarnan. Lo que las Antígonas encuentran es el halo de su hermano, y rememoran al tiempo que ejecutan la acción prohibida. Entierran el cuerpo simbólico de Polinices, representado en la ausencia, en el vacío. Creonte pertenece a un plano que no está dentro del espacio escénico sino fuera de él, es la fuerza opositora que no es visible, el ente autoritario represor y negativo que ocupa todos los espacios y ninguno a la vez, al que le temen pero aún así se enfrentan.

En la primera etapa del trabajo el personaje protagonista de la trama estuvo formado por cinco Antígonas pero al momento del examen final una de las cinco abandonó el proyecto y no pudo ser reemplazada, lo que motivo a distribuir el rol de la quinta ausente entre las cuatro con las que se rindió el examen, como se podrá apreciar en las fotografías que se adjuntan. El objetivo consistía en realizar un fragmento de la obra que podía ser un monólogo. En el caso de Antígonas superó la idea del monólogo para llevar a cabo la dirección de un fragmento que tenía una duración real de 15 minutos pero que sin embargo realizaba una síntesis del mito casi completo.

De alguna manera, el fragmento fusionaba la estructura del monólogo, ya que no existía un interlocutor con el cual dialogar. En este sentido puede pensarse cierta similitud con el coro griego, excepto por el hecho de que si bien ellas formaban una unidad en el sentido de conjunto y todas eran el mismo personaje aún así realizaban acciones diferentes en un mismo espacio-tiempo. Lo que se repetía de una a otra era el mito, era el personaje, era el conflicto, a veces incluso la acción. Pero a lo que la repetición apuntaba era a la idea de serie, de encadenamiento, secuencia, acción, distinto de un coro. Las tres situaciones por las que atravesaba el fragmento – renacer de Antígona, entierro de Polinices, enfrentamiento con Creonte- se encontraban presente desde la organización del espacio ya que el escenario, como espacio físico, se encontraba delimitado por cuatro sub-espacios por los cuales las Antígonas transitaban. Estos sub-espacios estaban delimitados por la dirección y por el comportamiento de las actrices, y a su vez representaban espacios concretos donde se encontraba el personaje. Éstos sub-espacios estaban divididos de la siguiente manera:

a) Cueva: Este espacio, era el punto inicial del fragmento, recreaba el cierre de la obra de Sófocles cuando Antígona por orden de Creonte es encerrada viva en el lugar de los muertos. La gran diferencia con Sófocles pero a su vez la gran similitud con Gambaro es que las Antígonas comenzaban el fragmento estando muertas. La composición física del cuerpo de las actrices indicaba el ahorcamiento, todas se

encontraban de pie rodeando a una de ellas que ocupaba el centro, donde cada una tenía un lazo que rodeaba su cuello. La que se encontraba en el medio, sostenía el lazo en alto, pese a estar inerte. Segundos más tarde, despertaban en ese mismo lugar donde Sófocles culmina la historia. La figura 3 hace referencia al momento en que Antígona –una de ellas, Lelia, tal es el nombre de la actriz- toma vida en escena.



Figura 3: Despertar.

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo

En la figura 3, puede verse el lazo blanco que llevan todas atado al cuello. En el despertar angustiante y violento de Lelia – ver figura 3 y 4- el resto de las actrices caían al suelo inmóviles.

Lelia, se encontraba ubicada a la izquierda del espectador con el resto de las Antígonas rodeándola. Desde el comienzo se intentó buscar la forma circular para el espacio cueva. La figura 3 está tomada unos cuantos segundos más tarde del comienzo de la obra, donde la forma inicial ya está deshecha, sin embargo por la posición de los cuerpos caídos puede verse ese círculo en el suelo en torno a la Antígona que se encuentra de pie.

El despertar del resto de las Antígonas también formaba un círculo, ellas despertaban rítmicamente en sentido contrario a las agujas del reloj, iban hacia el pasado, no hacia el futuro. La última en despertar era Mariel que se muestra en el detalle de la figura 5.

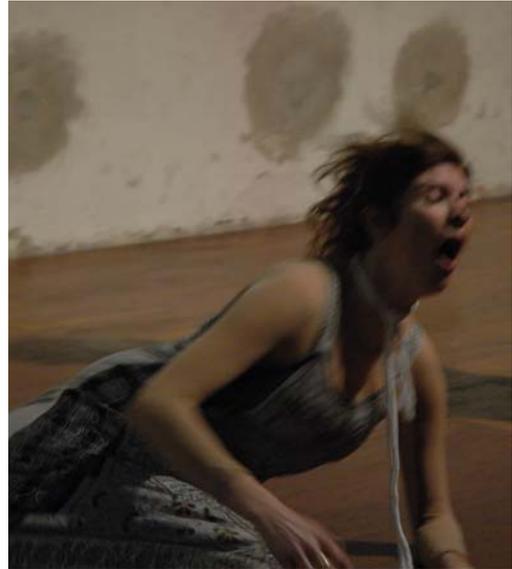


Figura 4: Detalle del despertar de Lelia como Antígona.

Figura 5: Último despertar de Antígona, por Mariel.

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo

b) Camino hacia Polinices: Representaba otro espacio-tiempo en la historia que se correspondía a una diagonal trazada en el escenario por el que las Antígonas transitarían hasta encontrar el cuerpo de Polinices en un tercer espacio-tiempo. Tanto la cueva como el camino hacia Polinices, se consideran como la introducción del fragmento. Lelia se encontraba ya en la diagonal que conceptualizaba el camino como tránsito emocional hacia el encuentro con Polinices y comenzaba a cantar, melancólicamente.

“Se murió y se fue muy solo, se murió y se fue, la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies” (Antígona, 2007)

Esta pequeña melodía está inspirada en los poemas y canciones que entona Ofelia en *Hamlet* (Shakespeare, 1601). El motivo de esta adaptación responde principalmente a que Gambaro en su obra, entrecruza la figura de Ofelia con la de Antígona. En realidad, Antinoo y Corifeo se burlan de Antígona comparándola con Ofelia, porque cuando ella desciende al bar donde se encuentran ellos, lleva unas ramas de olivo en la mano, que es lo que llevaba Ofelia en sus manos antes de suicidarse.

Mientras en la cueva despiertan, resurgen Silvia, -que se encuentra detrás de Lelia en la figura 3- Lucrecia y por último Mariel. Cada una a su tiempo se colocaba en la diagonal como muestra la figura 6. Ese espacio segundo iba a ser ocupado por todas, cada una a su tiempo.



Figura 6: Camino hacia Polinices

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo

La melodía que entonaban una a una de las Antígonas a medida que se sumaban a la diagonal comenzaba lentamente y se entrecruzada con el siguiente texto: “Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas y las mía” (Antígonas, 2007). Que provocaba la repetición de la melodía cada vez más acelerada, al tiempo que comenzaban a caminar sin desplazarse en el lugar. Llegado el momento de desesperación corrían, cada vez más fuerte, desesperadas, sin dejar de cantar. La melodía funcionaba como una especie de himno que les daba coraje para pasar ese camino y llegar a su objetivo. Las dudas se presentaban antes de ganar en velocidad luego todo era desesperación por encontrar a su hermano. Figura 7.

En un impulso, Silvia – se encuentra a la derecha de la figura 7- se detenía y gritaba el nombre de su hermano: ¡Polinices!. Todas rompían como autómatas la diagonal, como lo muestra la figura 8, cambiaban de dirección, por fin se desplazaban en el espacio, habían logrado superar esa instancia en la que corrían sin avanzar como si de una cinta de correr se tratara en la que no podían avanzar. Ahora sí, se encontraban con lo

que buscaban y temían al mismo tiempo, se enfrentaban a la causa de su dolor, dejaban atrás el camino hacia Polinices sólo para encontrarse con él.



Figura 7: Yo pagaré sus culpas y la mía.

Figura 8: Polinices

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo

c) Campo abierto, encuentro con Polinices: Este momento era el más importante del fragmento puesto que iniciaba el conflicto. Lo primero que les provocaba a algunas era parálisis – figura 9- se realizaba una pequeña pausa y silencio, luego de ello otras se inclinaban lentamente comenzando con un desborde emocional cargado de impotencia, rabia y angustia, al mismo tiempo. La figura 10 muestra el momento en que Lucrecia, en nombre de Antígona realiza la catarsis de su angustia, con movimientos rituales en honor al cuerpo de Polinices. Paralelamente Silvia, dice con firmeza, por primera vez se dirige al resto “Yo lo enterraré”, con el puño cerrado como si tuviera en él la tierra. Lelia continúa, “con estas manos, con estos brazos”.

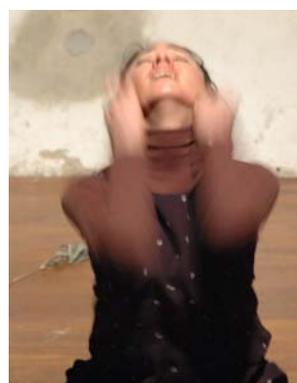


Figura 9: Silencio. El cuerpo del hermano muerto.

Figura 10: Detalle de Lucrecia realizando las libaciones al cuerpo de Polinices

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo

Mariel, representando la represión se abalanza autoritaria y firme hacia Silvia – estableciendo el primer contacto físico entre ellas- la toma del brazo con violencia y le dice mirándola a los ojos ¡Prohibido!. Silvia la desafía ¿Qué ley he violado, a que Dios he ofendido?, ver figura 11.



Figura 11: Prohibido.

Figura 12: Mi niño se duerme, mi niño descansa.

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo

Mariel queda impávida ante la falta de respuesta. Lucrecia al máximo de la catarsis, desesperada grita: “¡Cadáveres, cadáveres, piso muertos, me rodean los muertos, me acarician me abrazan me piden!” (Gambaro, 1986). Las Antígonas finalmente se encuentran con el conflicto ante el cuerpo de Polinices, al que estaban buscando.

Lelia comienza a cantar la nana:

“Mi niño se duerme, mi niño descansa, nana niño nana, nana niño nana” (Nana Española, origen desconocido). El cuerpo sin vida del hermano menor al que limpian y le cantan una nana mientras le rendían libaciones y honores al cuerpo de Polinices, figura 12.

d) Camino hacia Creonte. A partir de allí, el supuesto delito. Debían presentarse ante Creonte y confesar su acción. Se presentaban ante él, lo enfrentaban, unidas con mayor fuerza, repletas de contradicciones, no podían evitar el castigo pero aún así dignamente se responsabilizaban de la acción con “temor y temblor” pero lo hacían. El

espacio se convertía mágicamente en las escalinatas que conduce al palacio de Creonte que antes supo ser su hogar y el de su familia, hoy en manos del tirano y pariente.



Figura 13: Creon... te. Te creo Creon.. te. Qué me matarás.

Figura 14: Temor y Temblor.

Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo.

### 3. 3 Proceso creativo y presentaciones octubre 2007

Durante todo el proceso que involucra el trabajo de Antígonas, la convocatoria de actrices siempre fue abierta. La directora decidió llevar a cabo este proyecto partiendo de la experiencia de trabajar con actrices desconocidas para ella. Lo cual, es una aventura en sí misma, donde la confianza juega el papel protagónico. Luego del examen final, el proceso continuó, en este punto ya no se contaba con el asesoramiento de la régie Betty Gambartes. Siguieron los ensayos. Lamentablemente Silvia abandonó el proyecto y se convocaron dos actrices más Carla y Florencia. Ambas comenzaron a ensayar en el mismo momento, sumándose el mismo día.

Por tanto, el proceso que siguió su curso hasta la presentación en el Teatro Regio, presentó un avance en el trabajo y un retroceso al mismo tiempo. Puesto que se debieron reestructurar los personajes con dos actrices nuevas que lógicamente no tenían el mismo nivel de comprensión que las otras. En esta nueva etapa, sin embargo se pensó en el público, al prestar atención a los elementos de la puesta en escena. Que incluyó en este caso el diseño de vestuario e iluminación, junto al maquillaje y caracterización. Todas vestían del mismo color blanco con idénticos vestidos túnica.

Iban descalzan, llevaban un lazo a la cintura que era la cuerda con la que se ahorcaban y estaban machadas de tierra. Las luces, por ejemplo, están condicionadas a ser diseñadas en base a lo que ofrece el espacio en función de las puestas que allí se realizan, sin mayores posibilidades plásticas que las de iluminar la escena con luminarias de buena calidad, pero sin la posibilidad ni el tiempo de investigar plásticamente el mejor resultado posible. A los actores les sucede lo mismo, no conocer el espacio, no tener un ensayo previo, uno aunque más no sea general, atenta a la sensibilidad del que está creando. Y como el teatro es un arte vivo, el ensayo es fundamental hace a la obra. El proceso previo a la función en el teatro Regio, fue mejor que la función en sí misma.



Figura 15: Antígonas 2007, Teatro Regio.  
Fuente: Dto. Producción Fotográfica de la Universidad de Palermo.

En las páginas que siguen se adjuntan las copias de lo que constituyó la dramaturgia presentada en la muestra realizad en el Teatro Regio en octubre de 2007. Incluye figura 16 a 22.

Orden de pasada: 6/tarde Obra: Antígonas /Dir: Emilia Escarís Pazos

Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	(se incorpora con una fuerte inhalación) Avanza. "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; Y en esta cadena de los vivos y los muertos la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	Cuando agoro el Cenizas a caminar	laja para
Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	Avanza "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; Y en esta cadena de los vivos y los muertos la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies." Yo pagaré sus culpas...	(se incorpora con una fuerte inhalación) Avanza la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies." Yo pagaré sus culpas...	3 <sup>o</sup> Sopa Emilia (se incorpora con si despertara lentamente)
Artrastran los pies por el piso como si caminaran Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; Y en esta cadena de los vivos y los muertos... la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies." Yo pagaré sus culpas y la mía...	Artrastran los pies por el piso como si caminaran Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; Y en esta cadena de los vivos y los muertos... la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies." Yo pagaré sus culpas y la mía...	Artrastran los pies por el piso como si caminaran Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue; Y en esta cadena de los vivos y los muertos... la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies." Yo pagaré sus culpas y la mía...	Artrastran los pies por el piso como si caminaran Avanza. Se ubica al fondo de la diagonal, y comienza a girar lentamente hasta colocarse de espaldas.
Comienzan a correr "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Comienzan a correr "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Comienzan a correr "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Comienzan a correr "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;

Figura 16: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 1  
Fuente: Elaboración Propia

la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."
<b>Corren desesperadas en el lugar, a máxima velocidad.</b> "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	<b>Corren desesperadas en el lugar, a máxima velocidad.</b> "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	<b>Corren desesperadas en el lugar, a máxima velocidad.</b> "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	<b>Corren desesperadas en el lugar, a máxima velocidad.</b> "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	<b>Corren desesperadas en el lugar, a máxima velocidad.</b> "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	<b>Corren desesperadas en el lugar, a máxima velocidad.</b> "Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;
la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."
Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;	Se murió y se fue, muy solo se murió y se fue;
la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."	la tierra no cubre su cuerpo, no hay una piedra a sus pies."
<b>Rompen la diagonal corren buscándolo en distintas direcciones.</b> <b>STOP. CAMINAN LENTAMENTE HACIA EL CUERPO DE POLINICES</b> Una a una se encuentra con su Polinices se agachan, se acercan a él. Excepto Mariel que queda paralizada. Una vez en la posición se lamentan. Polinices	<b>Rompen la diagonal corren buscándolo en distintas direcciones.</b> <b>STOP. CAMINAN LENTAMENTE HACIA EL CUERPO DE POLINICES</b> Una a una se encuentra con su Polinices se agachan, se acercan a él. Excepto Mariel que queda paralizada. Una vez en la posición se lamentan.	<b>Rompen la diagonal corren buscándolo en distintas direcciones.</b> <b>STOP. CAMINAN LENTAMENTE HACIA EL CUERPO DE POLINICES</b> Una a una se encuentra con su Polinices se agachan, se acercan a él. Excepto Mariel que queda paralizada. Una vez en la posición se lamentan.	<b>Rompen la diagonal corren buscándolo en distintas direcciones.</b> <b>STOP. CAMINAN LENTAMENTE HACIA EL CUERPO DE POLINICES</b> Una a una se encuentra con su Polinices se agachan, se acercan a él. Excepto Mariel que queda paralizada. Una vez en la posición se lamentan.	<b>Rompen la diagonal corren buscándolo en distintas direcciones.</b> <b>STOP. CAMINAN LENTAMENTE HACIA EL CUERPO DE POLINICES</b> Una a una se encuentra con su Polinices se agachan, se acercan a él. Excepto Mariel que queda paralizada. Una vez en la posición se lamentan.	<b>Rompen la diagonal corren buscándolo en distintas direcciones.</b> <b>STOP. CAMINAN LENTAMENTE HACIA EL CUERPO DE POLINICES</b> Una a una se encuentra con su Polinices se agachan, se acercan a él. Excepto Mariel que queda paralizada. Una vez en la posición se lamentan.
Mi niño se duerme, mi niño descansa,					(Se lamenta) Mi hermano mas querido
					(Se lamenta) Mi hermano
					(distante) Mi hermano

Figura 17: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 2  
Fuente: Elaboración Propia

nana niño nana... nana niño nana	mi niño descansa, nana niño nana... nana niño nana	nana niño nana nana niño nana Mi niño se duerme, mi niño descansa, nana niño nana... nana niño nana			
(con un alarido de dolor corta la nana) Creonte no quiere para él sepultura.	Como si detrás de los aribustos hubiera alguien, comienza a registrar lentamente el lugar, se siente amenazada. Se va poniendo de pie poco a poco, agarra un puñado de tierra.	Ni llantos, ni lamentos Ve y escucha el sonido de las aves en el cielo			Ignominia solamente Ve y escucha el sonido de las aves en el cielo, comienza a ponerse de pie, mirando a las aves. Gira se acerca a Carla y la toma del brazo. Con firmeza. ¡Prohibido!
Enérgica y desafiante ¿Me ves, Creonte? ¡Lloro! ¿Me oís, Creonte?	Bocado para las aves de rapaña.  Desafiante le sostiene la mirada a Mariel. No se sueltan. Es hipnotizada por Lucrecia, comienza con el movimiento.	Comienza con su movimiento lentamente va in creyendo, con tristeza y dolor, abatimiento. ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! ¡Me acarician... me abrazan... me piden...! (sigue en el movimiento)			Carla la mira desafiante. No puede sostenerle la mirada a Carla, baja la vista inclinando apenas la cabeza. Es sorprendida por Lucrecia, como si el movimiento de Lucrecia le llevara a encontrarse con Polinices. Al escucharla a Lelia suelta a Carla y avanza en dirección a Lelia seducida por sus palabras.
	Corta el movimiento violentamente ¿Qué ley he violado? ¿A que Dios he ofendido?				En el lugar sin mirarla Sin fuerza, casi vencida. ¡Prohibido!
					Trata de justificarse, no mira a nadie, solo a

Figura 18: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 3  
Fuente: Elaboración Propia

					Polinices. <u>Creonte lo prohibió.</u>
Se arrodillan lentamente y cubren con tierra el cuerpo de POLINICES	Se arrodillan lentamente y cubren con tierra el cuerpo de POLINICES	Deja el movimiento, con absoluta convicción para que quede claro. <u>No para mí.</u>	Desafiante con Marié, sin moverse de su lugar. <u>¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros!</u>	Se arrodillan lentamente y cubren con tierra el cuerpo de POLINICES	Se arrodillan lentamente cubren con tierra el cuerpo de POLINICES
Se pone de pie frente al público como en un mantra se mira las manos con tierra, le dice al público. <u>Creon te</u>	Se pone de pie frente al público como en un mantra, suspira y cierra los ojos <u>Creon te.</u>	Se pone de pie frente al público como en un mantra, muestra las manos al público <u>Te creo</u>	Se pone de pie frente al público, sin moverse de su lugar. <u>¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros!</u>	Se pone de pie frente al público como en un mantra, suspira y cierra los ojos <u>Creon te.</u>	Se pone de pie frente al público como en un mantra, se limpia las manos en el vestido <u>Te creo</u>
Se pone de pie frente al público como en un mantra, da un paso hacia atrás con terror. <u>Que me matarás.</u>	Se pone de pie frente al público, manteniendo la mirada comienzan a buscar la posición en el triángulo. Se toman de las manos y dicen juntas <u>Creon te</u> <u>Te creo</u> <u>Te creo</u> <u>Creon te</u> <u>Que me matarás</u>	Se pone de pie frente al público, manteniendo la mirada comienzan a buscar la posición en el triángulo. Se toman de las manos y dicen juntas <u>Creon te</u> <u>Te creo</u> <u>Te creo</u> <u>Creon te</u> <u>Que me matarás</u>	Se pone de pie frente al público, manteniendo la mirada comienzan a buscar la posición en el triángulo. Se toman de las manos y dicen juntas <u>Creon te</u> <u>Te creo</u> <u>Te creo</u> <u>Creon te</u> <u>Que me matarás</u>	Se pone de pie frente al público, manteniendo la mirada comienzan a buscar la posición en el triángulo. Se toman de las manos y dicen juntas <u>Creon te</u> <u>Te creo</u> <u>Te creo</u> <u>Creon te</u> <u>Que me matarás</u>	De frente al público, manteniendo la mirada comienzan a buscar la posición en el triángulo. Se toman de las manos y dicen juntas <u>Creon te</u> <u>Te creo</u> <u>Te creo</u> <u>Creon te</u> <u>Que me matarás</u>
De frente al público, manteniendo la mirada comienzan a buscar la posición en el triángulo. Se toman de las manos y dicen juntas <u>Creon te</u> <u>Te creo</u> <u>Te creo</u> <u>Creon te</u> <u>Que me matarás</u>	(sin soltarse comienzan a temblar en el lugar)	(sin soltarse comienzan a temblar en el lugar)	(sin soltarse comienzan a temblar en el lugar)	(sin soltarse comienzan a temblar en el lugar)	(sin soltarse comienzan a temblar en el lugar) *

Figura 19: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 4  
Fuente: Elaboración Propia

<p>Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor</p>	<p>Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor</p>	<p>Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor</p>	<p>Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor</p>	<p>Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor (dan un paso hacia adelante) Temor y Temblor</p>
<p>Delante de Creonte, tuve miedo Temor y Temblor Me doblo con esta carga innoble que se llama miedo. Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Envejecer lentamente...</p>	<p>(en un susurro) Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor No me castigues con la muerte Temor y Temblor Temor y Temblor conocer los placeres de la boda y la maternidad Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor</p>	<p>Pero él no lo supo. Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Quiero casarme con Hemón Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor</p>	<p>Temor y Temblor Tengo miedo! Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor Quiero ver crecer a mis hijos. Temor y Temblor Tengo miedo</p>	<p>Temor y Temblor Temor y Temblor Temor y Temblor iRabial! iRabial! Temor y Temblor iMe soy odiosa con tanta cobardía! Temor y Temblor Temor y Temblor Creonte cree que la ley es le porque sale de su boca (se llama con un grito, trayéndose al orgullo) iAntígona! (les suelta las manos, con desprecio) A medida que ellas responden va tranquilizándose</p>
<p>Con absoluta convicción dando un paso al frente orgullosa Yo lo hice.</p>	<p>Respondiendo al llamado de conciencia de Mariél, Yo lo hice</p>	<p>Asustada pero con dignidad. Reconozco haberlo hecho</p>	<p>Se cae al suelo con el grito, queda acobardada. Se pone de pie decidida No lo niego.</p>	<p>Quería justicia, por la justicia misma. ¿pero si son mis</p>
<p>Algo hice que no "convenía" hacer... (toma del brazo con violencia a Fior)</p>	<p>(toma del brazo con violencia a Lucre) Y por cuales jueces yo soy condenada. (le suelta el brazo a Lucre)</p>	<p>Miren a que suplicio.</p>	<p>Quería justicia, por la justicia misma. ¿pero si son mis</p>	<p>Quería justicia, por la justicia misma. ¿pero si son mis</p>

Figura 20: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 5  
Fuente: Elaboración Propia

	Les deseo el mismo mal que injustamente me hacen.	El mismo mal	El mismo mal.	perseguidores quienes verrán...?
(grito ahogado, se deja caer) Me arrastran a una cueva que será mi tumba.	No estaré con los humanos	(Pausa) Desapareceré...		No más ni menos.
(lamento) No conocí noche de bodas.	Despierte la novia despierte. Ni cantos nupciales		(Pausa, avanza delante de sus compañeras, lentamente) Despierte la novia despierte.	
Con el ramo verde del amor florido	Con el ramo verde del amor florido	Con el ramo verde del amor florido	Despierte la novia despierte.	
Con el ramo verde del amor florido	Con el ramo verde del amor florido	Con el ramo verde del amor florido	Mi desposorio será con la muerte.	
Se que más allá no hay luz.	Ninguna voz.	Digo "la última vez"	Con el ramo verde del amor florido	Hago mi último viaje.
Ruede la ronda que ruede y en cada rincón pongan una corona.	Me arrastra hacia sus bordes.	Ruede la ronda que ruede y en cada rincón pongan una corona.	(quiete) La muerte que duerme todo lo que respira.	Ruede la ronda que ruede y en cada rincón pongan una corona.
Desfallecer innoblemente		A último momento		Temo el hambre y la sed.

Figura 21: Dramaturgia Antígonas 2007, Teatro Regio. Pag. 6  
Fuente: Elaboración Propia



## Capítulo Cuarto

### 4. 1 *Antígonas* (2008)

Lo insondable del mito en su fascinante complejidad, la riqueza representativa y de gran potencialidad estética hizo que luego, fuera del ámbito de la Universidad, se buscara una mayor profundidad en la investigación. Esto redundó en la intención de generar un proyecto de investigación por fuera del ámbito académico que permitiera la concreción de un proyecto teatral profesional, que incluye el desarrollo de este proyecto de grado.

Este capítulo tratará, sobre los descubrimientos hallados durante los ensayos que se sucedieron en el año 2008, diferentes de la etapa anterior, provocando una evolución de los conceptos y por tanto del trabajo que incluía, y aún incluye, la conformación de una compañía para la investigación teatral. La profundización de la etapa correspondiente a los ensayos del 2008, provoca el interés en la lectura de textos de Carl Jung. Esta lectura permite la creación de la nueva dramaturgia que se plasma en el capítulo quinto y que fusiona el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena teatral.

El proyecto de graduación, como puede apreciarse en su desarrollo, involucra conceptos míticos, dramáticos y estéticos. Respecto a los conceptos míticos, se han analizado las referencias y justificaciones teóricas. En lo que refiere al contenido dramático, se relacionan los siguientes elementos que rodean la figura de *Antígona* (Sófocles, 442, a. C) intentando realizar las conexiones teóricas que argumentan determinadas elecciones estéticas.

Por tanto, en esta nueva etapa se toma en cuenta mucho más que en el 2007, las relaciones de Antígona con su familia, el contexto socio cultural y los símbolos que rodean el mito. "... un símbolo, siempre representa algo más que su significado

evidente e inmediato. Además, los símbolos son productos naturales, y espontáneos” (Jung, 1997, p.55).

Jung hace referencia al significado del término símbolo que puede ser ya sea una palabra o bien una imagen, que si o solo sí es simbólica cuando representa algo mucho más importante que su significado inmediato y obvio. El aspecto inconsciente es lo que le da un sentido menos preciso, definido o explicado. Dice Jung que en la comunicación humana cuando no podemos expresarnos claramente utilizamos símbolos para representar lo que deseamos incluso aunque no los comprendamos completamente. Un ejemplo claro de ello son los sueños, cargados de elementos simbólicos que muchas veces no se saben explicar. Otro ejemplo es aquellos sucesos de los que no nos damos cuenta conscientemente y sin embargo permanecen bajo el umbral de la conciencia, éstos pueden surgir en un momento de intuición o pensamiento profundo, surgiendo desde el inconsciente como una especie de “reflexión tardía” (Jung, 1995, pp.20 a 23). *Antígona* apunta a un universo simbólico, donde la percepción de la obra no responde a una línea realista, sino en todo caso más bien onírica.

Del capítulo primero, de *En busca de Antígona*, resulta interesante resaltar los siguientes aspectos que se tuvieron en cuenta, tanto para la investigación del 2008 como para la creación de la nueva dramaturgia del 2009, que son:

a) Se comenzó a trabajar sobre el vínculo de Antígona con Edipo como el hombre que lucha contra su destino inexorable, destino trágico que arrastra, modifica y condiciona la vida de Antígona como la única hija, heredera, y hermana de la tragedia del padre, su fiel lazarillo.

b) La idea de lo sagrado siempre, fue lo más difícil de comprender desde el punto de vista religioso, no así desde el punto de vista moral y ético. Los dioses que castigan a todos los que violan sus designios, toman forma por momentos lúdica, por momentos sanguinaria y atroz respecto a la intervención con los humanos, también cabe destacar

que existen los que son benévolos. En cualquier caso, las obras nombran a unos por sobre otros, de acuerdo a la situación dramática o más bien trágica que se suscite, cada dios representa un símbolo. Los dioses como energías del bien y el mal, contradictorios, y ambiguos, con fuertes actitudes y comportamientos humanos a veces de los más juzgables que aun así, castigan y condenan a los hombres. El elemento divino como autoridad respecto al ser humano. El hombre como juguete de los dioses y del destino.

c) Se comenzó a investigar sobre la figura de Yocasta, como modelo femenino. Incrédula ante los oráculos, víctima de ellos. Mujer que se niega a descubrir la verdad una vez que está a punto de revelarse, y que luego de descubierta, opta por el suicidio.

d) Se tomó en cuenta el tema de la ceguera que mantiene la claridad y visión ante los acontecimientos. Y la ceguera condujo a la oscuridad, y la oscuridad a la inseguridad, al miedo y a su vez al encuentro con las profundidades del alma. Tiresias el hombre ciego que posee el don de la clarividencia. La dualidad entre la luz y las sombras. El sueño y la vigilia. Edipo se inflinge la ceguera como símbolo de vergüenza y de no poder ver más allá de lo visto, pero también como forma de resistencia ante la realidad atroz. La ceguera del padre, lo vuelve débil, por tanto su ceguera auto provocada condena a la hija al destierro. Ella, Antígona es la única de los cuatro hijos que permanece con él, sufriendo el mismo castigo del padre aún sin haberlo cometido, vagando entre la indigencia y la desolación.

e) Dualidad en el comportamiento femenino representada en Ismena y Antígona. La primera de ellas, correspondiente a la época, al lugar relegado de la mujer. La segunda, con una visión mucho más contemporánea que le permite entender la vida de forma mas libre que a su hermana, que se plantea su realidad, y en función de ella decide actuar, modificar la realidad, y allí deviene el conflicto. Ismena en tanto, no se encuentra del todo segura en cuanto a la acción en sí misma, si bien en un comienzo se niega a realizarla, también es cierto que luego quiere morir con Antígona. Y

Antígona que al principio la incitó a que la ayude termina por rechazarla. No pueden tener puntos de conexión entre ellas, los polos no se juntan. Ismena dio la respuesta equivocada cuando se mostró más condescendiente con los hombres que con los dioses. Esa actitud provocó un enfrentamiento entre ambas hermanas.

f) El destierro, como el castigo que suma el rechazo al desterrado, el no querer darle asilo, el desprecio. El no pertenecer a ningún lugar, el no tener hogar, y por tanto descanso.

g) La muerte como derecho y castigo, como negación, impedimento y liberación al mismo tiempo, la muerte como elección a través del suicidio. En cualquier caso como momento de retorno con los dioses si se ha obrado bien o de lo contrario la conducción directa hacia el reino de Hades o infierno.

El limbo, el no pertenecer a ningún sitio, condenado a vagar en una especie de destierro espiritual que comprende únicamente al alma.

h) La peste, como la calamidad de la naturaleza que lo invade todo, que se expande que toma a justos e injustos por igual, que impone su poder ante la impavidez de los hombres.

i) Los monstruos, criaturas fantásticas mitad humanos mitad bestias que acosan a los hombres y son vencidos sólo por los héroes.

j) La fragilidad del hombre, que se refleja en la velocidad con la que se convierte de desconocido a héroe, venerado y legitimado por el pueblo, para luego descender al lugar de los desclasados y olvidados.

k) La humanidad de Antígona, a través del temor que se refleja en la soledad del personaje camino a su tumba.

l) Antígonas comenzaban en la cueva, tal como la puesta del 2007, sin embargo el concepto que se comienza a trabajar, ya no es el resucitar sino la dispersión de las almas de Antígona, que encuentran en esa especie de Limbo, sin descanso, sin paz, ni en un lugar ni en el otro. Condenadas a un destino que sobrepasa la idea de la vida para prolongarse en una eterna pesadilla mortuoria, en el que la única salida y

solución es la de reencontrarse con ellas mismas. Estas partes, o fragmentos escindidos deben confluír en un mismo ser, para darle paz. En este sentido el descubrimiento de la obra de Zambrano *La tumba de Antígona*, resulta ser la inspiración perfecta dado que la autora comienza su trabajo en la cueva que se convertirá en la tumba del personaje, donde éste se encuentra con los fantasmas de su vida con el objeto de liberar su alma y acceder a la iluminación. El trabajo de Zambrano concluye donde Antígona comienza. Antígona se sitúa en el momento de la muerte del personaje y su camino limbo. Antígona debe superar ese estado para descansar en paz. En tanto, se encuentra atrapada en un destino más inexorable que el de Edipo. Donde no es la muerte, o es suicidio la salvación, sino la aceptación del mismo.

En función de todos estos elementos detallados recientemente se iniciaron los ensayos y el entrenamiento que tuvo una duración de cinco meses, donde se producían dos encuentros semanales de 3 horas cada uno.

En cada encuentro, luego de un entrenamiento físico y vocal de una hora y media en el que se trabajaba sobre la tonicidad, la fuerza, flexibilidad y el equilibrio junto a la respiración y concentración, se realizaban improvisaciones guiadas que tenían estas temáticas enumeradas recientemente como consigna de trabajo. Los encuentros y entrenamientos surgieron luego de una etapa de investigación que incluyó la lectura de las cuatro obras clásicas, analizadas en este trabajo como son *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* (Sófocles, siglo V a. C) y *Los siete contra Tebas* (Esquilo, siglo V a. C)

La investigación formaba parte de siete unidades de acción, cada una de las cuales correspondía a un episodio distinto. En este caso, la idea de lo circular que se había esbozado al momento del examen final -dirección IV-, y que se había experimentado los últimos días previos al estreno en el Teatro Regio, es durante los encuentros del 2008 que se constituye como premisa fundamental del trabajo. Lo circular, como el símbolo del círculo, según Jung es una imagen utilizada en numerosas culturas,

cristianas o profanas, pero siempre vinculado a la idea de “la unión del alma con dios” (Jung, 1997, p. 240), “el círculo representa Iluminación, simboliza la perfección humana” (Jung, 1997, p. 241). Una vez avanzados los encuentros cuando la secuencia de movimientos comenzó a ser más evidente y clara, se repetía dos o tres veces de comienzo a fin. La secuencia completa tenía una duración de cuarenta minutos aproximadamente, lo que provocaba un trabajo de concentración y nivel de energía de una hora y media sin detenerse. El entrenamiento previo, generó en las actrices un lenguaje unificado en cuanto a la energía general del trabajo, donde no solo había una partitura de acciones -secuencia- sino que además había un modo de hacer esas acciones que se traducía en una calidad de energía que introducía en el trabajo una cadencia homogénea y especial, situación que no pudo conseguirse en el trabajo del 2007, y que al momento de la presentación en el Regio resultó en su punto más caótico. Puesto que las actrices hacían lo que se había ensayado pero el cuerpo se encontraba fuera de control, lo que se traduce en caos escénico que lleva a la disconformidad de esa presentación.

La investigación del 2008, comprende por tanto los siguientes 3 espacios: Cueva-Encuentro con Polinices-Encuentro con Creonte. El resto son los caminos que conducen hacia esos lugares, organizados de la siguiente manera.

- 1- Cueva (Despertar)/ Episodio 1
- 2- Camino hacia Polinices/ Episodio 2
- 3- Encuentro con Polinices/ Episodio 2
- 4- Camino hacia Creonte/ Episodio 3
- 5- Encuentro con Creonte/ Episodio 3
- 6- Camino hacia la cueva/ Episodio 4
- 7- Vuelve a la Cueva (Suicidio)/ Episodio 5

La unidad número siete, espacial y simbólicamente representa el espacio Cueva, el lugar del eterno retorno. Lo que la diferencia es la acción que en este caso se opone, en el primero revivían y en el final se daban muerte.

El punto de partida es el cuerpo en la cueva que pasa de un estado inerte al de la acción, donde luego de desconocerse, descubren cual es su identidad e inmediatamente reconocen cual es su destino, "Enterrar el cuerpo de Polinices", toman la decisión y van hacia allá, con todas las contradicciones que esa decisión genera. En el camino se encuentran con sus contradicciones, sus miedos y angustias. Llegan al cuerpo de Polinices y desbordan en angustia, surge la idea de heroína que se deja llevar por lo que siente y comente el acto de enterrar a su hermano aún sabiendo que está prohibido. Comienza el segundo recorrido, esta vez la idea de temor y orgullo se mezclan hasta que se encuentran con Creonte quién luego de una discusión les impone la pena a muerte. El último camino es el recorrido que las sumerge nuevamente en el estado de muerte y el abandono del cuerpo "vivo".

A su vez cada episodio de los cinco enunciados se subdividía en pequeñas unidades que condicionaban la acción. Como por ejemplo dentro del espacio cueva sucedían las siguientes sub-acciones como son: Despertar, luego se convertían en lo que llamábamos Furias, luego devenía la energía del Fantasma, es una calidad de energía aprendida en técnicas de teatro antropológico, luego se trabajaba sobre el reconocimiento del cuerpo, lo que provocaba angustia y la noción de identidad, que se transformaba en desesperación unida a un estado de conciencia respecto al entorno que las rodeaba y encerraba. Aún en esta instancia se mantenía la idea de no registro de las Antígonas entre unas y otras. Finalmente el recuerdo de Polinices, cerraba la idea de identidad y la angustia, y la desesperación se transformaban en motor de acción que las llevaba a buscar el cuerpo de Polinices.

Todos estos conceptos confluían en secuencias de movimientos para cada emoción o sensación descripta.

Toda esta secuencia, que se recuerda solo correspondía al primer episodio, carecía del uso de la palabra, ellas solo producían sonidos. El habla, el discurso se establecía en un estadio posterior, en este sentido también en un comienzo eran una especie de animal salvaje que poco a poco transformaba lo que era solo sonidos, gemidos, en

palabras, luego en frases y por último en ideas, conceptos e ideales. El animal se convertía en Antígona, reflejando distintas etapas evolutivas del hombre. "... en el mundo del hombre primitivo, las cosas no tienen los mismo límites tajantes que tienen en nuestras sociedades "racionales". (Jung, 1997, p. 45).

Los contextos que servían de inspiración estaban relacionados con el estudio del espacio llamado por los griegos Hades, correspondiente al inframundo, fusionado con pesadillas y sueños traumáticos "... en un sueño, tales conceptos pueden expresar su significado inconsciente" (Jung, 1997, p. 43)

#### **4.2 La figura arquetípica en la dramaturgia de *Antígonas* (2008)**

Cuando se iniciaron los primeros ensayos en el 2008, comenzaron a despertarse ciertas diferencias compositivas de las actrices, unidas a modos diferentes de comprender un mismo personaje. Al surgir las poéticas individuales se eligió organizarlas en función del mito, sin la intención de reprimirlas. Esta nueva etapa, requirió la reformulación del nuevo equipo de trabajo, y con ello volvió a surgir el tema referido a lo numérico. En esa instancia no bastaba con la idea de imagen coreográfica en sí misma y el concepto de lo épico tampoco resultaba suficiente. Se produce por tanto una reflexión respecto a la entidad que representaría cada Antígona en relacionado con lo colectivo. Es allí donde se vincula la división de las Antígonas en siete tipos distintos de arquetipos Jung (1997) postuló que además del inconsciente personal existe un inconsciente colectivo, compuesto por los instintos y los arquetipos. Los instintos, de índole biológico, se traducen ante ciertos estímulos en acciones. Los arquetipos, se consideran como formas naturales de percepción, de intuición, que influyen en nuestra manera de captar el mundo que nos rodea. En cualquier caso, tanto los arquetipos como los instintos son colectivos, entendiéndose por ello como contenidos universales, heredados, que están más allá de lo personal. Los instintos

rigen nuestras acciones, mientras que los arquetipos establecen cuál será nuestro modo de captar el mundo.

Por tanto, se abandona la idea de multiplicación como repetición de Antígonas optando por la idea de fragmentación psicológica de un mismo ser, matices de una misma Antígona que representara determinadas cargas simbólicas de personalidad, a partir de ciertas tipologías. Es en ese momento que comienza a rondar la idea de los arquetipos.

Las Antígonas del 2008 – figura 16- se fragmentan en siete partes o aspectos de la misma personalidad, derivadas en tipos y características que potenciaban ciertos aspectos internos y de composición del personaje, como son: Humana, Terrena, Suicida, Heroína, Justiciera, Iniciadora, Temerosa. Todas ellas conforman la personalidad de Antígona, y por ende la manera en la que se vinculan con las acciones.



Figura 23: Antígonas 2008  
Fuente: Propia

La elección del número siete, responde ya no a lo coreográfico sino a la fuerza simbólica: las siete notas musicales, los siete principios herméticos, las siete puertas de Tebas, *Los siete contra Tebas* de Esquilo, los siete sabios de Grecia, el total de

obras conservadas en la actualidad por Sófocles de las ciento veintitrés escritas, los días en los que se acudía al oráculo, etc..

“Los mismos números que utilizamos al contar son más de lo que pensamos que son. Son, al mismo tiempo, elementos mitológicos (para los pitagóricos eran, incluso, divinos) (ie. [sic]), pero no nos damos cuenta de eso cuando los utilizamos los números con un fin práctico” (Jung, 1997, p. 40)

El número siete comenzó a ser un número que se presentaba cíclicamente y que por tanto determinó y facilitó la elección y la convocatoria actoral ajustada a esa búsqueda. El objetivo era formar un grupo de trabajo sólido que partiera de la investigación y las posibilidades que el trabajo permitía. Por tanto, requería un elenco estable donde las incorporaciones y deserciones acontecidas en el 2007 no se repitiesen o por lo menos no alterasen el desarrollo y la evolución del trabajo. Sólo dos de las cinco actrices que participaron en la presentación del Teatro Regio permanecieron en esta nueva etapa. Las cinco nuevas fueron convocadas por medio de castings y audiciones. En esta instancia, se contaba con un lugar de ensayo, se tenía una fuerte noción del mito, pero se carecía del texto dramático. Lo concreto, es que el material presentaba para su directora la necesidad del trabajo con los actores y la experimentación guiada en forma concreta respecto del lugar al que se pretendía llevar la investigación actoral. Modo de trabajo que la directora ya había puesto en funcionamiento en otras producciones. Por lo que, la experiencia del entrenamiento sin la necesidad de tener un texto escrito no era una limitación para la etapa inicial del proceso de investigación con las actrices, a las que por su parte había que inducir a la comprensión del mito, no tanto de manera intelectual sino específicamente emocional. Esta nueva etapa se consolidaba por tanto, como un trabajo que incluía la conformación de una compañía artística que devendría en la presentación de *Antígonas*, como primera instancia. Sin embargo, con el correr de los meses la palabra comenzó a ser más necesaria,

especialmente porque la formación de las actrices justamente se encontraba más emparentada con la actuación que con el lenguaje de la danza. Esa instancia no presentaba un conflicto para la dirección, ya que el criterio de selección respondía y apuntaba a actrices que pudieran poner en juego el lenguaje del cuerpo y no a bailarines que supieran expresarse en palabras. La búsqueda, era actoral con un gran componente físico ya que contaba -como en el 2007- con la intervención de movimientos coreografiados inspirados en el teatro de Pina Bausch. La recientemente fallecida coreógrafa alemana que revolucionó el concepto de la danza en un híbrido entre palabra, canto, actuación y baile, constituyendo la estética de la danza-teatro o teatro-danza.

Sin embargo, llegó el momento en que la dirección del proyecto necesitó indagar sobre los aspectos del texto dramático, momento en el cual se interrumpieron los ensayos de común acuerdo entre las integrantes, con el objeto de profundizar sobre este aspecto que diera comienzo a una etapa integral. Cabe aclarar que precisamente por entender el trabajo del actor y el teatro desde una concepción mucho más antropológica que espectacular, estos procesos de idas y vueltas, con interrupciones y nuevos comienzos se consideran como parte de la identidad y la elección de quién escribe, que concibe el hecho teatral como un proceso y no una finalidad. Por lo que los estrenos pueden esperar sin la necesidad de adulterar un trabajo por el solo deseo de ser exhibido. Llegado este momento, las preguntas que se citan a continuación tomaron preponderancia, lo que llevó a interrumpir el trabajo escénico, con el objeto de abocarse en la dramaturgia.

“Entonces tuve un momento de extraordinaria lucidez, en el cual abarqué con la mirada el camino seguido hasta allí. Pensé: ahora posees la clave de la mitología y tienes posibilidad de abrir entonces todas las puertas que dan a la psiquis humana inconsciente. Pero entonces alguien susurró en mí: «¿Por qué abrir todas las puertas?». Surgió entonces la cuestión de qué era lo que yo había logrado hasta

entonces. Había explicado los mitos de los pueblos primitivos, había escrito un libro sobre los héroes, sobre el mito en el que desde siempre vive el hombre. «Pero, ¿en qué mito vive el hombre de hoy?». «En el mito cristiano, podría decirse». «¿Vives tú en él?», me preguntaba. Si debo ser sincero, no. No es el mito en el que yo vivo. «¿Entonces ya no tenemos mito?». «No, al parecer ya no tenemos mito». «¿Pero cuál es, pues, tu mito, el mito en que tú vives?». Entonces me sentí a disgusto y dejé de pensar. Había llegado al límite”. (Jung, 2002)

Cuando empezó a hacerse cada vez más necesaria la creación dramática que en su momento era compartida por una directora audiovisual, se evidenció el conflicto de la falta de palabra que rodeaba a Antígona. La figura del dramaturgo no estaba siendo ocupada por ninguna de las dos directoras, en donde a su vez también se evidenciaba una notable diferencia que hacía al recorrido previo respecto de Antígonas en la que una de ellas no había participado. Por lo que esa unión dramática no dio resultados positivos en cuanto a su creación. Esta situación devino en la necesidad de suspender los ensayos, momento en el cual además se comenzó a realizar este proyecto de grado. Por lo que tomar distancia de la dirección, para poder indagar en el proceso completo fue fundamental para la creación de este proyecto de graduación con la idea de organizar el material disperso para poder avanzar en la construcción de la nueva dramaturgia desarrollada en el capítulo cinco.

En este caso, cada justificación exigió mayores reflexiones para profundizar más sobre los conceptos que sobre las preferencias plásticas, la palabra requiere otro acercamiento y fundamentalmente para quién no tiene experiencia formal en ello, el esfuerzo resulta desafiante y atractivo al mismo tiempo. Luego, en una etapa posterior se volverá hacia la dirección con el objeto de concretar el trabajo hacia una nueva línea poética.

Es a partir de esa búsqueda conceptual y poética que comienzan a surgir numerosas ideas, conceptos e imágenes poco definidas relacionadas con el desarrollo de la

puesta en escena, que rodeaban o se desprendían de la noción de trama buscada para contar la historia de Antígona. A partir de aquellas conexiones estéticas y azarosas se presentó el tema de los arquetipos que llevó a la investigación y lectura del libro *El hombre y sus símbolos* de Carl Jung. Durante la lectura, comienzan a aparecer aquellos conceptos que permanecían ocultos y si bien esta última instancia conducía a la dirección de la puesta en escena en valores visuales y plásticos le restaba palabra y la lectura de la dramaturgia se volvía cada vez más lejana. Fue el momento en el que se profundizó sobre el tema con el objeto de aprehender el material para que pudiera constituir sensaciones, emociones, sentido y especialmente, palabras.

## Capítulo quinto

### 5. 1 Hacia una nueva dramaturgia

La nueva dramaturgia de Antígonas surge como consecuencia de la elaboración, lectura del material teórico y reflexión que formó parte de la creación de éste proyecto de grado. De esta manera se cumple con la premisa original que hizo resurgir el proyecto titulado *En busca de Antígona*, lo que permitirá llegado el momento, su posterior realización y puesta en escena. Este capítulo también reflexiona, por lo tanto sobre los modos de representación del mito en la actualidad. Representación que incluyen la fusión de lenguajes y la utilización de nuevas tecnologías, lo que permite un mayor despliegue poético del trabajo a la vez que actual, sin dejar por ello, de perder su esencia.

El fenómeno de la fusión en el arte escénico se manifiesta claramente con el corrimiento de los límites que se produjo en los años 60 y 70 respecto del arte, momento en el cual los lenguajes comienzan a presentarse de forma yuxtapuesta, fusionándose. Es a partir de allí, que se produce un cambio fundamental respecto del rol del espectador. El espectador, comienza a ser visto y a verse a si mismo, como un sujeto activo permeable de participar, en mayor o menor medida, del hecho teatral, aunque más no sea completando con su imaginario la escena que se desarrolla frente a sus ojos. Las representaciones escénicas comienzan a hacer uso de lo inacabado que plantea una forma de comunicación con el espectador más activa, se piensa al espectador como *Inter-actor*, en donde la interactividad implica un diálogo y una transformación material producida no ya por un espectador pasivo en el espacio y el tiempo, sino por un sujeto activo que propone, configura y reconfigura simbólica y materialmente, en este caso, una escena.

El creador artístico, comprende esa nueva necesidad de comunicación que se traduce en un nuevo lenguaje, lenguaje que toma como válida la idea de obra teatral

incompleta, que a partir de la interpretación del espectador es que se genera el sentido de la misma. En este contexto las imágenes como grandes protagonistas no ceden su lugar a la palabra. La palabra, lentamente pareciera que cede su lugar de preponderancia a otros modos de comunicación, quedando reducida -en algunos casos- a la mínima expresión, evitando así, la extensión discursiva.

La escena teatral, se construye para Pavis (1998), a partir de lo que concibe como partitura y subpartitura. La partitura, se encuentra relacionada con un lenguaje que facilita la organización del cuerpo y el movimiento en la escena. La subpartitura, es el esquema rector o cinestésico y emocional, articulado mediante puntos de referencia y de apoyo creados y representados por el actor con ayuda del director, constituya la base desde donde se funda la interpretación de la propuesta, sólo manifestándose a través de la mente y el cuerpo del espectador, y por tanto no resulta visible. Constituye la idea que está detrás de la acción, el fundamento de la partitura, la red de asociaciones o de imágenes y el cuerpo visible de la acción. Se encuentra formada por el conjunto de factores que hacen a *la* situación de enunciación y de aptitudes técnicas o artísticas en los que el actor se apoya cuando realiza su partitura, visible.

En lugar de ubicar al espectador en un lugar sedentario, Pavis propone tener presente la percepción estética y la respuesta física que el mismo tiempo desarrolla la partitura y subpartitura. Concibe al espectador alejado de la pasividad considerando al teatro como un arte de diálogo, en sí mismo. Sostiene que el desarrollo y la incorporación de las nuevas tecnologías, alcanzan no solo a la puesta en escena, sino también la escritura teatral

“Podemos estimar que la confrontación cotidiana con los medios de comunicación -del teléfono, pasando por el cine, el vídeo, la fotografía, el ordenador o... la escritura- influye en nuestra manera de percibir y de conceptuar... percibimos también la realidad espectacular de una forma distinta a la de hace veinte, cincuenta o cien años. El impacto de estas mutaciones no es tan fisiológico como

neuro-cultural, nuestros hábitos de percepción han cambiado sobre todo porque la manera de producir y de recibir teatro ha evolucionado” (Pavis, 1998, p. 59).

El teatro en la actualidad plantea no solo nuevos lenguajes escénicos, sino nuevas lecturas por parte de sus creadores, directores, dramaturgos, en forma específica. El teatro tecnológico, como teatro que integra las nuevas tecnologías, se acerca al concepto actual de multimedia. Ya no son nuevos los lenguajes que integran la danza y el teatro, permitiendo la integración de ambas partes en un híbrido que se aleja de las representaciones clásicas y que muchas veces se nutre de formas plásticas no necesariamente escenográficas.

En la búsqueda de una nueva dramaturgia, no está solamente la capacidad creativa del autor, sino también el rigor y la constancia, el ejercicio permanente de moldear las palabras, crear espacios, tiempos, personajes, escrituras, tramas, en los cuales se encuentran implícitos un lector y un espectador.

El dramaturgo renuncia a afirmar, a evangelizar y se expone a compartir sus incertidumbres, sus dudas, quizás también sus terrores y sus fantasmas. (Pineda, 2008, p.15)

## **5.2 Nuevas tecnologías aplicadas al teatro en la actualidad.**

El campo de las tecnologías aplicadas al arte es un tema de análisis e investigación en la actualidad. En nuestro país, su origen data de mediados de los años noventa, pese al interés que despierta en algunos artistas este tema puede decirse que aun se encuentra en una etapa experimental, o en manos de unos pocos iluminados. En cualquier caso, el uso de las nuevas tecnologías comprende la visión enunciada respecto al cambio conceptual con el que el espectador comienza a ser visto. La noción de *Inter-actor*, proviene del campo de la informática, y se desprende de lo que se ha dado en llamar como interfaz.

Los proyectos artísticos que desean explorar la fusión de lenguajes encuentran en el uso de tecnología una herramienta fundamental para aplicar a las artes escénicas. Que las artes plásticas vienen desarrollando con mayor firmeza, especialmente en instalaciones que pueden observarse en cada una de las exposiciones y muestras de la Fundación Telefónica, por solo citar un ejemplo.

En Argentina, vinculado con las nuevas tecnologías y las artes escénicas desarrolla desde el año 2005, el ciclo Tecnoescena. Éste ciclo, posee características de festival nacional, reuniendo obras teatrales que utilizan la tecnología, como soporte estético y escénico. Por ende, parte de la fusión de lenguajes que incluyen video y representación en vivo.

Sin embargo, en dicho ciclo, se ha observado que las propuestas teatrales que involucran nuevas tecnologías no logran integrar las diferentes texturas que genera el uso de video-proyección con las propuestas escénicas que se desarrollan en vivo.

Esto provoca una especie de extrañamiento entre ambos lenguajes que difícilmente logra amalgamarse. Se ha observado esta dificultad que repercute en la atención del espectador, no pudiendo captar –en algunos casos- la atención del público que permanece distante ante las propuestas, sin lograr comprometerse con la escena observada. El uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena, provoca una fisura que de por sí corre el riesgo de enfriar la acción.

Haciendo un pequeño paréntesis temático, quiere aclararse en este apartado, que el término distanciamiento (Ubersfeld, 2002) no se refiere al sentido dado por Brecht a su teatro, en donde el actor por medio de la técnica de distanciamiento provocaba en el público asistente un juicio objetivo respecto de la situación que se estaba desarrollando. Para Brecht, de no mediar este distanciamiento todo se convertía en desborde emotivo y la emoción evitaba la reflexión crítica respecto del hecho concreto. En definitiva, lo interesante del caso que plantea Pavis (2000) es que las nuevas tecnologías ponen en crisis la noción de puesta en escena, *dejando de la lado el objetivo del* mensaje homogéneo controlado por un sujeto creador, en el rol del

director que garantiza la coherencia estética, sino más bien de una transformación de la práctica escénica en un *montaje*, en *una práctica significativa*, que promueve un *'encuentro'*, un *diálogo* entre distintas subjetividades, distintos soportes y distintos modos de percibir, concebir y construir el mundo. Donde las formas en que se propone la integración de las distintas estéticas mediáticas pertenece a un nuevo contexto donde confluyen distintos medios y soportes, tales como TV., fotografía, cine, imagen y sonido digital, entre otros.

Realizada la pequeña aclaración, se vuelve sobre el sentido que se le da aquí al término distanciamiento que puede provocar el uso de nuevas tecnologías, visto como lo que mata al teatro. Lo determina la falta de interés del espectador frente a lo que está viendo. Una manera de reducir esa distancia entre la tecnología y el teatro vivo es intentar un máximo de coherencia y cuidando respecto a la utilización de los elementos en función de una misma poética y sentido. Para ello, lo fundamental es diseñar y justificar cada una de las decisiones estéticas que se han pretendido escoger, y especialmente que las imágenes proyectadas pertenezcan a la diégesis de la obra representada, y no como sucede en algunos casos que pareciera estar relacionado más con un uso caprichoso de la tecnología, entendido como novedad o tendencia estética, con el objeto de provocar un impacto.

La nueva dramaturgia de *Antígonas*, pretende, dentro de sus posibilidades, atender a la interrelación subyacente entre la narrativa, las elecciones estéticas, visuales junto al desarrollo del espacio sonoro. Con el objeto de enfocar la atención en la integración de un mismo sentido.

La característica fundamental de esta nueva dramaturgia de *Antígonas* es que involucra los conceptos de instalación y performance (Ubersfeld, 2002) planteando una nueva visión y modo de representación sobre el mito clásico, proponiendo la interacción de video, actuación en vivo y desarrollo sonoro, con el objetivo fundamental de homogenizar las diferentes texturas en un mismo sentido estético, de manera sincronizada.

La tecnología para Antígonas es una herramienta fundamental que permite la narrativa del espectáculo, sin perder conceptos, sin perder ideas, se valoran las imágenes, interconectando la representación en vivo con la proyectada, unidas en un mismo espacio y lugar con un único objetivo integrar todos sus elementos en un mismo sentido.

### **5.2.1 De la escena al video.**

Las imágenes digitales colaboraran con la narración de la historia, con los saltos en los pensamientos del personaje, alternando el orden normal de lectura, cambiando los tiempos y con ello los espacios. La unidad temporal y espacial se basará exclusivamente en el desarrollo del video, que alternará contexto, recuerdos y pensamientos concientes o inconcientes.

La puesta responde a tres espacios delimitados, por un lado el espacio ocupado por el espectador que es al mismo tiempo el espacio compartido por la representación. El espectador se encuentra dentro de la cueva, igual que Antígona.

Los espacios interactivos que se ponen en juego, son:

- 1- El espacio virtual, video arte, y proyecciones. Incluye desarrollo sonoro que supera la instancia del video abarcando la representación en vivo.
- 2- El espacio destinado a la representación teatral o performática realizadas en vivo.
- 3- El espacio plástico que contiene y unifica todos los espacios en uno, lugar que incluye la presencia del espectador. Se plantea como una instalación del espacio que supera los conceptos escenográficos que lo limitarían específicamente a la escena. Incluyendo la presencia del público.

El espectador será conducido a través de una estructura laberíntica hacia un espacio aparentemente neutro, se ubicará en su butaca. Luego de unos segundos, se producirá el primer apagón y con ello el cambio de espacio, el espectador ahora estará en la misma cueva donde se desarrollará la acción.

Desde el desarrollo sonoro y visual se introducirán los elementos que remarcan el concepto de encierro, al que fue sometido el personaje.

### **5.2.2 El espacio sonoro, como soporte dramático.**

Pavis (2000), denomina electrónica sonora a la puesta en escena que se configura a partir de las nuevas tecnologías, en la que la utilización de las nuevas tecnologías, desconectadas de la realidad que suele impregnar las puestas teatrales, producen un descentramiento del sujeto, abriéndolo a una multitud de voces, proponiendo un nuevo modo de escuchar y mirar la escena, dando lugar a una experiencia de síntesis corporal en el espectador, que se opone a su sistema habitual de referencia, fundado en la relación tiempo, espacio y cuerpo.

“El sonido, a través de diferentes efectos puede generar variaciones en los pensamientos, las emociones y las conductas, desde los niveles materiales a los espirituales. Los sonidos, las palabras y las imágenes provocan una alteración de las ondas cerebrales. De acuerdo al estado de conciencia en que estemos existirá una prevalencia de determinadas frecuencias por sobre las otras. Típicamente cada rango dominante aparece asociado a determinada actividad. Las cuales a su vez se alternan en distintos estados mostrando una inequívoca unidad o Estado neuroanatómico-fisiológico-anímico-mental-conductal” (Granulles, 1998).

Teniendo en cuenta lo que sostiene Pavis y a su vez Granulles, el sonido de *Antígonas*, será parte de la trama de manera constante, la composición sonora no musical, marcará el ritmo de representación y agregará elementos dramáticos a la historia. La inducción del espectador al espacio planteado se realizará en la oscuridad a partir del desarrollo sonoro que lo situará dramáticamente, con el objeto de generar una atmósfera sensible que permita captar la atención del espectador.

### **5.2.3 Equipamiento técnico:**

El equipamiento técnico indispensable en primera instancia, estará formado por una pantalla de video back, un proyector de video, un programa de reproducción y edición de audio para pc en sistema de audio 5.1, una placa de audio para pc 5., y fundamentalmente una sala o espacio acorde a los requerimientos.

### **5.3 Acercamiento a la nueva dramaturgia de *Antígonas*, involucrando el uso de tecnología.**

Ésta nueva visión de Antígona, es el resultado de todas las reflexiones reunidas en este proyecto de graduación que de alguna manera terminan con una nueva etapa académica dando paso a la profesional. Las nuevas formas están vinculadas especialmente con aquellos elementos que se tuvieron en cuenta en el desarrollo del cuarto capítulo de este trabajo. Tomando en cuenta la sugerencia de la Prof. Catalina Artesi respecto a su primera devolución de *En busca de Antígona*, donde sostiene la siguiente frase “Falta que complete la versión escénica propia de “Antígona” (Notas preliminares del profesor de contenido, planilla de entrega del 50%). Considerando que el proyecto de grado pertenece a la categoría creación y expresión, se incluye un primer boceto de lo que posiblemente será parte de la nueva versión teatral. En esta etapa, que no culmina con la presentación del proyecto de graduación, se concentrará la energía en la definición del texto dramático considerando esta instancia como el puntapié inicial que permitió la creación de la nueva dramaturgia de Antígonas, que se incluye a continuación.

Se adjunta apenas un fragmento

**Prologo Video:** Escenario a oscuras, se inicia la proyección de imágenes.

Se abre la primer puerta, Imagen de ojo (arranca texto en off y de base los ruidos) zoom da cámara dentro de la pupila, funde a blanco.

### **Sonido off**

(el texto podría aparecer en el video)

Ciudad rebotante de penas y lamentos.

Pasos cansados ataviados por el polvo.

Corazones secos e infértiles

Sonámbulos, de interminables noches blancas.

Mendigos de calles que parecen suicidas;

Almas infectadas de odio.

Culpas impagas, dolo perverso

Imprudente justicia

<b>Imágenes en Pantalla</b>	<b>Escena</b>	<b>Sonido</b>
La imagen comienza en los pies que avanzan de la Iniciadora, detrás de ella otros pies caminan lentamente, la cámara sube se ven los cuerpos tomados de la mano, la imagen sube se ve el rostro de la Iniciadora avanzando El cuerpo de la Iniciadora guiando al padre ciego en medio del desierto (arena) un desierto.	Simultáneamente en escena el cuerpo de la Iniciadora llevando el vacío.	Sonido Viento (ambiente por el que transitan)

Imágenes de desierto, o de campo desolado e infértil	La miedosa sola mirando para todos lados asustada tiende las manos al aire, no hay nada, comienza a desesperarse, se tapa los oídos, comienza a correr automáticamente.	Sonido: tensión, misterio.
--	---	----------------------------

Figura 24: Descripción escénica simultánea 1

Fuente: Elaboración propia

Sonido de espadas, muertes, guerra (Ref. los siete contra tebas).

Se abre la segunda puerta, primero oscuridad después imágenes quemadas casi en negativo, de manos, de tierra, de pies corriendo sobre el pasto, sobre la arena, sobre el asfalto, el mar, el cielo, el día va avanzando y viene la noche, sonido de pájaros y animales que acechan.

Se ve el cuerpo de polinices desnudo, lastimado de espaldas sobre la tierra seca.	La humana duda si acercarse o no. Da un paso, se detiene, agacha la cabeza, y gira lentamente hacia la dirección en la que vino.	Continuidad, sonidos extraños, ambiguos, agudos, graves, etc.
Se ve el cuerpo de polinices desnudo, lastimado de espaldas sobre la tierra seca, cambia de posición el cuerpo como si alguien lo	La terrena se aproxima al cuerpo del hermano muerto Cerca del supuesto cuerpo con una mano extendida, se arrodilla a su lado, lo llora, lo acuna.	Dramatismo. Agudos (llantos, aullidos animales, etc) y graves, tensión.

manipulara.		
En la imagen se ve el cuerpo que comienza a cubrirse de tierra sin la presencia de la heroína.	La heroína con toda su furia y sus fuerzas lo entierra, grita en silencio, una vez que termina se levanta desafiante.	Dramatismo, percusión, denso, vigoroso.
En la pantalla se ve el forcejeo de los cuerpos que empujan y arrastran a la Justiciera.	En escena la justiciera de frente al público muy despeinada y agitada abre sus manos y deja caer un montículo de tierra. Se deja caer de rodillas, baja la cabeza y luego la yergue con valentía.	Fuerza, carácter, como si se prolongara un tono de la percusión y se mantuviera en el tiempo constante...Tensión

Figura 25: Descripción escénica simultánea 2

Fuente: Elaboración propia

Escena a oscuras, se oye el sonido de una piedra que se corre (tapando la cueva), se enciende el proyector con la imagen de la cueva, en escena la Suicida de rodillas, encerrada, disminuida, acotada, temblorosa. Dice su texto:

**Suicida:** No puedo aguantar estas paredes que no veo, este silencio que me atormenta. (Rápidamente en un impulso, se quita el lazo de la cintura, con el lazo en las manos automáticamente se lleva las manos al rostro, a los ojos, los cubre) Mis ojos... mis ojos, Papá (se descubre el rostro) ahora están ciegos como los tuyos, cansados de tanta claridad desperdiciada... (Se mira las manos, fría, nostálgica) En mis manos solo lágrimas y tierra seca. Mi corazón te llora y mi boca te nombra, hermano. (Suspira, orgullosa se ataca el lazo al cuello) Rechazo el castigo, rechazo un pecado que no he cometido, repruebo la crueldad, me libero de la miseria y la

mentira. (Vuelve a la calma, el lazo ya está en el cuello, se toca los pies) Siento el frío, mis pies se congelan inmóviles, (con claridad y sincera) ya no tengo a donde correr. (Se pone de pie) Quisiera elevarme, y no puedo, quisiera surgir y en cambio me sumerjo..., (con valor, toma el lazo) me entrego, decidida... (Pausa) ya no soy, solo he sido (se da muerte con convicción)

Black out

Se abre la tercera puerta, imágenes de mezclas de líquidos, fluidos, yuxtaposiciones, fundidos que devienen en imágenes fragmentadas del cuerpo de las actrices que se van fundiendo hasta formarse, una vez completas y corpóreas se desprenden del cuerpo de la Suicida, se separan en distintas direcciones, luego se alinean tal cual la secuencia.

En escena, en sincronizando la acción con la proyección del video de los cuerpos se dejan caer lentamente, uno tras otro en idéntica posición se repite la secuencia, y así sucesivamente hasta llegar a la séptima mujer. Cae una detrás de otra en un halo de movimiento en el video y en escena continúa la secuencia.

Vuelve a fundir, esta vez a negro, aparece la imagen borrosa de la suicida en la posición de ahorcada, cae en cámara lenta, y se desprende la iniciadora, que queda de pie observando como el resto, se desprende del cuerpo de la suicida sin registrarse entre ellas. Grita sin audio. Se apaga la pantalla. (Sonido que simule silencio, desierto, vacío, detención)

**Iniciadora:** El continuo movimiento de las cosas, rompe con la quietud y la comodidad, las voces empiezan a murmurar la necesidad de un cambio, estableciendo entre susurros el nuevo orden de las cosas, pero nadie se atreve a exponerlo. Una voz se presenta y expone violentamente sus razones sin calma, grita con toda su fuerza la verdad oculta, acumulada entre miles de susurros insatisfechos. Los susurrantes, incapaces de erguirse, reptan entre las tinieblas manipulando conductas y razonamientos ambiguos, carentes del valor de hacerse cargo, de lo que ellos mismos provocan. Sus lenguas se bifurcan en mensajes contradictorios. La que grita queda

expuesta, y los ojos apuntan hacia ella. Primero trataran de doblegarla para probar su fuerza, una vez que el intento resulte fallido, intentarán oprimirla, la voz transformada en grito no dejará de callar. Entonces, habrá que matarla, negarla, impedirla volviendo al orden que ya no está, al ciclo estático interrumpido que nunca mas volverá a ser. Si el que toma la orden duda, conciente de la ambivalencia, no matará al grito porque carece de la voluntad y la fuerza, pero intentará silenciarlo, disminuirlo, lapidándolo. Yo soy esa voz que grita, ese mi destino, gritar lo que todos susurran, no vendrá el cambio conmigo, soy la que rompe el murmullo, la que reclaman y temen, y también soy, la que van a matar.

**Escena:** Se pone de pie la Iniciadora y avanza sobre los cuerpos de las demás, a medida que las pasa los cuerpos comienzan a rolar hacia diferentes lugares y se ponen de pie (Sonido sincronizado), ocupando diferentes lugares en el espacio.

### **Iniciadora**

(eco)

Ignominia,

olvido

(gira miedosa)

castigo,

(gira Humana y se pone de pie miedosa de espaldas e inclinada)

condena,

(gira terrena y se contrae Humana)

abulia,

(gira justicia y se arrodilla terrena)

violencia,

(se pone de pie Justicia)

### **Suicida**

muerte,

(gira suicida, se levanta y el resto cae, menos la Iniciadora)

### Voces en off

(muy baja intensidad)

Peste, peste, peste.....

El sonido se va incrementando lentamente, al tiempo que se proyecta el espacio virtual de la cueva sumado al desarrollo sonoro del espacio cueva.

Los cuerpos están cubiertos en el suelo del escenario, la suicida permanece de pie de espaldas al público. Delante del resto se encuentra el cuerpo de la iniciadora de pie, con el rostro hacia el suelo. Levanta la mirada.



Figura 26: Fotomontaje cueva siniestra de *Antígonas*  
Fuente: Elaboración propia

## 6. Conclusiones

Si bien la información que se tenía del mito era suficiente para aquel nivel de experimentación. No refleja la visión que se tiene en la actualidad respecto del mito, puesto que los dos años transcurridos desde aquel primer acercamiento al texto con el objeto de realizar la dirección de actores, distan bastante del desafío impuesto para la realización ya no solamente de la puesta en escena fuera del ámbito académico sino específicamente de la dramaturgia propia. Dos años pasaron sin que lograra interrumpirse la manipulación del material en sus diferentes aspectos. El tiempo transcurrido también constituye un camino en sí mismo hacia la búsqueda creativa que provoca un nuevo entramado que da forma a la concepción estética en la actualidad, sin embargo esa concepción estética y esa nueva forma aún permanece inacabada o inconclusa. Y es esto último lo que motivo la creación y expresión de este proyecto de grado.

El arte, siempre ha sido influenciado por otras estéticas, por otras técnicas, por otras disciplinas. El teatro pareciera, a veces, seguir otro camino, sin embargo se caracteriza por la fusión de los lenguajes y por la organización de ellos en función de un objetivo en común.

El uso de las nuevas tecnologías en el arte es una tendencia que desde hace años se pone en funcionamiento, conciertos sonoros involucran video o performance como soporte visual y estético a un mismo tiempo. Por otra parte, el teatro suma el uso de las tecnologías a sus propuestas visuales y temáticas, desarrollando quizá y lamentablemente en peor medida el concepto de espacio sonoro. Se dice lamentablemente dado que varios espectáculos agregan el uso de tecnología sin poder justificar su utilización, afectando totalmente el sentido de su uso, puesto que no se aplica en función de lo narrativo, sino por el contrario pareciera que su uso estuviera determinado más bien al entretenimiento y a la distracción.

Quien desarrolla este proyecto sostiene que agregar no siempre es sumar.

El proyecto pretende establecer un diálogo y no una separación con la inclusión de tecnología. *Antígona* ante todo, no pretende caer en la utilización de recursos por la utilización misma. Para evitar la falta de sincronidad se debe ajustar la puesta en escena al máximo, lo que provoca en los actores una mayor organización técnica, deberán mantener un ritmo, una cadencia, para lograr el sincronismo deseado.

El otro problema que presenta el uso de proyecciones audiovisuales es la falta de oscuridad total, que al teatro resulta tan necesaria en la generación de ciertos climas y misterio escénico.

Respecto al desarrollo sonoro, muchos espacios teatrales no cuentan con la calidad de los equipos necesarios que reproducirían en el espectador diferentes sensaciones audibles, unido a la falta de conocimiento y experimentación de algunos artistas dentro del campo sonoro, va condicionando la investigación técnica y artística en correspondencia con el desarrollo del espacio sonoro. Como dato anecdótico, cabe destacar que en la industria cinematográfica Argentina, puede apreciarse que la calidad sonora en muchos casos no es suficiente, el motivo según comentan la mayoría de los expertos, es la falta de presupuesto que se destina al área sonora respecto de la visual. Por ende, no es difícil comprender que el teatro, específicamente el de circuitos alternativos no profesionales, no le preste la suficiente atención al desarrollo del campo sonoro en una puesta en escena. Dejando el desarrollo del campo sonoro y técnico en manos de grandes producciones y por ende, de pocos productores artísticos teatrales.

Finalmente, se manifiesta la satisfacción de poder concluir el ciclo de análisis, creación y desarrollo que involucró el mito de la *Antígona* de Sófocles en el diseño de la nueva dramaturgia que requiere de la redacción del texto dramático a realizar a partir de la concreción de este proyecto de grado.

## Lista de Referencias Bibliográficas

Aristóteles, (1798) *Poética*. Madrid. Alianza Forma.

Bobbio, N (1991) *Diccionario de Política* 2t. 7ª. Ed. México. Siglo XXI

Campbell, J, (1959) *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. (3ª ed.) México:  
Fondo de cultura económica,

Gambaro, G. (1986) *Antígona Furiosa*. Buenos Aires. Ediciones de la flor

García Gual, C. (1987) *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*.  
Barcelona: Editorial Montesinos.

García Gual, C. (1996) *Mitos, viajes y héroes*. Editorial Taurus

Garibay, A. (1996) *Mitología Griega. Dioses y héroes*. México: Editorial Porrúa

Garzón Céspedes, F. (2006) *Definición de dramaturgia desde la ética*. Argentina:  
Ciudad Gótica colección de la abadía.

Granulles, R (1998) *Introducción general a las herramientas de exploración*. Buenos  
Aires: Ecu

Homero (1982). *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos

Jung, C (1997) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós

Jung, C (2002) *Recuerdos y pensamientos*. Barcelona: Paidós

Marechal, L (1981) *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue

Martos Núñez, E (2001) *Álbum de mitos y leyendas de Europa*. Guipuzcoa: Carisma  
Libros

Pavis Patrice. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*.  
Barcelona. Paidós.

Pavis Patrice (2000) *Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas  
tecnologías*. Barcelona. Paidós.

Sófocles (1969) *Ajax, Antígona, Edipo Rey*. Navarra: Biblioteca básica Salvat

Steinert, G (1987) *Antígonas*. Barcelona: Gedisa

Todorov, T (1975) *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada,

Ubersfeld, A (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Colección  
teatrología. Buenos Aires: Galerna.

## **Bibliografía**

Aristóteles, (1798) *Poética*. Madrid.

Biblioteca temática (1980) *Historia del teatro tomo 1*. DF México: Uteha

Campbell, J, (1959) *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica, (3ª ed.)

Buenaventura, E. (1978) *Bases para una dramaturgia nacional. Materiales para una construcción del teatro en Colombia*. Ciudad Bogotá: Instituto colombiano de cultura

Campbell, J, (1993) *Los mitos, su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial Mairós.

Campbell, J, (1993) *El poder del mito*. Buenos Aires: Emecé

Dante (1996) *La divina comedia*. Tomo 1. Barcelona: Íntegra.

Eliade, M (1974) *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus

Eliade, M (1991) *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial labor

Eurípides (1990) *Teatro griego clásico: Los persas; Los siete contra Tebas; Electra; Hipólito; El cíclope*. Buenos Aires: Nueva visión

Freud, S (1972-1983) *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva

- Gambaro, G. (1986) *Antígona Furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la flor
- García Gual, C. (1987) *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*.  
Barcelona: Editorial Montesinos.
- García Gual, C. (1996) *Mitos, viajes y héroes*. Editorial Taurus
- Garibay, A. (1996) *Mitología Griega. Dioses y héroes*. México. Editorial Porrúa
- Garzón Céspedes, F. (2006) *Definición de dramaturgia desde la ética*. Argentina.  
Ciudad Gótica colección de la abadía.
- Granulles, R (1998) *Hacia una psicología integral*. Buenos Aires: Ecu
- Granulles, R (1998) *Introducción general a las herramientas de exploración*. Buenos  
Aires: Ecu
- Historia de la mujeres (1991) *La antigüedad*. Madrid: Editorial Taurus
- Jung, C (1997) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós
- Marechal, L (1981) *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue
- Martos Núñez, E (2001) *Álbum de mitos y leyendas de Europa*. Guipuzcoa: Carisma  
Libros
- Pavis, P (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona:  
Paidós.

Samuels, M & N (1991) *Ver con el ojo de la mente*. Madrid. Libros del comienzo

Sánchez, L (1998) *La pasión según Antígona Pérez*. San Juan de puerto Rico:  
Editorial cultural.

Sófocles (1969) *Ajax, Antígona, Edipo Rey*. Navarra. Biblioteca básica Salvat

Sontag, S (2005) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara

Steinert, G (1987) *Antígonas*. Barcelona: Gedisa

Ubersfeld, A (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Colección  
teatrología. Buenos Aires: Galerna.