

Desmitificaciones de lo trágico en las *Antígonas* de la Transición

Fanny Blin
Université Bordeaux Montaigne
fanny.blin@live.fr

Palabras clave:

Antígona. Tragedia. Desmitificación. Transición española.

Resumen:

Numerosos dramaturgos recurrieron a Antígona, figura mítica de la resistencia durante la dictadura franquista. Si parece evidente el sentido de la reescritura de semejante mito en tiempos críticos, las versiones publicadas durante la Transición merecen un análisis que ponga de realce los dispositivos que dismantelan el género trágico. Se podría pensar que la crisis ideológica -propia de la Transición y de la posmodernidad- recae sobre lo trágico, desvirtuándolo con una estética grotesca. En realidad, la desmitificación es uno de los remedios al silencio impuesto, y el dismantelamiento de la estructura trágica revela el sentido trágico del hito que constituye ese período histórico, que se refleja en el espejo del mito. La crisis favoreció, pues, el resurgir de una estructura mítica y trágica, como marco para decir lo indecible.

Demystifications of the tragic in the Spanish Transition *Antigones*

Key Words:

Antigone. Tragedy. Demythologization. Spanish Transition.

Abstract:

After the Spanish Civil war, playwrights reflected the historical strife in their productions, as theatre could express such a crisis, thanks to the identification phenomenon that is inherent in tragedy. In particular, the figure of Antigone has haunted the Spanish stage, through more than twenty contemporary versions of Sophocles' play during the Franco era and the transition to democracy. These plays emerge within such a troubled history as a way to speak despite the imposed silence. The grotesque rewriting of this tragedy reveals a real 'deconstruction' of the myth, which matches with the disenchantment that prevailed in those critical times, but

also some kind of purification process. In the end, these *Antigones* remain tragic, because they represent a postmodern vision of such a deceptive period as Transition to democracy.

Cada relato de índole mitológica en la literatura contemporánea se plasma en una tensión entre la cultura de origen del mito y el contexto de recepción que lo reinterpreta. Siempre esquivo, pues no se refiere a ningún texto fundador indiscutible, un mito se caracteriza por la universalidad de su vigencia. Esta es lo que origina su eco permanente, fomentado por las coincidencias de la historia con sus grandes temas. Los mitos viajaron en el tiempo mediante el vehículo de las tragedias. Para metaforizar el franquismo y la Transición, los dramaturgos españoles disponían de una tragedia mítica idónea: la de Antígona. Empieza por la lucha fratricida entre Polinices y Etéocles, y acaba con la trágica muerte de su hermana. En efecto, Antígona se suicida tras haberse opuesto a la decisión del tirano, cuya intención era borrar las huellas de Polinices, el ‘traidor’. Por lo tanto, su historia se puede reducir a los mitemas¹ relativos a su rebelión ante la tiranía y a su lucha por la memoria de los vencidos. Así pues, semejante esquema no podía sino recordar los acontecimientos de la posguerra. Este mito quedó como canon trágico, a partir de una de las mayores piezas griegas: la *Antígona* de Sófocles. Suscitó múltiples reescrituras, creando un fenómeno que culminó durante los años 1970-1980, cuando se liberalizaron las condiciones de producción teatral. El objetivo de esta reflexión es demostrar cómo las ‘*Antígonas* de la Transición’ reflejan el desencanto propio de la época, mediante el desmantelamiento trágico de una obra sumamente conocida y vinculada a la lucha antifranquista. Se expondrán las mutaciones sufridas por la tragedia, que acompañan las diferentes estrategias de desmitificación. Por una parte, las reescrituras de José Martín Elizondo, Carlos De la Rica, Agustín García Calvo y Luis Riaza descomponen los elementos trágicos

¹ Según el concepto descrito por Claude Lévi-Strauss en «La Structure des Mythes», chapitre XI, *Anthropologie structurale*, París: Plon, 1958.



para caricaturar el proceso de la Transición mediante un tratamiento grotesco de la rebelión. Por otra, las obras de los autores gallegos María Xosé Queizán, Xosé María Rodríguez Pampín y Manuel Lourenzo van por el mismo camino, además de introducir unas reivindicaciones contemporáneas. Se puede observar cierta carnavalización de la tragedia, cuyos héroes desfilan sin poder alterar el curso de su destino: el *fatum* trágico se convierte pues en fatalidad existencial. ¿En qué radica lo trágico? ¿Cuáles son los elementos necesarios para poder cualificar esas obras de tragedias? La pregunta de su clasificación genérica pide un estudio de la estructura, de la tonalidad y del tratamiento de los personajes. Así se revelan las modalidades del desmantelamiento trágico mediante el uso de lo grotesco.

Lo trágico a partir de una tragedia desmitificada

Si bien se recupera su significado antiguo al reescribir una tragedia, esa reescritura también va a depender de lo que una época proyecta en este, cobrando así un sentido nuevo en función del contexto que le es contemporáneo. La crítica Diana Lefter [2008: 86] afirma por ejemplo que en Francia, la reescritura de Jean Cocteau del mito de Antígona en 1922 consiste en destacar la dimensión anarquista de su acción. Pasará igual con la obra desmitificadora de Jean Anouilh veinte años más tarde: destacar la rebeldía corresponde a lo que los dramaturgos franceses les interesa en un momento determinado. En la dramaturgia de la Transición abundan las reescrituras de tragedias inspiradas en mitos antiguos -tanto más solicitados cuanto que se trata de un período turbio- para encontrarle un sentido a la crisis ideológica vivida. Así, los críticos subrayaron el hecho de que surgieran nuevamente muchos mitos griegos en el teatro de los años 70 y 80. Hasta para definir el período histórico se solía decir: «Esto fue Troya», «Ha sido una Odisea», según apunta Maria-Josep Ragué i Arias [1992: 17]. Semejantes expresiones enfatizaban el carácter trágico de la interpretación histórica, lo que se reflejó en las producciones dramatúrgicas. En efecto, el



teatro constituía el espacio ideal para que revivieran los fantasmas míticos de Polinices, Antígona y Creón, cuyas trayectorias se parecían a figuras históricas o a íconos de la época. El fenómeno ya se había iniciado desde la posguerra, pues más de veinte dramaturgos² escribieron su propia versión de la tragedia de Sófocles entre 1936 y 1986, lo que no es nada anodino³. Ahora bien, ¿qué significa la obra *Antígona* en el siglo XX? Charles Delattre [2000: §10] afirma: «Comme la tradition, le matériau mythique est une invention du présent, qui lui donne des atours archaïques et qui vise non à construire le passé, mais à se justifier comme présent.»⁴ Si la crisis histórica acarrea ese recurso a la tragedia, también podría recaer sobre ésta, desvirtuándola. Pero más bien parece que la crisis ataña a la expresión misma: la estructura trágica permite organizar el pensamiento y simplemente hablar de lo que pasó, a pesar del silencio impuesto. En esto radica la nueva manera con la que emerge lo trágico: una vía para expresar la decepción en cuanto al desenlace del posfranquismo, que destruye y burla sus propios códigos (los de la tragedia tradicional).

Para ilustrarlo es interesante notar cómo los dramaturgos jugaron con los subtítulos de sus *Antígonas*. Con el fin de parodiar la inclusión tradicional de un subtítulo definitorio, como «tragedia en tres actos», introducen otras modalidades que ponen de relieve la modificación genérica: por ejemplo, Agustín García Calvo subtitula su pieza «*Tragicomedia musical*», así como Manuel Lourenzo que le da el título de: «*Traxicomedia...*». Luis Riaza llama la suya «*Mazurka, Epílogo*», mientras otros habían convertido la tragedia en «*crónica*», «*poema*» o «*misterio*».

² Los cuales nunca se han listado íntegramente, ni siquiera en la muy completa obra de Bañuls Oller y Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008.

³ Su presencia «irradia» el siglo, según la terminología de la que se vale Pierre Brunel para definir el funcionamiento el mito en la literatura del siglo XX en *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

⁴ «Como la tradición, el material mítico es una invención del presente, que le proporciona apariencias arcaicas y que no intenta construir el pasado, sino justificarse como presente.» (Traducción nuestra).



Como símbolo de la resistencia, Antígona interesa prioritariamente a opositores al Régimen. Por eso parece que el mito funcione como un remedio a la crisis literaria: resolvería la dificultad de ‘decir’ la guerra y la dictadura. Al analizar las obras, queda claro que la adaptación en sí supone una desmitificación de los episodios emblemáticos, pero que esto no afecta siempre el carácter trágico de las piezas. Más precisamente, sí tiene un impacto (ya no se trata de una ‘tragedia’) pero no pone en tela de juicio lo trágico. Es más: en la mayoría de los casos, el tratamiento de los grandes conflictos, del lenguaje y de las metáforas desembocan en la composición de obras que, si no son tragedias, siguen transmitiendo el sentido trágico del recorrido de la heroína. Las ‘Antígonas’ del siglo XX son unas feministas, unas activistas que luchan, pero otras veces son unas cobardes... Ocurre lo mismo con lo trágico que con el mito: el proceso desmitificador sí estropea el mito, desdibujando sus contornos, pero creo que es –precisamente- lo que permite que el mito perdure. Si consideramos el contexto de escritura de las *Antígonas* modernas, resulta que todas se inscriben en una lógica histórica de lucha ideológica, desde la Guerra civil hasta la Transición democrática. Los artistas que se valieron de la voz de la heroína crearon un diálogo mediante las recomposiciones del hipotexto de Sófocles, para expresar una concepción nueva de la historia, desde una visión trágica⁵ hacia una visión desencantada⁶.

Es interesante ver cuáles son los elementos fundamentales para que el público reconozca la tragedia, porque los dramaturgos actualizan el espacio y el tiempo, cambiando a veces el género, el tono. Lo que nos importa determinar aquí es si, en semejantes condiciones, sigue siendo una tragedia. ¿Qué es lo que queda de la *Antígona* mítica en los textos del siglo XX? Para definirlo, referiremos al ya señalado concepto de mitema [Lévi-Strauss, 1958], que determina una eventual estructura permanente del mito⁷,

⁵ Esta visión trágica incluye nociones claves como la de destino y la de libertad.

⁶ En la que ya no intervienen las nociones de determinismo ni de libertad, pues todo aparece absurdo.

⁷ Según la definición de Lévi-Strauss [1958] y la reflexión desarrollada por Patrick Hubner.



y por lo tanto de la historia trágica. El mito no resiste del todo a la desmitificación inherente a la reescritura contemporánea. Sus mutaciones, entonces, son huellas de la tragedia de la época: ésta consiste en la explosión de los marcos ideológicos. Precisamente, la deconstrucción y la libertad de reescritura explican que las tragedias (en su nueva forma) perduren en la crisis contemporánea. Primero, gracias a su capacidad de adaptación y su universalidad. Por su flexibilidad, el material mítico que los escritores someten a su vivencia turbada consigue superar la crisis de expresión, porque éstos supieron descomponer el mito para corresponder a su época. La crisis favoreció pues el resurgir del clásico *Antígona* como marco para decir lo indecible. Pero también modificó las modalidades de expresión y de escritura, como se observará a continuación.

Tragedia de la inaudibilidad de la voz de Antígona, silenciada

Para explicar la omnipresencia de figuras míticas que proceden de las grandes tragedias griegas, se suele poner de realce varios factores explicativos. Primero cabe subrayar que los mitos siempre han funcionado como una pantalla de proyección de las inquietudes contemporáneas y como claves de comprensión de las crisis sociales. De hecho, la Transición constituye un período crítico interesante en cuanto a la presencia de íconos y de una tonalidad trágica en las producciones literarias. Por una parte, se recurre a la figura trágico-mítica de Antígona para representar la oposición ideológica y la rebelión frente a las derivas del autoritarismo (encarnado en Creón). Por otra, aparecen mitos nuevos, propios de los conflictos contemporáneos: cada bando forjó sus mitos, héroes, mártires, con una dimensión sagrada. En épocas de censura de la literatura, el mito ofrecía la posibilidad de publicar obras que transmiten un discurso crítico u alternativo, para decir de manera indirecta lo que no se podía asumir directamente. La tragedia funcionaba pues como máscara. Al final del franquismo, se puso más el acento en la lucha de Antígona por la libertad de expresión y por la justicia. Las reivindicaciones democráticas se plasman en



la tragedia, gracias a la heroína griega que les presta su voz. También cabe subrayar que durante la Transición, no se han recuperado del todo las *Antígonas* escritas durante la dictadura, como si perdurara la censura que éstas denunciaban. Además, la realidad refleja la problemática trágica de la obra, pues existe un desfase innegable entre la multitud de análisis de las *Antígonas* escritas en francés, alemán e inglés; y el silencio que ha reinado –hasta hace muy poco– sobre el tema en España. Cabe notar que esto sucede tanto en la investigación como en la programación, porque hubo que esperar hasta septiembre de 2014 para que se representara *La sangre de Antígona* de José Bergamín en un teatro público de España⁸. Las versiones de la Transición suponen una ruptura con lo que se había hecho hasta la fecha con esta tragedia de Sófocles. De hecho, durante la dictadura solía cobrar una importancia fundamental la forma canónica de tragedia. En algún caso –como en la obra de José María Pemán– hasta sirvió para equiparar guerra y tragedia. Semejante comparación se inscribe en el marco del ideario franquista: en efecto, esta ‘versión franquista’ de *Antígona* se destaca de las demás. Pemán pretendió escribir un texto fiel a la tragedia de Sófocles (aunque añadió el subtítulo de «rescritura muy libre») cuando en realidad iba a contracorriente del sentido original. La obra justifica la autoridad del Régimen y alaba la labor de ‘pacificación’ de Francisco Franco⁹. A propósito de esta obra, declaró Verónica Azcue:

La tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobra sentido dentro del marco ideológico del régimen de Franco. Pemán elevaba los recientes acontecimientos al rango universal de tragedia, equiparando la Guerra Civil española con los hechos heroicos de la época clásica. [Verónica Azcue, 2009: 35]

⁸ La Compañía Nacional de Teatro representó *La Sangre de Antígona* de José Bergamín, con dirección de Ignacio García, en el Teatro María Guerrero de Madrid, durante el festival «Una mirada al mundo» organizado por el Centro Dramático Nacional, los 12, 13 y 14 de septiembre de 2014.

⁹ Pues el personaje de Creón no es más, como en la inmensa mayoría de las reescrituras contemporáneas, que un avatar de Franco.



En la versión de Pemán, el *fatum* también queda invertido: su sentido se vuelve casi ‘positivo’. La predeterminación equivale a cumplir con la voluntad divina, y entonces, es justo. Por ejemplo, un soldado declara que la victoria fue posible «porque la querían los dioses». La acción pone de relieve la alegría de la victoria, celebrada por el pueblo, así que domina un tono de celebración. En cambio, Pemán no dedica muchas páginas a la representación de la contienda misma. Esconde lo que perjudica al poder y pone de realce lo glorioso. Se trata pues de un típico ejemplo de manipulación del mito, que desemboca en cierto grado de desmitificación pues la sustancia del mensaje mítico resulta ‘desviada’, e incluso invertida.

Otro ejemplo de inversión se puede observar –aunque con modalidades muy distintas– en la obra de Romà Comamala. El personaje de Tiresias, representante de la jerarquía eclesiástica, acaba desdiciendo y destruyendo todos los elementos del credo cristiano. En efecto, afirma que no hay vida después de la muerte «els mots ja són ben morts», y que los rituales funerarios son «meres supersticions les més de les vegades de la gent ignorant» [Comamala i Valls, 1986: 126]. Hasta aconseja a Antígona que aprende a no escuchar las voces de los muertos: «perjudica escoltar aquestes veus (...) cal aprendre a fer el sord» [Comamala i Valls, 1986: 127]. Semejantes fragmentos ponen de evidencia el hecho de que Romà Comamala haya escrito una in-versión del mito original, en la que Tiresias enseña a la heroína a ignorar los difuntos.

Técnicas de distanciamiento: mutilaciones de la tragedia

Distanciarse de la tragedia a menudo supone una desmitificación del esquema o de la propia ‘historia’, mediante unos cambios radicales que alteran los propios mitemas. En ese caso no se trata solamente de modificar el contexto temporal y espacial, ni de una mera trivialización de los motivos. En efecto, unos críticos hablan de ‘mutilaciones del mito’: esto implica varios dispositivos, desde la supresión o la fusión de algunos personajes hasta la eliminación de ciertos episodios. Esos cambios, así como



los recortes textuales y esas libertades, generan una crisis del mito que recae en el registro trágico. Por ejemplo Domingo Miras [1983: 248] escribe, en su prólogo a *¡Antígona...cerda!* de Luis Riaza: «La demolición del mito empieza por la propia Tebas.» El autor quiere dar a ver lo absurdo de la matanza de los hermanos. Pero va más allá: decide invertir el drama y crea una Antígona sometida a su marido. La libertad que suele caracterizarla ha desaparecido. Como subraya Verónica Azcue, «la adaptación toma como punto de partida el conflicto central de la tragedia griega pero desemboca en la subversión total de su sentido.» [2009: 42]. Esta obra representa una cena, en la que sirven a Antígona un plato que contiene cadáver de Polinices, simbolizado por un pollo. Luis Riaza crea así una verdadera parodia de la tragedia, mediante la inversión de los valores que suele encarnar la figura mítica: rebeldía y autonomía. Aquí la vemos sumisa, burguesa y conformista: «Antígona es domesticada y desmitificada en esta versión.» [Miras, 1983: 250].

Decepcionante Antígona

El autor gallego Rodríguez Pampín también deconstruye el marco mítico, supuestamente intocable, al proponer en su obra *Creón... Creón* [1975] una versión radicalmente diferente de los episodios más relevantes de la tragedia sofoclea. En vez del momento en el que la rebelde Antígona tendría que oponerse al tirano, compone una escena de suplicación, en la que ella parece una niña ante su tío Creón. La desmitificación se basa entonces en un proceso de infantilización de la heroína, quien se porta como una niña consentida. Semejante escenificación llega a su máximo cuando su tío la invita a sentarse en su regazo «como en los viejos tiempos», como para recordarle que es solo una joven sin autonomía. En esta escena Antígona pide permiso para ir al cementerio y poner flores en la tumba de su hermano.



ANTÍGONA.– (*Quedándose na porta*). ¡Meu tío! Podo...
 CREÓN.– ¡Ah! Érela tí, miña pequena Antígona... Ven. Adiante.
 Achégate máis. (*Antígona achégase despaciño. Creón cinguea co brazo*). Sentate nos meus xionllos coma noutro tempo. (*Séntase*).
 Así, tí sempre alumeando a casa co teu sorriso.
 [...]
 ANTÍGONA.– Si me deixaras...
 CREÓN.– ¿Cál é o antoxo agora da mina anduriña?
 ANTÍGONA.– Ir a tumba de Polinice pra deixarlle unha frol.

Por supuesto, el hecho de solicitar permiso constituye lo contrario de lo que suele hacer la heroína mítica, conocida por su desobediencia absoluta. En este caso, el dramaturgo juega con el hecho de que el espectador espere algo y al final... pasa lo contrario. Rodríguez Pampín sorprende al público para que Antígona decepcione, para que sea evidente el contraste entre la imagen de rebelde y la actitud de sumisión que evidencia. En esto radica la desmitificación: empieza por la decepción creada. Cuando Antígona tendría que ser un modelo, aparece débil y carece de valor para enfrentarse con el representante del poder. Creón también queda desmitificado, pues desaparecen los elementos que solían caracterizar a este personaje que introduce el castigo trágico: no prohíbe, no grita, no le guía el *hybris* constitutivo de la tragedia... sino que solo comenta –con un tono ligero– que le parece inútil preocuparse por los muertos. Lo considera una pérdida de tiempo, pero no introduce los argumentos tópicos de la tragedia. Esa reescritura moderna ha eliminado el mitema del enfrentamiento, que es lo que desata el mecanismo trágico. Sin embargo esa escena de la obra de Rodríguez Pampín aborda el tema de la memoria del conflicto a través de la relación que tienen los personajes con sus muertos. La puesta en escena de una política del olvido por parte del poder constituye una crítica de la tragedia histórica vivida durante la Transición hacia la democracia. La decepción y el sentimiento de traición experimentado por muchos artistas les conduce –como en el caso del dramaturgo gallego– a metaforizar el desencanto mediante una tragedia que iba a poner de relieve el carácter grave de la ‘desmemoria’. En esta pieza satírica, el autor introduce una



crítica de la manipulación del Régimen franquista en cuanto a la memoria de la Guerra civil. Se alude indirectamente a lo que se puede designar como una estrategia de amnesia. Cabe señalar que el resurgimiento de los mitos antiguos en esa época iba parejo con la creación de mitos políticos contemporáneos, los cuales alimentaban los discursos oficiales sobre la historia, en particular alrededor de la noción de paz, muy importante en *Creón... Creón*. Por lo tanto, parece que durante los años 1970 los autores antifranquistas atacaron a los mitos de la propaganda oficial gracias a las reescrituras de tragedias y mitos antiguos como *Antígona*. El proceso de desmitificación de la estructura ponía en tela de juicio las grandes verdades de la tragedia, y por eso también afectaba a los mitos del poder. Así, Rodríguez Pampín juega con los dobles sentidos y la ironía. Además, suscita la desilusión del público: para lograrlo se vale del conocimiento que ese tiene de la tragedia sofoclea, pues en su obra todo ocurre al revés. Cuando ya anticipamos la desobediencia de Antígona, interviene el personaje del Narrador. Este se dirige directamente al público, para crear una complicidad basada en la deconstrucción del esquema trágico:

NARRADOR: De seguro que todos vos estaredes vendo a Antígona, aprovechando a escuridade e o pouco trafico da noite, correr deica o cemeterio e deixar unha frol na campa de Polinice. Pois non. Antígona duerme coma todos, os que poden dormir, claro. Non pensedes que a súa arela é cumprir sinxelamente un vello rito, non, seríamos inxustos con Antígona si así cavilásemos.¹⁰ [Rodríguez Pampín, 1975: 480-481].

Este fragmento muestra cómo el propio símbolo, la propia encarnación de la resistencia resulta caricaturizada. El autor le ‘niega’ su acción característica, es decir, sepultar a su hermano. Rodríguez Pampín se aleja cuanto es posible de lo que el imaginario colectivo recuerda de la tragedia. Desmitifica tanto al tirano, que aparece tierno en el papel del tío

¹⁰ « Seguramente, todos estaréis viendo a Antígona, aprovechando la oscuridad y la calma de la noche, correr hacia el cementerio y dejar una flor en la tumba de Polinices. Pues no. Antígona duerme como todos. No penséis que ella desee cumplir con un rito antiguo. » (Traducción del autor.) José María Rodríguez Pampín, *Creón, Creón...*, Grial, n°50, 1975.



comprensivo, como a Antígona, a la que representa como una persona pueril y dócil. En esta perspectiva, va más allá de la reescritura de la tragedia, casi la descompone totalmente para crear un contrapunto opuesto, truncando todas las esperanzas del público. Esto refleja la decepción de los opositores al régimen en cuanto al proceso de transición política, al colocar al espectador en la posición de lucidez respecto a la cobardía de Antígona. La transforma en antiheroína, con un verdadero dismantelamiento de los símbolos de la rebelión. El objetivo de la supresión del registro trágico refleja los debates contemporáneos sobre el sentido del período dictatorial, y sobre la memoria del conflicto civil. Si el contexto reactiva la presencia de Antígona en las producciones teatrales, este texto nos permite constatar que no es una mera reaparición, sino que la crisis política acarrea una crisis mítica.

Liquidación de lo trágico como medio de desmitificación

Lo que caracteriza esas reescrituras es la libertad para alejarse de los códigos del género trágico, mediante un tratamiento distanciado (a veces grotesco) de los elementos míticos. Sin embargo cabe recordar que hasta una versión paródica de *Antígona* refiere a las precedentes versiones y constituye cierta forma de homenaje, como lo apunta Antonio Buero Vallejo: «La destrucción de un mito solo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito..., lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea.» [Buero Vallejo, 1952: 355]. Carlos De la Rica, por ejemplo, introduce un debate acerca del mito, dentro del propio texto, mediante la voz de personajes que son reflejos de las figuras del autor y del director de escena. En la abismación, dialogan así:

DIRECTOR - No me explico ese afán tuyo de cambiar formas y darle otro frente a lo que es inamovible.

AUTOR -Porque los mitos inamovibles resultan pesados. Hace falta que los vivifiquemos para hacerlos realmente aprovechables.¹¹

¹¹ Carlos De La Rica, *La razón de Antígona*, El Toro de Barro, 1980, p.22.



Con una técnica similar, Rodríguez Pampín ridiculiza las figuras, trivializando los motivos del mito: en su obra, el personaje de Hemón se vale de argumentos que parecen muy ‘modernos’, lo que participa en la desmitificación de la escena trágica. El gesto simbólico de la sepultura se reduce a una mera flor. Además se enfatiza el carácter irrisorio de su acto, con el tono irónico de Hemón al decir: «Ella fue a llevar una flor a su hermano y qué? ¿Acaso hubo más accidentes de tráfico?». ¹² La evacuación de lo trágico constituye el primer paso de la crisis mítica, intrínsecamente vinculada con la tragedia. En su *Traxicomedia*, Manuel Lourenzo [1981] quita tanto el carácter trágico como la dimensión mítica, al plasmar la historia en un contexto trivial, en una aldea del campo gallego. Los detalles que añade en cuanto al decorado parecen tan realistas que afecta al propio género de la obra, que se convierte en drama caricaturesco, al perder su tono y su estructura trágicos. Además, la desmitificación alcanza el grado superior al volverse grotesca la representación de los personajes – como los pollos con los que Riaza encarna a Polinices y Eteocles- lo que equivaldría a un ‘sacrilegio’. En efecto, el texto de Sófocles a veces se ha considerado sagrado y plantea la cuestión del autor original como ‘autor-idad’: por eso, asistimos a una puesta en escena, por parte de los dramaturgos contemporáneos, de sus ataques a los presupuestos del género trágico.

Muñoz i Pujol también procede a una desmitificación de los elementos propios de la tragedia, en particular con los de la ceremonia fúnebre. Ésos son fundamentales en la estructura clásica, y por eso acude a una lectura en clave irónica. Es muy ilustrativa la descripción didascálica del séquito en honor a Etéocles: los hombres del coro, vestidos de luto, van detrás de una fanfarria que toca una «marxa funebre, patètica i grotesca» [Muñoz i Pujol, 1967: 55]. La intromisión de semejante música, totalmente fuera de lugar, crea un contraste sonoro muy potente y ridiculiza la escena tópica de los honores oficiales para el héroe de la ciudad. Semejante desfase

¹² José María Rodríguez Pampín, *Creón, Creón*, Grial, nº50, 1975.



grotesco participa de la desmitificación del esquema trágico. Se trata de esbozar una caricatura de la dictadura mediante sus símbolos y sus manifestaciones oficiales: en vez de lucir fuerza y seriedad, transmite bajo la pluma de Muñoz i Pujol una impresión ridícula:

S'illumina tota l'escena per iniciar el grotesc judici d'Antígona. [...] El tribunal està compost per un sol home: una mena de bell oligofrènic somrient i presumint d'amples espatlles.¹³

Manuel Lourenzo, en *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, caricaturiza el poder al representarlo plagado de personajes marginales, como lo subraya el Home 1º: «porque mandan en nós os maricóns e as putas?» [Lourenzo: 37]. Semejante retrato va más allá de la desmitificación, y ataca la imagen de los dirigentes, humanizándolos. Además, invierte la relación jerárquica entre centro y margen, pues las figuras de marginados ocupan el palacio, que se convierte en una galería de vicios. La tonalidad burlona del dramaturgo corresponde, en este fragmento, al tratamiento ligero del mito, desmantelado para evidenciar la decepción relativa a la clase política. Por añadidura, Lourenzo se pone a sí mismo en escena: representa la reescritura del mito mediante una *mise en abyme*, como se puede observar en la réplica siguiente: « *A traxédia dos fillos de Edipo, [...] a estúpida traxicomedia de: Eteocles, Polinice, Ismene, Antígona!*» [Lourenzo: 48]. La evolución de la terminología, desde tragedia hasta tragicomedia calificada de «estúpida», permite poner de realce y asumir el cambio de género adoptado, como opción ética y postura ideológica. De hecho, el dramaturgo gallego considera que su obra desmitificadora constituía un «esperpento del franquismo»¹⁴.

¹³ Muñoz i Pujol, *op.cit.*, p.66.

¹⁴ «A finales de los años sesenta, tenía un ansia enorme de recuperación total de mi país (Galicia), y un enojo inexpresable causado por las demencias pasadas y presentes del franquismo. Contra esas sensaciones necesitaba reaccionar atacando tan duramente como me fuese posible. Lo hice, [...] a través, sobre todo, del teatro. [...] Por eso escribí sin medida, sin economía y sin preocupación alguna, salvo el cuidado con una censura que llevaba clavada con agujas, en el pecho... De ahí salió esa Antígona, tan referenciada en el teatro universal, y tan actual siempre, sobre todo después de una guerra... o de varias. Había España,



Cuando Antígona refleja el desencanto

La reescritura de Luis Riaza [1983] ataca el material trágico-mítico en su dimensión intocable, de manera muy provocativa. Esa obra expresa el desencanto de su tiempo, destruyendo la imagen pura de la figura mítica. En efecto, representa a Antígona como un contrapunto: ella tuvo el fervor de la juventud revolucionaria, pero se ha convertido en una mujer instalada, que ya no ostenta ninguna rebeldía. La grotesca representación de la cena, a la vez símbolo del ritual griego (con los cadáveres) y parodia bíblica, también participa de esa escritura desmitificadora. Por lo tanto la dimensión trágica –fundada en el carácter espantoso y en la *catarsis*– obviamente queda eliminada. De hecho, la primera versión de *Antígona... ¡cerda!* fue censurada en 1970, por ser demasiado ‘irónica’ respecto a la tragedia griega, y demasiado crítica en cuanto a la sociedad española de entonces. Se inscribe pues dentro de la crisis del mito, que pasa por la desmitificación del concepto mismo de ‘héroe’ y del propio teatro, en la continuidad de las vanguardias de las décadas anteriores, pero de manera más extrema aún, en clave posmoderna. Sin embargo, si lo analizamos más detenidamente, vemos cómo la descomposición de los tópicos y la libertad respecto al mito es precisamente lo que permite su pervivencia. De esta manera, persiste lo trágico fuera del esquema de la tragedia. En efecto, la esencia del mito (es decir, el movimiento de rebeldía y libertad) ya no se encarna en el personaje de Antígona, sino en la propia escritura.

Representación (anti)trágica de una muerte mítica: lo que está en juego

Uno de los criterios centrales para que una obra sea propiamente trágica es el tratamiento de la muerte del héroe. En el caso de las

mas también había Europa; el poder, contradiciendo a la ley; la ley, contradiciendo a la humanidad.. Y, en mi caso, el esperpento del franquismo: ahí están el dictador y la señora, los militares y el pueblo, la política y la perversión...», declaración de Manuel Lourenzo, dirigida a F. Blin, por correo, el 20 de octubre de 2014, reproducida con su acuerdo.



reescrituras que nos interesan, la representación de la muerte de la heroína y su sentido filosófico difieren de manera radical entre las versiones. También es el elemento que más desmitificaciones sufre, y no es por casualidad, pues del concepto de destino/ *fatum* depende la dimensión trágica. A pesar de que, en la versión clásica, Antígona se suicide en su cueva después de la condena a muerte dictada por Creón, muchos dramaturgos contemporáneos cambiaron esta muerte, lo que tiene un impacto importante. Por ejemplo, María Zambrano rechaza la idea del suicidio de la heroína, mediante el famoso comentario: «Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta» [Zambrano, 1983: 17]. C. De La Rica y X.M. Rodríguez Pampín, por su lado, sustituyen el suicidio por el asesinato. En *Creón...Creón...*, la necesidad de denunciar los métodos del Régimen supera el criterio de ‘tragicidad’. El dramaturgo gallego pone en escena el asesinato de Antígona por el representante del poder: Creonte estrangula a su sobrina en el escenario, lo que cambia el sentido de la trayectoria de la heroína. En semejante caso, ¿qué es lo que sobrevive de la tragedia de Sófocles? Cambiar la muerte de la heroína no es anodino, sino que constituye un ataque fundamental al sentido trágico de la obra, pues todo se lee a través del prisma del *fatum* que lleva a Antígona hasta el suicidio. Este tipo de muerte representa una purgación de la culpa, para acabar con la herencia maldita de los labdácidas. Pero las versiones de los años 70 y 80 muestran que los criterios propios de las clasificaciones aristotélicas y clásicas ya no están vigentes en un contexto posmoderno, en el que las líneas se deconstruyen y se vuelven a definir con cada creación. Entonces la dimensión trágica queda desplazada, desde los marcos tradicionales (inherentes a la reescritura de una tragedia sumamente conocida) hasta la expresión de una condición humana trágica. Es lo que representan las Antígonas de la Transición al encarnar a la vez la absurdidad de una trayectoria individual y nacional. Lo que estas obras ponen en escena es más bien el fracaso de los grandes absolutos que animaban las luchas de las décadas precedentes. Los conceptos de guerra, compromiso, libertad,



oposición ideológica, etc., también quedan afectados por la desmitificación y la caricatura.

De la desmitificación a la purificación del mensaje original

Al final, el análisis de las *Antígonas* de la Transición revela que, pese a que no sean tragedias, encarnan el mensaje profundo: la esencia del mito. Luis Riaza, como muchos en este momento crítico, propone una visión despiadada y cruel de una generación a la que no perdona su traición ni su olvido de las luchas de ayer. Se trata pues de un mero desplazamiento del argumento: el autor se apropia del discurso subversivo y la obstinación que solía tener Antígona, y ésta representa a los que han abandonado la contienda y se han conformado con la ley injusta de Creón. Antígona se ha convertido en su hermana Ismena¹⁵, y el mensaje mítico (puro e inalterado) se halla en la voz de Luis Riaza, en una escritura cuya meta es denunciar. Para el dramaturgo, se trata de arrojar luz sobre la lamentable evolución de una generación. La renovación trágica se plasma en la reescritura de Riaza, quien pone en escena una crisis de conciencia, y la resuelve con su discurso alternativo. Molestando al mito, consigue recordarnos lo que realmente importa en esa historia mítica. Su texto recupera la esencia del mensaje, adaptándolo a las problemáticas de su tiempo. Casi se podría decir que la obra constituye una purificación del mito, una purgación de los pecados de la generación anterior, exactamente como lo hacía Antígona, queriendo purgar la culpa de su padre Edipo. Riaza recorre un camino de penitencia e intenta compensar los errores de su generación, caracterizada por la siguiente paradoja: rebelde ayer, conformista hoy.

Por una parte, los dramaturgos se han valido del material mítico como máscara para poder denunciar –indirectamente– las derivas autoritarias de la dictadura. En efecto, semejante ‘pretexto’ de la reescritura

¹⁵ Es decir: en la obra de Riaza ; Antígona desempeña un papel (mucho) menos valiente de lo que suele representar en la tradición. El grado inferior de rebelión la hace más parecida a la figura de Ismena, tradicionalmente conforme a la ley de Creón.



permitía esconder o suavizar la crítica y alcanzar al público, costara lo que costara. Por otra parte, se podría pensar –en cierta medida– que las múltiples subversiones que ha sufrido el mito de Antígona hayan creado una ‘crisis del mito’, pues esos textos, en su gran mayoría, no alcanzan al público: no llegan a ser publicados inmediatamente, y aún menos interpretados en escena. Entonces la máscara no funciona, pues el mito resulta controlado y la voz disidente queda silenciada. Por consiguiente, en España más bien se conocían las versiones lisas, que no encajaban realmente con el mensaje rebelde de la figura mitológica.

En realidad, ya sea en el exilio, o desde los márgenes (Cataluña o Galicia) la diversidad técnica, estética e ideológica de las reescrituras prueba que el mito sufre una crisis, pero que lo trágico resulta más bien vivificado por esta crisis de conciencias. La subversión de la tragedia no equivale a un género trágico en crisis, sino al contrario: los ejemplos que hemos analizado muestran cómo se recupera el verdadero mensaje de la obra original, en el momento de la Transición. Pues en ese momento preciso de la historia, los dramaturgos regresan a la idea fundamental de la historia de la tragedia sofoclea, que corresponde a una purgación de los pecados de las generaciones anteriores mediante la imagen de Antígona. Siendo ella tan pura, tan coherente en su discurso y sus acciones, puede compensar los errores de sus padres. Y no renunciar nunca, resistiendo siempre, de manera absoluta, sin negociación, sin pacto con el tirano. Estropear la imagen de Antígona les sirve a los dramaturgos para significar la decepción que sienten frente a la Transición, y para caricaturizar el símbolo que habían elegido –de manera tan pertinente en su tiempo– los poetas republicanos. Pero nos parece que hasta la caricatura deja entrever un anhelo de justicia y de memoria, que son los requisitos de la heroína. En esa medida, sigue siendo vigente el sentido profundo de la tragedia, en una forma diferente, muchas veces paródica. Por lo tanto, todas las subversiones son útiles para su pervivencia y de hecho se celebra el espíritu subversivo. En definitiva, la desmitificación constituye una etapa necesaria para la adecuación del mito



con la época contemporánea, y su nueva inscripción en la literatura dramática –quizá ya no trágica en términos de género, pero que no prescinde de sentido trágico para metaforizar la historia española–.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAIGRE, Annick, «L'Antigone de María Zambrano: de la réflexion philosophique à la création poétique», in: *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG y María GRACIETE BESSE (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, 230 p.
- AZCUE, Verónica, «Antígona en el teatro español contemporáneo», in *Acotaciones*, n°23, 2009, p.33-46.
- BAÑULS OLLER, José Vicente y CRESPO ALCALÁ, Patricia, *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008, 662 p.
- BERGAMÍN, José, *La sangre de Antígona, misterio en tres actos*, Firenze, Eds. Alinea, 2003, 86 p.
- BOSCH MATEU, Mireia, «El mito de Antígona en el teatro español exiliado», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n° 24, janvier-juin 2010, 2010, p. 83-104.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 294 p.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Comentario de *La tejedora de sueños*», in *Obras Completas*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- CARRIÓN, Ambrosi, *Els camins de Antígona*, Manuscrito, Buenos Aires, 1940.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric, *Essai d'approche et de définition d'un tragique du XXème siècle (vers une tragédie des impossibles)*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 408 p.



- CHIRPAZ, François, «L'esprit tragique», *Études*, 30 novembre 2009, Tome 411, n° 12, p. 651-660.
- _____, *Le tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 126 p.
- COLOM, Guillem, *Antígona. Poema dramatic*, Barcelona, Barcino, 1935, 94 p.
- COMAMALA I VALLS, Romà, «Antígona», in *Variacions sobre mites grecs*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.
- DE LA RICA, Carlos, *La razón de Antígona*, El Toro de Barro, 1980, 83 p.
- DEFORGE, Bernard, *Le festival des cadavres : morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- DELATTRE, Charles, «Avant-propos. Construire le mythe: une perspective pragmatique», In: *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 21-31.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- DUROUX, Rose y URDICIAN, Stéphanie, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 478 p.
- DUROUX, Rose, «Vieillir en exil ou la déprise de l'histoire chez María Zambrano», in: Alain Montandon et Philippe Pitaud, *Vieillir en exil*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont Ferrand, 2006, p. 45-59.
- ESPRIU, Salvador, *Antígona*, Palma de Mallorca, Moll, 1955, 115 p.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Ismena. Tragicomedia musical*, Zamora, Lucina, 1980,.
- GILBERT, Muriel, *Antigone et le devoir de sépulture: actes du Colloque international de l'Université de Lausanne (mai 2005)*, Labor et Fides, 2005, 260 p.
- LAZZARINI-DOSSIN, Muriel, *Théâtre, tragique et modernité en Europe : XIXe et XXe siècles*, Peter Lang, Bruxelles, Bern, Berlin, Ed. P.I.E., 2004, 219 p.
- LEFTER, Diana-Adriana, «Mythe et littérature au XX siècle. Tradition et



- demythification», *Philology Studies and Research. Romance Language Series*, Central and Eastern European Online Library, n° 04, 2008, 2008, p. 82-93.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002, 307 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La Structure des Mythes », chapitre XI, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LORAU, Nicole, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris Gallimard, 1999.
- LOURENZO, Manuel, *Traxicomédia do vento de Tebas namorado dunha forza*, La Coruña, Edicións do Castro, 1981, 149 p.
- MARTÍN ELIZONDO, José, *Antígona entre muros*, Madrid, *Primer acto*, n°329, 1978, p. 145-190.
- MÉJOUAR-HERTZBERG, Nadia, «La dimensión del exilio en *La tumba de Antígona* de María Zambrano», *Exilios-Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*, Larraz, Emmanuel (éd.), Dijon, Ed. Université de Bourgogne, 2007, p.49-70.
- MIRAS, Domingo, Prólogo a la obra *¡Antígona...cerda!*, de Luis Riaza, Madrid, La Avispa, 1983.
- MOREAU, Alain, *La fabrique des mythes*, Paris, Les belles lettres, 2006, 253 p.
- MUÑIZ HUBERMAN, Angelina, «María Zambrano: Antígona en el exilio», *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del II Coloquio Internacional*, González Martell, Roger (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 149-156.
- MUÑOZ I PUJOL, Josep María, *Antígona 66*, Barcelona, Aymà, 1967.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, « Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio », *Hispanística XX*, 1997, p. 123-132.
- PEMÁN, José María, 1946, *Antígona*, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles, Madrid, Arbor, 193 p.
- POCIÑA, Andrés, 2001, «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama, revista de autores de teatro*, n°6, printemps 2001, p. 4-10.



- POVILL I ADSERÀ, Joan, *La tragèdia d'Antígona*, Barcelona, Millà, 1962, 45 p.
- QUEIZÁN, María Xosé, *Antígona, a forza do sangue*, Vigo, Xerais, 1989, 59 p.
- RAGUÉ I ARIAS, Maria-Josep, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, AUSA, 1990, 130 p.
- RAGUÉ I ARIAS, Maria-Josep, *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de autores de teatro, 1992, 155 p.
- RAMOND, Michèle, (éd.), *L'insistante / La insistente*, México, Rilma 2 & ADEHL, 2008,.
- RIAZA, Luis, *Antígona... ¡cerda!*, Madrid, La Avispa, 1983, 104 p.
- RODRÍGUEZ PAMPÍN, Xosé María, *Creón... Creón*, in *Grial*, n°50, 1975, pp. 475-492.
- ROSENFELD, Kathrin, *Antigone, de Sophocle à Hölderlin*, Galilée, 2003, 168 p.
- SETTI, Nadia, « Antigone, l'humaine vulnérable », in Ramond, Michèle, *Les figures mythiques du féminin : modèles, transmissions, détournements, évolutions, renouvellements*, México, Rilma 2 & ADEHL, 2008, p. 141-150.
- STEINER, George, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.
- _____, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, 368 p.
- URDICIAN, Stéphanie, « *La tumba de Antígona de María Zambrano: symphonie aurorale d'un exil essentiel* », in Chaput, Marie-Claude y Sicot, Bernard (éds.), *Université Paris X - Nanterre*, 2005, p. 191-215.
- _____, « Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique », in Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 69-94.
- VERNANT, Jean-Pierre y Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris, La Découverte, 2001, 298 p.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, « Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo », *Exilios-Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los*



caminos de la identidad, dir.. Larraz, Emmanuel, Dijon, Ed. Université de Bourgogne, 2007, p.71-93.

_____, María Francisca, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, 110 p.

ZAMBRANO, María, *La tumba de Antígona*, Madrid, Cátedra, 2012, 304 p.

