

#10

ANTÍGONA PÉREZ Y EL SENSACIONALISMO: LA DESARTICULACIÓN DE UN SISTEMA TOTALITARIO

Gina Beltrán Valencia

University of Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

Cita recomendada || BELTRÁN VALENCIA, Gina (2014): "Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 35-49, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-orgnl.pdf >

Ilustración || Jorge Mendoza

Artículo || Recibido: 31/07/2013 | Apto Comité Científico: 10/11/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo se centra en la obra teatral *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968) del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Sánchez reescribe el mito trágico de Antígona de Sófocles reformulando el núcleo de poderes antagónicos dentro de un contexto dictatorial hispanoamericano. El artículo investiga cómo la obra descarta la visión de mundo universal y determinante de los modelos estructurales de la tragedia griega y del cristianismo y explora, en su lugar, la cuestión del poder dentro de un espacio contemporáneo mediático y sensacionalista. El propósito es detallar la manera en que Antígona Pérez descubre al estado como una instancia productora de sentido y procede a exponer sus límites materiales y su aparato propagandístico mediante un acto transgresivo de interpretación y diferencia política. El artículo concluye reiterando el valor dramático y revolucionario de la protagonista en su habilidad de desarticular la coherencia ideológica de un sistema totalitario.

Palabras clave || Teatro latinoamericano | Sensacionalismo | Luis Rafael Sánchez | Antígona | Teatro y dictadura.

Abstract || This article focuses on Luis Rafael Sánchez's play *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968). The Puerto Rican author rewrites the tragic myth of Sophocles' *Antigone* by reconfiguring the dramatic core of antagonistic powers in the context of a Latin American dictatorship. The article investigates the way in which the play rejects the determining and universal worldviews contained in the structural models of Greek tragedy and Christianity, and instead centers on the question of power within a contemporary space of media and sensationalism. The purpose is to show how *Antígona Pérez* uncovers the State as a sense-producing entity and reveals its propagandistic apparatus and material limits through an act of interpretation and political difference. The article concludes stressing the protagonist's dramatic and revolutionary power in her ability to disarticulate the ideological coherence of a totalitarian system.

Keywords || Latin American Theatre | Sensationalism | Luis Rafael Sánchez | Antigone | Theatre and Dictatorship.

Considerado actualmente como uno de los nombres más grande de las letras puertorriqueñas¹, Luis Rafael Sánchez tiene una larga carrera literaria dentro de la cual se destaca *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* como su obra más conocida. Escrita y estrenada en Puerto Rico en 1968, el drama reescribe el mito trágico de la *Antígona* de Sófocles dentro de un contexto dictatorial hispanoamericano. Este artículo investiga la configuración de poderes entre el tirano y la joven revolucionaria para revelar la manera en que Sánchez se vale de los modelos estructurales clásicos de la tragedia griega y el cristianismo para descartar una visión de mundo universal y determinante, y explorar la cuestión del poder dentro de un espacio contemporáneo mediático y sensacionalista. La atención en el personaje de Antígona Pérez permite un análisis de la construcción del poder tomando al estado como una instancia productora de sentido cuyos límites materiales e ideológicos quedan expuestos por un acto de interpretación y diferencia política.

La trama de *La pasión* está basada en la *Antígona* de Sófocles, pero la obra de Sánchez se desarrolla exclusivamente durante el periodo en que la heroína se encuentra presa. Antígona Pérez le ha dado sepultura a los hermanos Héctor y Mario Tavárez, quienes fallidamente han intentado asesinar al Generalísimo Creón Molina como un acto rebelde en contra de su dictadura. El tirano decreta que los cuerpos de los hermanos deben permanecer expuestos en la plaza pública, pero Antígona desobedece la ley estatal como un gesto solidario hacia quienes se han unido fraternalmente en una lucha subversiva. La acción dramática se desarrolla a medida que Creón, la Iglesia y la propia familia de Antígona intentan convencerla para que confiese su crimen, pero la joven se niega a ceder a las reglas y condiciones del tirano. La obra se resuelve cuando el Generalísimo, consciente de la amenaza que representa el idealismo revolucionario de Antígona, se ve forzado a ordenar su fusilamiento.

Históricamente, el personaje de Antígona se ha leído como un símbolo de lucha contra un poder tiránico, siendo esta una problemática altamente relevante en el contexto latinoamericano de los 60 y en sus múltiples dictaduras y sistemas opresivos. A partir de la primera acotación, Sánchez nos informa que el drama se desarrolla en «la imaginaria república hispanoamericana de Molina» y describe las consignas referentes a la vida política latinoamericana que forman parte del escenario: «DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANKIS GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BOLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS» (Sánchez, 1968: 12). Poco después, Antígona —quien «*resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano*» (13)— habla en su primer parlamento sobre una «América dura,

NOTAS

1 | El 30 de abril de 2013 Luis Rafael Sánchez recibió el premio internacional Pedro Henríquez Ureña, un importante premio literario que consagra la productividad literaria e intelectual de la obra de un autor a través de toda su vida.

América amarga, América tomada» (14), uniendo su condición a toda una colectividad americana. La relación de la protagonista con el contexto latinoamericano se mantiene a través de todo el texto y en sus últimas palabras se explicita que ella muere precisamente en honor a «esta América amarga».

El claro vínculo con el contexto latinoamericano se ve enfatizado por referencias históricas precisas que hacen aun más evidente la relación de la obra con ciertos sistemas tiránicos y dictatoriales en América Latina. El nombre Creón Molina alude al dictador dominicano Rafael Trujillo Molina y los hermanos Tavárez son una referencia a Manolo Tavárez Justo, dirigente político que lideró el Movimiento Revolucionario 14 de Junio contra el régimen del dictador dominicano². Marina Bettaglio nota que el subtítulo de la obra, *crónica americana en dos actos*, inserta a *La pasión* dentro de la tradición histórica (de más de 500 años) de la crónica de la conquista, aludiendo a temas de colonialismo y explotación en América (2012: 49)³. Sin embargo, la crítica tiende a centrar su atención en las dictaduras y contextos neocoloniales latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX⁴. Angelina Morfi habla del «carácter documental» de la obra que da crédito «al acontecer de América» (1970: 199). Tal carácter documental le atribuye una intención de protesta y compromiso al autor que ha sido repetidamente notada en la crítica de la obra. Desde esta perspectiva, Antígona Pérez es vista como la personificación del pueblo latinoamericano que lucha contra la tiranía de dictadores — en muchos casos subsidiados por Estados Unidos—, constituyendo así un símbolo americano de libertad y la República de Molina la suma de muchas dictaduras latinoamericanas⁵.

Más específicamente, el contexto inmediato de la obra es la situación política particular de Puerto Rico hacia finales de los años 60. En 1952, Puerto Rico fue declarado como un Estado Libre Asociado, adquiriendo así un ambiguo y controvertido estatus político que le otorga soberanía parcial sujeta a la legislación y el poder estadounidense⁶. Centrándose en este contexto, Alyce de Kuehne afirma que *La pasión* constituye una crítica al estatus ambiguo e indeterminado de Puerto Rico. Efraín Barradas profundiza esta lectura argumentando que la obra, mediante el uso del mito clásico, sobrepasa la especificidad nacional para incluir a Puerto Rico dentro de una unidad latinoamericana; es decir, la obra revela «la americanidad esencial del puertorriqueño» (1979: 15). El carácter puertorriqueño y latinoamericano que se le ha atribuido a *La pasión* sin duda habla de la vigencia política y social de la obra dentro de su contexto histórico, lo cual destaca la interpretación de Antígona Pérez como símbolo de la libertad latinoamericana en contra de la opresión dictatorial. No obstante, en algunos casos, la crítica ha caído en una lectura reduccionista que percibe la obra como un llamado directo a la acción revolucionaria y a la «lucha sincera y comprometida por

NOTAS

2 | Manolo Tavárez Justo era también el esposo de Minerva Mirabal, una de las famosas hermanas Mirabal, quienes se opusieron fervientemente al régimen de Trujillo. Las hermanas Mirabal fueron juzgadas, encarceladas y finalmente asesinadas en 1960 por su insurgencia y actividad política.

3 | La dimensión histórica que introduce el término «crónica» juega un rol dentro de la complejidad intertextual de la obra, la cual presenta a la obra desde el título como un texto dramático, religioso e histórico a la vez.

4 | La historia latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por un predominio de regímenes dictatoriales que se ejercieron a través de una o varias figuras militares, figuras presidenciales manipuladas o cierto tipo de dinastías familiares: Argentina (1976-83), Bolivia (1970-82), Brasil (1964-85), Chile (1973-90), Colombia (1953-58), Cuba (1952- 1959), República Dominicana (1930-1961), El Salvador (1931-79), Guatemala (1954-86), Haití (1957-1990), Honduras (1963-71), Nicaragua (1936-79), Panamá (1968-89), Paraguay (1954-1989), Perú (1968-80), Uruguay (1973-1985). Para una breve historia de América Latina, ver Skidmore, Smith y Green.

5 | Para estudios desde esta perspectiva, ver Albert Robatto, Bettaglio y Nouhaud.

6 | La relevancia del contexto puertorriqueño se hace evidente al considerar la común aserción de que Antígona Pérez está basada en el personaje histórico de Olga Viscal Garriga, una líder estudiantil del Partido Nacionalista de Puerto Rico que fue sentenciada por la corte federal estadounidense al negarse a reconocer la autoridad política de Estados Unidos sobre Puerto Rico.

la liberación» (Colón Zayas, 1985: 92)⁷. Este artículo toma distancia de una lectura urgente y explícitamente combativa, buscando en cambio destacar el modo en que la obra reconfigura el conflicto de poderes entre Antígona y Creón dentro de un mundo mediático y sensacionalista contemporáneo. El propósito es investigar cómo *La pasión* indaga la problemática del poder detallando la construcción de la ideología totalitaria, el rol de los medios de comunicación como herramienta propagandística y la desarticulación de estructuras de poder mediante espacios de diferencia. Es a partir de esta perspectiva que puede hablarse de la figura de Antígona Pérez como un símbolo de lucha revolucionaria que desmantela los mecanismos de poder de un sistema totalitario.

La estructura antagónica entre Antígona Pérez y Creón Molina replica la dialéctica y configuración de poderes característicos de la *Antígona* sofocleana y destaca los conflictos fundamentales de la misma: el conflicto entre el estado y el individuo, la esfera pública y la privada, el poder intransigente y la rebeldía a ultranza, y el orden masculino y el femenino, entre otros. G.W.F. Hegel teorizó tales conflictos esenciales de la tragedia dentro del marco de la dialéctica del espíritu. En *La fenomenología del espíritu*⁸, Hegel plantea que en la tragedia dos fuerzas éticas chocan y se contraponen haciendo exigencias parciales contrarias a la conciencia universal. El acto trágico es precisamente la destrucción de ambas fuerzas porque ninguna satisface la esencia verdadera de la sustancia ética. El acto trágico, por tanto, constituye un momento paradigmático de aunamiento en el que se reconcilia y purifica la sustancia ética del espíritu. Tal entendimiento de la tragedia como un proceso dialéctico de división y reconciliación está principalmente basado en la lectura que Hegel hace de la *Antígona* de Sófocles. Según Hegel, Antígona representa el orden femenino de la casa y de los dioses, y Creón el orden masculino de la comunidad y del estado⁹. La oposición entre Antígona, símbolo de la esfera privada de la ley divina, y Creón, símbolo de la esfera pública de la ley humana, constituye un conflicto irresoluble que culmina con el aniquilamiento de ambas posturas éticas.

Hegel elevó la tragedia a un nivel metafísico que dio lugar a discusiones éticas, filosóficas y políticas sobre la relevancia de la tragedia en el pensamiento occidental del siglo XX. Esto contribuyó a que el personaje de Antígona adquiriera una importante resonancia política y fuera explorada por varios autores dentro de diversos contextos socio-políticos¹⁰. Tal es el caso de la *Antígona* (1944) de Jean Anouilh, escrita y representada en Francia durante la ocupación Nazi, el de la *Antígona* (1948) del dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht, estrenada poco después de la caída del Tercer Reich, el de la adaptación surafricana de Athol Fugard, *The Island* (1973), escrita durante la era del apartheid, y el de *Antígona furiosa* (1986)

NOTAS

7 | Tal interpretación está basada en el importante concepto del «teatro del oprimido» de Augusto Boal que postula al teatro como un medio de transformación a través del cual tanto el actor como el espectador deben comprender y cambiar su realidad social. Boal desarrolló este concepto en *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas* (1973), uno de los libros más importantes e influyentes en la práctica y crítica del teatro latinoamericano.

8 | La tragedia es un tema que interesó profundamente a Hegel y su teorización se encuentra dispersa en varios de sus estudios filosóficos. Sin embargo, *La fenomenología del espíritu* es el texto en el que más extensamente desarrolló su teoría. La más importante síntesis de la teoría trágica de Hegel es el texto «Hegel's Theory of the Tragic» (1950) de A.C. Bradley.

9 | En *Antigone's Claim*, Judith Butler postula que en el pensamiento hegeliano la oposición entre Antígona y Creón constituye el paso de la ley matriarcal a la ley patriarcal; Antígona representa el orden femenino anterior a la legislación gubernamental frente a Creón como el orden masculino que se legitima en el poder (2000: 1-3).

10 | Para un estudio completo sobre la producción y readaptación del mito de Antígona, ver Steiner.

de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, producida en los años posteriores a la Guerra Sucia. En todas estas obras, aunque en diferente medida, Antígona constituye un símbolo de lucha y resistencia que da voz al individuo que se rebela contra un orden tiránico y opresivo. Antígona Pérez se inserta dentro de esta tradición dramática al sublevarse contra la tiranía de Creón Molina y morir en nombre de la liberación de «América dura, América amarga, América tomada» (1968: 14). Antígona Pérez se postula como una figura de resistencia que se opone a un orden político injusto y nefasto contra el cual ella lucha a ultranza por la liberación del pueblo.

No obstante, la historia de Antígona Pérez se desarrolla en un mundo relativizado y sensacionalista que imposibilita el entendimiento de su lucha en términos hegelianos de confrontación y reconciliación universal. El carácter relativo del mundo de Antígona Pérez origina de la confluencia de dos modelos estructurales que compiten por una visión de mundo única dentro de la obra: el modelo de la tragedia griega y el del cristianismo. La yuxtaposición de ambos modelos imposibilita la totalidad de un marco ideológico que justifique y dé validez a la lucha de Antígona. De entrada, la utilización de la trama sofocleana postula al mundo de la tragedia griega como un primer nivel estructural; sin embargo, la transgresión política y social de Antígona Pérez difiere significativamente del conflicto de la *Antígona* clásica, donde un orden divino valida y legitima los actos de la heroína. El Creón griego es castigado por los dioses por actuar soberbiamente contra Antígona, quien ha desobedecido la ley estatal en nombre de leyes divinas y naturales. Antígona Pérez, por su parte, viola el mandato estatal en nombre de la libertad del pueblo, pero no hay un sistema ético absoluto que pueda determinar sus actos como fundamentalmente buenos o legitimar su lucha. Es decir, no hay un poder superior al dictatorial que redima la figura de Antígona Pérez y condene la tiranía del Generalísimo. Como consecuencia, ningún personaje defiende ni se solidariza con la causa de Antígona: su madre la abandona al no conseguir persuadirla de que confiese su crimen e Irene, su mejor amiga, le reprocha su intransigencia y le informa de su relación amorosa con Fernando, el hasta entonces novio de Antígona, quien ha aceptado ser teniente coronel dentro del régimen de Creón.

La carencia de un sistema ético universal que valide los actos de Antígona Pérez imposibilita el concepto de heroína trágica y dificulta concebir su lucha en términos universales. En *La pasión* no hay un antagonismo categórico entre el mundo femenino y el masculino, la esfera pública y la privada o diferentes sistemas legales. Por ejemplo, dentro del ámbito masculino del poder militar de Creón se encuentra su esposa Pilar Varga, mujer severa, quien le recuerda a Creón que es un dictador que debe hacerse valer y ejecutar a Antígona lo antes posible. Esta pareja poderosa, por lo demás, se mueve tanto en el

ámbito público como en el privado, como lo demuestra la escena en el dormitorio en la que discuten sobre Antígona. Más claro aún resulta el caso de Antígona, joven mujer que se mueve dentro de un espacio político masculino y reemplaza los tradicionales lazos femeninos de la familia por lazos fraternales hacia los hermanos Tavárez. El mundo relativo en el que se desarrolla *La pasión* problematiza el entendimiento tradicional de Antígona Pérez como un símbolo de la lucha por la justicia y la verdad contra todo poder tiránico. Aunque es cierto que Sánchez crea una Antígona sublevada en contra de la tiranía, el orden dictatorial que rige la obra criminaliza a Antígona Pérez más allá de toda justificación dentro de su mundo dramático. La lucha de Antígona Pérez imita estructuralmente el conflicto político fundamental de la *Antígona* clásica, pero sus acciones y muerte carecen de una dimensión universal que brinde trascendencia a sus actos.

El rechazo de la visión trágica del mundo en *La pasión* está relacionado con la dimensión cristiana que estructuralmente informa la obra. Varios elementos sugieren a Antígona Pérez como una figura cristiana de redención que lucha por la salvación de un pueblo. Desde el principio, el título de la obra se encarga de establecer un paralelismo entre la protagonista y Cristo al denominar la historia de Antígona Pérez como una «pasión». Tal noción se enfatiza en las doce escenas en que se divide el drama, las cuales aluden a las doce estaciones de la pasión de Cristo, y a través de las cuales Antígona aparece en el escenario iluminada por un «chorro cónico de luz» (1968: 13). El poder sugestivo de tales elementos incrementa a medida que Antígona Pérez se muestra y habla de sí misma como una figura redentora, como cuando Creón la amenaza con la posibilidad de tortura:

Harán lo más terrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio. Harán lo más horrible en sus términos. El cuerpo, me mancharán el cuerpo. Porque Creón sí es el amo de los cuerpos. Pero me dejarán inmaculado el corazón. El corazón es lo que importa.
(47)

Las palabras de Antígona idealizan la distinción cristiana entre el cuerpo y el alma apuntando hacia una construcción de sí misma como una mártir capaz de padecer grandes sufrimientos físicos en nombre de lo espiritual. Su idealismo se acentúa a medida que la obra se desarrolla y ella llega a concebir su muerte como el paso al mundo inmortal de las ideas. Poco antes de ser fusilada, Antígona exclama: «Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad [...]. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga» (1968: 121).

Antígona como la salvadora de esa América amarga se construye necesariamente en relación al pueblo que desea liberar. En primera instancia, sus acciones responden a su lealtad hacia Héctor y Mario Tavárez, y mediante ellos hacia una colectividad que articula en términos de hermandad. En su primer parlamento, Antígona valora su propia situación a partir del significado de su nombre, explicando que cuando niña «no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos» (1968: 14). A pesar de que a Antígona Pérez y a los hermanos Tavárez no los une un vínculo biológico, existe un compromiso fraternal gracias al cual, según explica Antígona, «Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos» (1968: 27)¹¹. El compromiso fraternal de los tres jóvenes se sugiere como una hermandad que busca extender los brazos hacia todo un pueblo, el pueblo oprimido de Molina. Dentro de esta idealización, Antígona Pérez y Santisteban ha decidido renunciar a su segundo apellido de gran abolengo porque la diferencia del pueblo. Por el contrario, prefiere tener solo el Pérez, «común y manoseado», porque la posiciona como otro ser humano más. Es precisamente en ese nivel de humanidad como un común denominador donde Antígona desea estar, en medio de esa humanidad agobiada y doliente, en medio de esa América amarga. La conceptualización de Antígona de su propia lucha como un sacrificio por un pueblo tiranizado la posiciona como una mártir de la República de Molina y, por extensión, como la gran figura redentora que se sacrifica por amor a la humanidad.

Paradójicamente, a pesar de que Antígona idealiza su posición en términos cristianos, su propia actitud rechaza todo credo religioso. Antígona descarta el dogma de la vida eterna cuando Monseñor Escudero la visita y le advierte que, si no se arrepiente de su crimen, su alma no tendrá salvación. Ella le contesta desafiante: «Apostemos, Monseñor» (1968: 83), indicando que su propia idealización como mártir y redentora del pueblo no responde verdaderamente a una aceptación de la fe cristiana. Lorraine Elena Ben-Ur acertadamente nota que «The values Antigone stoically defends have nothing to do with divine law or any type of theism. She lives in a contemporary world where gods have been replaced by other abstract entities» (1975: 20). Antígona utiliza la retórica y los conceptos cristianos, pero su discurso responde netamente a ideales modernos dentro de un contexto político determinado que deshabilita la validez de una promesa de salvación espiritual.

La actitud paradójica de Antígona de simultánea apropiación y rechazo de la tradición cristiana refleja la particular condición de la obra misma, la cual simultáneamente adopta y parodia a la religión católica. El mayor representante de la Iglesia es el «muy reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero», quien al entrar con su gran cortejo eclesiástico, marca el comienzo de una incisiva

NOTAS

11 | La hermandad que los une es de carácter ideal, lo cual explica por qué Creón nunca puede entender la naturaleza de la relación de Antígona con los hermanos Tavárez. Para explicar tal relación, Creón debe inventar una relación amorosa entre Antígona y uno de los hermanos.

crítica que destaca la opulencia, ambición y corrupción de la Iglesia al servicio de la tiranía del Generalísimo. La representación paródica de la Iglesia se acentúa mediante el propio Creón, quien en más de una ocasión afirma que la ideología de Antígona es extraña y repugnante «a nuestra cristiana manera de vivir». La cristiana manera de vivir en Molina no constituye más que una forma vacía de significado religioso, al igual que Monseñor Escudero y su ostentoso séquito eclesiástico. De ahí que entender la resistencia de Antígona dentro de la perspectiva religiosa de la obra equivale a verla como una forma vacía sin ningún significado trascendental. Precisamente a esta interpretación es a la que se dirige la actitud de Antígona al posicionarse como una figura redentora y luego descartar el dogma cristiano. Su lucha es meramente un molde vacío de mártir que no puede validarse ni alcanzar relevancia colectiva dentro del contexto dictatorial que rige su mundo.

Hasta el momento, hemos visto que el mundo dramático de *La pasión* rechaza tanto la visión de mundo trágica como la cristiana; el mundo secular contemporáneo de la obra invalida un orden universal y determinante que provea de significado trágico o redentor a las acciones de la protagonista. La genialidad de la obra reside específicamente en utilizar estructuralmente ambas tradiciones para rechazar las visiones del mundo que proveen. Por fuera de ambos modelos estructurales, *La pasión* se sitúa en un mundo relativo que reconfigura el conflicto fundamental entre Antígona y Creón Molina dentro de un mundo moderno y secular, problematizando así el concepto del poder. No se puede hablar de dos fuerzas universales que se oponen radicalmente, sino de dos individuos altamente politizados que manipulan la situación para legitimar su postura en términos colectivos.

El Generalísimo Creón utiliza los medios de comunicación como una herramienta efectiva de poder que le permite controlar e insensibilizar a la población¹². La acción dramática está mediada por cinco periodistas anónimos que cumplen la doble función de narrar los eventos y de anunciar noticias locales e internacionales. La función narrativa los asemeja al coro de la tragedia griega que comenta la acción dramática, mientras que la periodística evidencia su suscripción a la ideología del estado. La manera mecánica en que los periodistas anuncian las noticias —siempre hablando en el mismo orden y alternando noticias locales e internacionales— alude a la estandarización y orden compulsivo que Creón ha impuesto en la sociedad. A través de la obra, es claro que los periodistas son parciales y tergiversan los hechos a gusto y conveniencia del dictador, lo cual Antígona acusa abiertamente declarando que «la prensa en Molina es un comité del partido único de Creón, un comité minado de sensacionalismo» (1968: 42). Tal sensacionalismo es la herramienta fundamental que Creón utiliza como mecanismo

NOTAS

12 | Los medios de comunicación, su efecto y poder social son temas importantes en la obra de Sánchez, particularmente en su famosa novela *La guaracha del Macho Camacho*. Para un estudio sobre el tema, ver Cruz.

propagandístico para controlar la opinión pública y para mantener a la población en un estado inerte contrario a todo tipo de disidencia.

El siguiente fragmento demuestra la manera en que la prensa se vale de eventos extraordinarios para mantener la atención del público y neutralizar toda reacción:

PERIODISTA 1. Extra. Extra. Extra. Asesinan a Martín Lutero King.
La multitud irrumpe enloquecida congregándose en torno al periodista que grita la noticia.
PERIODISTA 2. Extra. Extra. Extra. Abalean al Che Guevara.
La multitud corre trastornada hasta el Periodista 2.
[...]
PERIODISTA 5. Extra. Extra. Extra. Asesinan al Presidente Kennedy.
La multitud va a correr hacia el Periodista 5, pero el impacto es de tal manera terrible que se congela. (Sánchez, 1968: 36)

La estrategia del régimen consiste en bombardear al público con un gran volumen de información que satura e insensibiliza a la población hasta llevarla a un estado de estupor. Las acotaciones ilustran perfectamente la manera en que la multitud queda relegada a una actitud pasiva de anonadamiento a partir de la cual no intentarán expresar ni actuar sobre motivo alguno. En *Arte popular y sociedad en América Latina*, Néstor García Canclini habla precisamente sobre la actitud pasiva del consumidor, argumentando que en la cultura para las masas

...no hay interacción recíproca entre consumidores y productores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor. (1977: 109)

Los «objetivos mercantiles de la burguesía» a los que se refiere García Canclini constituyen los objetivos mercantiles dominantes, que en el caso de la República de Molina corresponde a los intereses del régimen militar. En la obra, la prensa como instrumento legitimador del poder impone los intereses del gobierno bajo la apariencia de ser los intereses comunes de la población. El modo de hacerlo es mediante una producción sensacionalista que satisface el hambre amarillista del pueblo, pero incapacita su acción crítica¹³. Este público pasivo se torna en una colectividad manipulada y silenciada que es incapaz de pensar, categorizar y discriminar la información recibida, incapaz de interactuar y crear canales de comunicación. Pero, como nota García Canclini, el efecto más sobresaliente del poder adormecedor de la prensa es la falta de solidaridad. Es precisamente tal obstrucción de la solidaridad lo que en última instancia condena a Antígona Pérez a una muerte fútil.

Tal condición se hace evidente en la última escena de la obra, en

NOTAS

13 | Para una discusión sobre la dimensión ética del consumo, ver Ortiz.

la que Antígona urge a Creón a que le dé muerte. Antígona baja por primera vez de la plataforma en la que ha estado durante todo el drama y Creón ordena su fusilamiento. Inmediatamente, los periodistas anuncian la muerte de «la facinerosa Antígona», asegurando que confesó el paradero de los cuerpos de los hermanos Tavárez, y luego pasan a noticias superfluas sobre las vacaciones de Jacqueline Kennedy, la moda de Pierre Cardin y el paradero de estrellas de Hollywood. La estrategia de incluir la muerte de Antígona dentro de la gran maquinaria sensacionalista reduce su muerte a un acto trivial no más significativo que los chismes de la farándula. Esta estrategia asegura la indiferencia de la multitud ante el evento, la cual en su estado saturado de estupor no reaccionará ni tomará una posición crítica que valore o legitime el sacrificio de Antígona. La intrascendencia de su muerte se hace aún más evidente si se considera que esta última escena constituye una parodia de la resolución de la tragedia griega. En el éxodo, el coro simultáneamente llora la caída del héroe y celebra su ennoblecimiento, pero en *La pasión* los periodistas, quienes funcionan a modo de coro, trivializan la muerte de Antígona falsamente proclamando que la joven se ha rendido ante el régimen de Creón, como si fuera otra noticia del entretenimiento¹⁴. Desde el instante en que Antígona desciende de su plataforma —el cual marca su caída como héroe trágico— hasta el final de la escena, se desarrolla un instante paródico donde el sensacionalismo de los periodistas deshabilita todo efecto catártico y desprovee de valor su lucha subversiva.

El poder de Creón por encima de Antígona, más allá de su dimensión legal y política de juzgar sus actos y ordenar su ejecución, constituye un poder de manipulación y control de significado a partir del cual se deshabilita todo impulso solidario hacia ella. Antígona intenta contrarrestar su aislamiento político y social articulando su causa en términos ideológicos, pero nadie apoya ni segunda sus actos o intenta continuar su lucha. Ahora bien, a pesar de que la imagen de Antígona de mártir revolucionaria queda reducida a una muerte solitaria y fútil, Antígona logra amenazar el poder totalitario de Creón mediante la imposición de su propia verdad e interpretación de los hechos.

Sobre este tema, es preciso notar que el carácter subjetivo de la obra se hace explícito desde el título. El uso de la preposición «según» asegura que no nos enfrentamos a una historia oficial, objetiva y fundadora —como presume serlo la pasión de Cristo—, sino a una historia parcial contada desde el punto de vista de Antígona. Tal carácter subjetivo se ve enfatizado por la larga acotación inicial que dista de la función instructiva característica de las acotaciones: «Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas [...]. Como el recuerdo es inmenso, ilimitado, el movimiento de Antígona Pérez no estará confinado

NOTAS

14 | Con base en la falsedad del enunciado de la prensa, Dorita Nouhaud interpreta a los periodistas como una parodia de los evangelistas, quienes, como testigos directos de la vida de Jesús, expresan la verdad absoluta. Nouhaud cita el siguiente fragmento de la Biblia: «este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y las ha escrito; y sabemos que su testimonio es verdadero» (2001: 171).

a área alguna, aunque ella tome el centro del escenario, frente a la plataforma, como su sitio o prisión» (1968: 12)¹⁵. Antígona, por tanto, permanece en medio del escenario durante todo el drama y participa en todas las escenas. Su posición privilegiada le permite presenciar todo lo que pasa a su alrededor, incluyendo instantes privados entre los esposos Molina y entre Monseñor Escudero y el dictador. Antígona, como la gran testigo de la obra, se apropia del rol de narradora y continuamente media la acción dramática con sus monólogos amargos e incisivos. Esto le permite compartir con el público su interpretación de los hechos e imponer su punto de vista; de ahí que su poder consista precisamente en su habilidad de subvertir el orden totalitario del Generalísimo mediante un acto transgresivo de interpretación.

En su importante libro *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Renato Ortiz acertadamente postula que «el estado-nación no es solo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido» (1996: 85). En *La pasión*, el estado-nación corresponde al autoritarismo de Creón, pero también se extiende al rol de la Iglesia y la familia como instituciones que suprimen cualquier sentido contrario al oficial y que ayudan a mantener el régimen tiránico de Molina. Sobre este tema, Antonio Gramsci explica:

The State, is usually thought of as political society —i.e., a dictatorship or some other coercive apparatus used to control the masses in conformity with a given type of production and economy— and not as a balance between political society and civil society, by which I mean the hegemony of one social group over the entire nation, exercised through so-called private organizations like the Church, trade-unions, or schools. (1973: 204)

Un ejemplo claro sobre la producción y manipulación de sentido por parte de la Iglesia ocurre cuando Antígona le asegura a Monseñor Escudero haber obrado «por un elemental gesto de obligada fraternidad, de obligado amor», y él le responde que «La acusación que se te hace excluye esos dos sentimientos. Tu delito es el robo» (Sánchez, 1968: 80). Las palabras de Monseñor Escudero refutan la dimensión humana y fraternal que Antígona le da a sus actos, logrando así criminalizar su lucha y relegarla a una mera violación del sistema legal. La imposición del sentido de Monseñor Escudero por encima del de Antígona explicita el poder de la Iglesia de producir y manipular lo que es considerado justo y verdadero. Como muy hipócritamente asegura Monseñor Escudero: «Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la verdad rija todo proceder» (82). Esta verdad no es sino la verdad del régimen, la cual debe ser reiterada públicamente por las distintas instituciones y por la prensa, y la cual queda radicalmente establecida con el castigo y silenciamiento de Antígona.

NOTAS

15 | El carácter ambiguo de las acotaciones iniciales de Sánchez enfatiza las posibilidades performativas de la obra que se abre a un amplio potencial escénico al momento de ser interpretada sobre el escenario.

Sin embargo, Antígona desarrolla la habilidad de subvertir el sentido y significado impuesto por el régimen. Ella representa una voz disidente y un índice de diferencia que revela los límites del totalitarismo de Creón. Así lo demuestra el siguiente diálogo que ocurre cuando Pilar Varga visita a Antígona para informarle de su fusilamiento:

PILAR. Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses; pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa.

ANTÍGONA. Importa siempre que haya alguien en disposición de dar. Es el refugio que nos queda.

PILAR. Pero dar vida, amor, nunca muerte.

ANTÍGONA. La Primera Dama equivoca sus líneas y dice las líneas de Antígona. (117-8)

Es fundamental notar que ambos personajes dan una interpretación totalmente opuesta a las mismas palabras. Mientras Pilar Varga considera que dar amor y vida constituye someterse a la ley de Creón y salvar su vida, Antígona considera que dar amor y vida es dar la vida a modo de protesta contra la ley y tiranía de Creón. El atrevimiento de Antígona de imponer su propio sentido e interpretación al mensaje oficial de la dictadura marca su espacio de diferencia y singularidad como un espacio fundamentalmente subversivo que sabotea y amenaza el contexto totalitario.

Puede asegurarse entonces que Antígona crea una crisis de sentido que desestabiliza a Creón al revelar los límites de su sistema. La joven interpreta su crimen como un acto de amor y Creón se ve forzado a silenciarla, pero en un último acto de rebeldía Antígona se apropia del sentido del castigo que se le ha impuesto. Mientras desciende a su fusilamiento, Antígona exclama: «Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte» (1968: 121). Estas palabras indican que en vez de sucumbir a la orden de ejecución por parte de Creón, Antígona interpreta la orden como un deseo propio y convierte a su fusilamiento en un último acto de sacrificio. La crisis de sentido que Antígona representa es una semilla de disidencia que apunta hacia la desarticulación del sistema absoluto y determinante que pretende ser el régimen de Creón. Consecuentemente, la importancia de su lucha consiste en revelar los límites materiales e ideológicos del sistema dictatorial como entidad única de producción de sentido y legitimación de poder. Sus actos y palabras demuestran que tanto la verdad como la justicia son conceptos relativos que no se suscriben exclusivamente a un sistema dictatorial de significación, sino que están abiertos a múltiples y variadas interpretaciones. El verdadero acto revolucionario de Antígona Pérez es, por tanto, el imponer su propia visión de mundo y quebrantar el totalitarismo ideológico de la metanarrativa de Creón.

Es a partir de este entendimiento de Antígona Pérez como un signo

de diferencia que podemos entender su importancia dentro del contexto latinoamericano de los sesenta. Su habilidad para revelar los límites del poder totalitario de Creón y para convertir su castigo en un acto de sacrificio la convierte en símbolo de lucha revolucionaria. Su lucha da voz y esperanza a muchos de los combates librados a lo largo del continente contra las dictaduras y otros poderes opresivos, adquiriendo así la relevancia e importancia hispanoamericana expresada por la heroína misma. Mas su protesta logra a su vez sobrepasar la especificidad continental y, como nota Victoria Brunn, sitúa a América Latina en el imaginario global de la política y de la cultura internacional (2012: 38). En último término, la obra explora la cuestión del poder dentro de un vertiginoso mundo mediático que nos permite hablar de resistencia política tanto dentro del contexto nacional y latinoamericano específico de la obra como dentro de la actual situación de control mediático y sensacionalismo. En todo caso, Antígona Pérez retiene su espíritu clásico y su valor dramático reside en su absoluta rebeldía en nombre de sus ideales.

Este artículo ha intentado mostrar la manera en que *La pasión* utiliza los modelos estructurales de la tragedia griega y del cristianismo para rechazar las visiones de mundo que ambos proveen y reconfigurar el conflicto político tradicional entre Antígona y Creón dentro de un mundo relativo y mediatizado. El conflicto no se desarrolla en un plano absolutista y universal de esferas adversarias que se contraponen y se destruyen, sino a un nivel estrictamente político donde un sistema totalitario se enfrenta a sus propios límites impuestos por un acto revolucionario individual. Esta es una lucha ideológica de sentido e interpretación en la que Creón Molina utiliza a la prensa como un aparato sensacionalista y propagandístico que logra desmentir y trivializar el intento revolucionario de Antígona, pero Antígona contrarresta su poder dictatorial mediante una crisis de sentido que revela los límites materiales e ideológicos de su régimen. La obra se sitúa dentro de un contexto latinoamericano que perceptivamente habla sobre los regímenes totalitarios que agobiaron al continente y, en este sentido, debe ser leída dentro de la tradición dramática de Antígona, es decir, como una obra política sobre una lucha por la libertad. Pero este artículo ha querido señalar que una mirada crítica debe ir más lejos y reconocer los sofisticados mecanismos mediante los cuales Sánchez explora la construcción de una ideología totalitaria, el efecto social del sensacionalismo, los medios de comunicación como herramienta política y el poder de voces y espacios disidentes dentro de jerarquías y estructuras productoras de sentido. Lo que Antígona Pérez nos deja no es una América libre, sino una mirada crítica hacia nuestra propia sociedad contemporánea, tan peligrosamente regida por los medios y el sensacionalismo como la República de Molina.

Bibliografía

- ALBERT ROBATTO, M. (1985): «Antígona Pérez: heroicidad y fatalismo», *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 44-49.
- ANOUILH, J. (1995) : *Antigone*, Paris: Table Ronde.
- BARRADAS, E. (1979): «*La pasión según Antígona Pérez*: Mito latinoamericano y realidad puertorriqueña», *Sin Nombre*, 10.1, 10-22.
- BEN-UR, L. (1975): «Myth montage in a Puerto Rican tragedy: “La pasión según Antígona Pérez”», *Latin American Literary Review*, 4.7, 15-21.
- BETTAGLIO, M. (2012) : «Surveiller, faire croire et punir: The Body in Evidence in Luis Rafael Sánchez’s *La pasión según Antígona Pérez*», *Latin American Theatre Review*, 45.2, 45-55.
- BOAL, A. (1975): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRADLEY, A.C. (1950): «Hegel’s Theory of Tragedy», *Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan, 69-95.
- BRECHT, B. (1990): *Antigone: A Version by Bertolt Brecht*, Trans. Judith Malina, New York: Applause Theatre Book.
- BRUNN. V. (2012): «Revolutionizing *Antigone*: A Puerto Rican Adaptation of Sophocles’ Tragedy», *Romance Quarterly*, 59.1, 36-47.
- BUTLER, Judith (2000): *Antigone’s Claim*, New York: Columbia UP.
- COLÓN ZAYAS, E. (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez: códigos, ideología y lenguaje*, Madrid: Playor.
- CRUZ, A. (1985): «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez’s *La guaracha del Macho Camacho*», *Latin American Theatre Review*, 13.26, 35-48.
- FUGARD, A. y KANI, J. (1986): *The Island. Statements*, Theatre Communications Group.
- GAMBARO, G. (1984): *Antígona furiosa. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977): «Conocimiento y valoración del arte: problemas científicos e ideológicos de la estética», *Arte popular y sociedad en América Latina*, México D.F.: Grijalbo, 91-115.
- GRAMSCI, A. (1973): *Letters from Prison*, Trans. Lynne Lawner, London: Harper & Row.
- HEGEL, G. W. F. (1977): *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V. Miller, Oxford: Clarendon.
- KUEHNE, A. (1970): «The Antigone Theme in Anouilh, Marechal and Luis Rafael Sánchez», *Papers on French-Spanish-Luso-Brazilian-Spanish-American Literary Relations, MLA, Seminar 17*, 50-70.
- MORFI, A. (1982): «El teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.1, 189-204.
- NOUHAUD, D. (2001) : «Monologues a deux voix, dialogues pour une voix seule», *Luis Rafael Sánchez : dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain*, Paris: L’Harmattan, 149-180.
- ORTIZ, R. (1996): «Modernidad-mundo e identidad», *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Trad. Ada Solari, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 69-92.
- SÁNCHEZ, L. R. (1968): *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan: Editorial cultura.
- SKIDMORE, T. E., SMITH, P. H., y GREEN, J.N. (2010): *Modern Latin America*, 7th ed., New York: Oxford UP.
- STEINER, G. (1984): *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford UP.

ANTÍGONA PÉREZ AND SENSATIONALISM: THE DISARTICULATION OF A TOTALITARIAN SYSTEM

Gina Beltrán Valencia

University of Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

Recommended citation || BELTRÁN VALENCIA, Gina (2014): "Antígona Pérez and Sensationalism: The Disarticulation of a Totalitarian System" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 35-49, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-en.pdf>

Illustration || Jorge Mendoza

Translation || Joel Gutiérrez

Article || Received on: 31/07/2013 | International Advisory Board's suitability: 10/11/2013 | Published: 01/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || This article focuses on Luis Rafael Sánchez's play *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968). The Puerto Rican author rewrites the tragic myth of Sophocles' *Antigone* by reconfiguring the dramatic core of antagonistic powers in the context of a Latin American dictatorship. The article investigates the way in which the play rejects the determining and universal worldviews contained in the structural models of Greek tragedy and Christianity, and instead centers on the question of power within a contemporary space of media and sensationalism. The purpose is to show how *Antígona Pérez* uncovers the State as a sense-producing entity and reveals its propagandistic apparatus and material limits through an act of interpretation and political difference. The article concludes stressing the protagonist's dramatic and revolutionary power in her ability to disarticulate the ideological coherence of a totalitarian system.

Keywords || Latin American Theatre | Sensationalism | Luis Rafael Sánchez | Antigone | Theatre and Dictatorship.

Luis Rafael Sanchez, known today as one of the most important names in the Puerto Rican literature¹, has a long literary career in which *La passion según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* stands out as his most famous work. Written and performed for the first time in Puerto Rico in 1968, this drama rewrites the tragic myth of Sophocles' *Antigone* in a dictatorial Hispano-American context. This article investigates the power configuration among the tyrant and the young radical to uncover the way Sanchez uses classic Greek tragedy and Christianity as structural models and to dismiss a vision of a universal and deterministic world and explore the question of power inside a sensationalist contemporary media space. Attention to the character of Antígona Perez allows an analysis of the power construction in which the state is an instance of production of meaning and which ideological and material limits are exposed by an act of interpretation and political difference.

The plot of *La passion* is based in Sophocles' *Antigone* but Sánchez's play exclusively develops during the period when the heroine is captive. Antígona Pérez has buried brothers Héctor and Mario Tavárez, who have unsuccessfully tried to murder the Generalísimo Creón Molina as a rebel act against his dictatorship. The tyrant decrees that the bodies of the brothers must remain exposed at the public square but Antígona disobeys the state law as a supportive gesture towards those who have joined in the subversive struggle. The dramatic action takes place at the time Creón, the Church, and Antígona's family try to convince her to confess her crime. The young girl refuses to give up against the tyrant rules and conditions. The play is solved when the Generalísimo realizes how Antígona's revolutionary idealism represents a threat to him and is forced to command her execution by a firing squad.

Historically, Antígona has been read as a symbol of struggle against tyrannical power, being this a highly relevant issue in 1960's Latin-American context and its multiple dictatorships and oppressive political systems. In the first stage direction, Sánchez informs us that the play is developed in "la imaginaria república hispanoamericana de Molina" and describes the slogans related to Latin-American political life on the stage: "DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANKIS GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BOLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS" (Sánchez, 1968: 12). A while later, Antígona—who "resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano" (13)— talks in her first speech about an "América dura, América amarga, América tomada" (14), bonding her condition to an American collectivity. The protagonist's connection with the Latin-American context remains through the entire text, and at the last words it specifies that she dies precisely in honor to "esta América amarga".

NOTES

1 | On April 30, 2013, Luis Rafael Sánchez was awarded the international award Pedro Henríquez Ureña, a very important literary award that consecrates the literary and intellectual productivity of an author throughout his life.

The connection with the Latin-American context is emphasized by accurate historical references that make even more evident the link between the play and other tyrannical and dictatorial systems in Latin America. The name Creón Molina refers to Dominican dictator Rafael Trujillo Molina, while the Tavárez brothers are a reference to Manolo Tavárez Justo, a political ruler who led the Revolutionary Movement in July 14 against the Dominican dictator's regime.² Marina Bettaglio notes that the subtitle of the play, *crónica americana en dos actos*, inserts *La pasión* in the historical tradition—more than 500 years old—of the colonization chronicle, referring to topics of Spanish colonization and exploitation in America (2012: 49).³ However, critics tend to center their attention in the dictatorships and Latin-American neocolonial contexts from the second half of the 20th century.⁴ Angelina Morfi talks about the “carácter documental” of the play which gives credit to “al acontecer de América” (1970:199).

Such documentary nature attributes an intention of contestation and political commitment to the author, which has been persistently noted by the critics of the play. From this perspective, Antígona Pérez is regarded as the personification of Latin-American people struggling against the tyranny of dictatorship—in some cases subsidized by USA—thus building in an American symbol of freedom, and in the Republic of Molina, the sum of many Latin-American dictatorships.⁵

More specifically, the immediate context of the play is Puerto Rico's political situation towards the late 1960's. In 1952, Puerto Rico was declared an *Estado Libre Asociado*, thus acquiring a controversial and ambiguous political status that provides Puerto Rico partial sovereignty subject to the legislation and American power.⁶ Focusing in this context, Alyce de Kuehne states that *La passion* criticizes Puerto Rico's ambiguous and indefinite status. Efraín Barradas expands this reading arguing that the play, in using the classic myth, overtakes the national specificity and inserts Puerto Rico in a Latin-American unit, in other words, the play uncovers “la Americanidad esencial del puertorriqueño” (1979: 15). Puerto Rican and Latin-American nature attributed to *La passion* evinces with no doubt the political and social validity of the play in its historical context; emphasizing the interpretation of Antígona Pérez as a symbol of the Latin American freedom against the dictatorial oppression. However, in some cases, critics have taken a reductionist reading, seeing in the play a direct call to revolutionary action and “lucha sincera y comprometida por la liberación” (Colón Zayas, 1985: 92).⁷ This article takes distance from an urgent and openly combative reading and instead underscores the way the play reconfigure the power conflict between Antígona and Creón in a contemporary world of media and sensationalism. The purpose is to investigate how *La passion* enquires on power issues detailing the construction of a totalitarian ideology, the role of media as a propagandistic tool and the power structures disarticulation by

NOTES

2 | Manolo Tavárez Justo was also husband of Minerva Mirabal, one of the famous Mirabal sisters who strongly opposed Trujillo's regime. The Mirabal sisters were judged, put in jail and finally murdered in 1960 because of their rebellious acts and political activity.

3 | The historical dimension that introduces the concept «chronicle» plays a role in the intertextual complexity of the play, which represents the play, from its title, as a dramatic, religious and historical text.

4 | The history of Latin America during the second half of the 20th century was characterized by a predominance of dictatorial regimes executed by one or several military leading figures, presidential figures or dynastic families: Argentina (1976-83), Bolivia (1970-82), Brazil (1964-85), Chile (1973-90), Colombia (1953-58), Cuba (1952- 1959), Dominican Republic (1930-1961), El Salvador (1931-79), Guatemala (1954-86), Haiti (1957-1990), Honduras (1963-71), Nicaragua (1936-79), Panama (1968-89), Paraguay (1954-1989), Peru (1968-80), Uruguay (1973-1985). For a summary of Latin America's history, see Skidmore, Smith and Green (2010).

5 | For studies from this perspective, see Albert Robatto (1985), Bettaglio (2012) and Nouhaud (2001).

6 | The relevance of the Puerto Rican context is evident if you consider that Antígona Pérez is based on the historical character Olga Viscal Garriga, a student leader of Puerto Rico Nationalist Party who was sentenced by the American federal court for refusing to recognize the political authority of the U.S. over Puerto Rico.

spaces of divergence. It is from this perspective that we can talk about Antígona Pérez as a symbol of revolutionary struggle that dismantles the power mechanisms of a totalitarian system.

The antagonistic structure between Antígona Pérez and Creón Molina copies the dialectics and power relations of Sophocle's play, and underscores its fundamental conflicts: between state and individual, between the public and private spheres, between intransigent power and staunch rebelliousness, between masculine and feminine orders, among others. G.W.F. Hegel theorized such essential conflicts of the tragedy within the framework of the dialectics of the spirit. In *La fenomenología del espíritu*,⁸ Hegel claims that two ethic forces collide in the tragedy, and confront with partial demands that oppose the universal conscience. The tragic act is precisely the destruction of both forces because none satisfies the true essence of the ethic substance. This means that the tragic act constitutes a paradigmatic moment of combination in which the ethic substance of the spirit is reconciled and purified. The understanding of tragedy as a dialectical process of division and reconciliation is mainly based on Hegel's reading of Sophocles' *Antigone*. According to Hegel, Antigone represents the feminine order of home and gods, while Creon stands for the masculine order of the community and the state.⁹ Disagreement between Antigone—symbol of private sphere of heavenly law—and Creon—symbol of the public sphere of human law—constitutes an unsolved conflict that ends with the complete obliteration of both ethic stances.

Hegel elevated the tragedy to a metaphysical level that gave rise to ethical, philosophical, and political arguments about the relevance of the tragedy on 20th century Western thought, which contributed to provide Antigone's character with an important political connotation, the reason why it was later explored by several authors from multiple sociopolitical contexts.¹⁰ *Antigone* (1944), by Jean Anouilh, was written and represented in France during the Nazi occupation; German dramaturge and theorist Bertolt Brecht *Antigone* (1948), was released after the collapse of the Third Reich; the South African adaptation by Athol Fugard, *The Island* (1973) was written during the apartheid era, and *Antígona furiosa* (1986) by the Argentinean dramaturge Griseda Gambaro, was produced in the years after the Dirty War. In all these plays—albeit in different degrees—Antigone constitutes a symbol of struggle and resistance that gives voice to the individual and rises up against a tyrannical and oppressive order. Antígona Pérez inserts in this dramatic tradition when she rises up against the tyranny of Creón Molina and when she dies in the name of the freedom of “América dura, América amarga, América tomada” (1968: 14). Antígona Pérez stands as a model of resistance that opposes an unfair and terrible political order against which she fights for the freedom of the people.

NOTES

7 | This interpretation is based on the important concept of “Theatre of the oppressed” by Augusto Boal, who postulates theater as medium of transformation by which actors and audiences must understand and change their social reality. Boal developed this concept in *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas* (1973), one of the most important and influential texts on the practice and criticism of Latin American theatre.

8 | Tragedy is a topic that deeply interested Hegel, whose theorization is scattered in several of his philosophical studies. However, *The Phenomenology of the Spirit* is the text where he developed his theory more extensively. The most important synthesis of the Hegel's theory of tragedy is in “Hegel's Theory of the Tragic” (1950), by A.C. Bradley.

9 | In *Antigone's Claim*, Judith Butler postulates that the Hegelian way of thinking the confrontation between Antigone and Creón establishes the change from to matriarchal to patriarchal law; Antigone represents the feminine order previous to governmental legislation, while Creón represents the masculine order that legitimizes itself in power (2000: 1-3).

10 | See Steiner (1984) for a complete study of the production and readjustment of Antigone's myth.

However, the story of Antígona Pérez develops in a relativistic and sensationalist world that makes impossible the understanding of her struggle in the Hegelian terms of universal confrontation and reconciliation. The relativistic nature of the world of Antígona Pérez stems from the confluence of two structural models that compete for a unique world vision in the play: the model of Greek tragedy and the model of Christianity. The juxtaposition of both models makes impossible a whole ideological framework that justifies and validates the Antígona's struggle. First, the use of the Sophocles' plot postulates the world of Greek tragedy as a first structural level; however, the political and social violation of Antígona Pérez varies significantly from the classic conflict, in which a heavenly order validates and legitimizes the heroine's acts. The gods punish the Greek Creon because he acted with arrogance against Antigone, who had disobeyed state law in the name of heavenly and natural laws. Antígona Pérez violates the state order in the name of the people's freedom but there is not an absolute ethic system that could determine her acts as naturally good, or legitimize her struggle. In other words, there is no superior power above the dictatorial power that can redeem Antígona Pérez's model and condemn the tyranny of the Generalísimo. As a consequence, no one stands up for, nor supports, Antígona's cause: her mother abandons her, once she fails to persuade Antígona to confess her crime, and Irene—Antígona's best friend—reproaches her intransigence and tells her of the relationship she has with Fernando, up to this moment Antígona's boyfriend and who has accepted a position of Lieutenant Colonel in Creón regime.

The absence of a universal ethical system that could validate Antígona Pérez acts makes impossible the concept of a tragic heroine and makes difficult to conceive her struggle in universal terms. In *La passion*, there is no categorical antagonism between a female and a masculine world, public and private spheres, or even between different law systems. For example, in the male environment of Creón's military power, we find his wife Pilar Varga, a severe woman who reminds him that he is a dictator and that he must execute Antígona as soon as possible. This powerful couple moves both in the public and private worlds, as evident in the scene in their bedroom in which they argue about Antígona. It results even more evident in the case of Antígona, a young woman who moves in the political male world and replaces the traditional female bonds with the family for those fraternal bonds with the Tavárez brothers. The relativistic world where *La passion* develops problematizes the traditional understanding of Antígona Pérez as a symbol of the struggle for justice and truth against all tyrannical power. Though it is true that Sánchez creates an Antígona that rises up against tyranny, the dictatorial order that commands the play criminalizes Antígona Pérez beyond any justification inside the dramatic world.

The struggle of Antígona Pérez imitates, in a structural way, the main political conflict of classical Antigone but her actions and death lack the universal dimension that provides transcendence to her acts.

The rejection of the tragic vision of the world in *La pasión* is related to the Christian dimension that structurally informs the play. Several elements suggest that Antígona Pérez is a model of a Christian redeemer that struggles for the salvation of her people. From the beginning, the title of the play establishes a parallelism between the protagonist and Christ, when it refers the story of Antígona Pérez as a “passion”. Such notion is emphasized in the twelve scenes that the play is divided—which allude to the twelve stations of the passion of Christ—and in which Antígona appears on the stage illuminated by a “chorro cónico de luz” (1968: 13). The suggestive power of such elements increases once Antígona Pérez presents herself as a redeemer; like when Creón threatens her with the possibility of torture:

Harán lo más terrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio. Harán lo más horrible en sus términos. El cuerpo, me mancharán el cuerpo. Porque Creón sí es el amo de los cuerpos. Pero me dejarán inmaculado el corazón. El corazón es lo que importa. (47)

Antígona’s words idealize the Christian distinction between body and soul, pointing towards a construction of herself as a martyr, able to endure great physical punishments in the name of spirit. Her idealism is emphasized along the play and she conceives her death as the step towards the immortal world of ideas. Moments before she is executed, Antígona declares: “Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad [...]. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga” (1968: 121).

Antígona—as the savior of that bitter America—is necessarily built in relation to the people that she wants to set free. First of all, her actions answer to her loyalty to Héctor and Mario Tavárez, and through them, to a collectivity that articulates in terms of a brotherhood. In her first speech, Antígona values her own situation from the meaning of her own name, explaining that when she was a child “no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos” (1968: 14). Despite that Antígona Pérez and the Tavárez brothers are not bonded by any biological link, there is a fraternal commitment thanks to which, according to Antígona, “Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos” (1968: 27).¹¹ The brotherhood between the three is suggested as a fellowship that extends its arms to the whole people, the oppressed people of Molina. In this idealization, Antígona

NOTES

11 | Their brotherhood has an ideal nature, which is why Creón never understands the nature of Antígona’s relationship with the Tavárez brothers. To explain such relationship, Creón must invent a love relationship between Antígona and one of the brothers.

Pérez y Santiesteban renounces to her second last name, of great lineage, because it separates her from the people. On the contrary, she prefers that “común y manoseado” Pérez because it identifies her as one more among the rest of human beings. Antígona wants precisely that human level as common denominator, in the middle of that overwhelmed and suffering humanity, in the middle of that bitter America. The conceptualization of Antígona of her own struggle as a sacrifice to a tyrannized people locates her as a martyr of the Republic of Molina and, by extension, as a great redeemer model that sacrifices herself for love to humanity.

Paradoxically, although Antígona idealizes her position in Christian terms, her own attitude rejects any religious creed. Antígona discards the dogma of eternal life when Monsignor Escudero visits and warns her that if she does not regret her crime, her soul will not be saved. She boldly answers him: “Apostemos, Monseñor” (1968: 83), showing that her own idealization as a redeemer and martyr of the people does not correspond to an acceptance of the Christian faith. Lorraine Elena Ben-Ur notes that “[t]he values Antigone stoically defends have nothing to do with divine law or any type of theism. She lives in a contemporary world where gods have been replaced by other abstract entities” (1975: 20). Antígona uses Christian rhetoric and concepts but her speech responds genuinely to modern ideals within a determined political context that disables the validity inside the promise of spiritual salvation.

Antígona’s paradoxical attitude of simultaneously appropriating and rejecting Christian tradition reflects the specific condition of the play. The Church’s main exponent is the “muy reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero”, who enters with his ecclesiastical entourage and sets a sharp critic that underscores the luxury, ambition, and corruption of the Church at the service of the tyranny of the Generalísimo. The parodic representation of the Church is intensified by Creón, who in more than one occasion affirms that Antígona’s ideology is strange and repulsive “a nuestra Cristiana manera de vivir”. The Christian way of life at Molina is empty of any religious meaning, like Monsignor Escudero and his sumptuous ecclesiastical entourage. Thus, to understand Antígona’s resistance from a religious perspective equals to see her as similarly empty way, without any transcendental meaning. Precisely Antígona’s attitude is addressed to this interpretation when she takes up a stance as a redeemer model and then discards the Christian dogma. Her fight is purely a martyr’s empty cast that cannot validate nor reach the collective relevance inside the dictatorial context that rules the world.

To this point, we have seen that the dramatic world of *La pasión* rejects both the tragic and Christian world view; the contemporary secular world of the play nullifies a deterministic and universal order

that could provides a tragic or redemptory meaning to the actions of the protagonist. The play's greatness specifically resides in using structurally both traditions in order to reject the worldviews that they provide. On the outside of both structural models, *La passion* is located in a relativistic world that reconfigures the fundamental conflict between Antígona and Creón Molina within a modern and secular world, problematizing the notion of power. We cannot talk about two universal forces that are absolutely opposed, but of two highly politicized persons that manipulate the situation to legitimate their stance in collective terms.

Generalísimo Creón uses the media as an effective power tool that allows him to control and numb the people.¹² The dramatic action is mediated by five anonymous journalists who have the dual function of narrating the events as well as announcing local and international news. The narrative function likens them to the choir of a Greek tragedy that comments the dramatic action, while the journalistic function shows their support to the state's ideology. The mechanical way in which the journalists broadcast the news—always talking in the same order and alternating international and national news—refers to the standardization and compulsive order that Creón has imposed to society. In the course of the play it is clear that the journalists are biased and distort the facts for the dictator's delight and convenience; thus, Antígona openly accuses them declaring that “la prensa en Molina es un comité del partido único de Creón, un comité minado de sensacionalismo (1968: 42). This sensationalism is the key instrument of Creón to control public opinion and keep the people in a numb state that defuses any kind of divergence.

The next fragment shows the way the press uses extraordinary events to keep the public's attention and neutralize any reaction:

PERIODISTA 1. Extra. Extra. Extra. Asesinan a Martín Lutero King.
La multitud irrumpe enloquecida congregándose en torno al periodista que grita la noticia.
PERIODISTA 2. Extra. Extra. Extra. Abalean al Che Guevara.
La multitud corre trastornada hasta el Periodista 2.
[...]
PERIODISTA 5. Extra. Extra. Extra. Asesinan al Presidente Kennedy.
La multitud va a correr hacia el Periodista 5, pero el impacto es de tal manera terrible que se congela. (Sánchez, 1968: 36)

The regime's strategy consists in bombarding the public with a load of disinformation that saturates and numbs the people, driving them to a state of astonishment. The stage directions illustrate perfectly the way the crowd is set aside into a passive and confused attitude as of that attitude they will not try to express nor act for any reason at all. In *Arte popular y sociedad en América Latina*, Néstor García Canclini talks precisely about the passive attitude of the consumer,

NOTES

12 | The media, its effects and social power are important topics in Sánchez's work, especially in his famous novel *La guaracha del Macho Camacho*. See Cruz (1985) for a study about the topic.

claiming that in the mass culture,

...no hay interacción recíproca entre consumidores y productores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor. (1977: 109)

The “objetivos mercantiles de la burguesía” to which García Canclini refers, constitute the predominant commercial objectives, and in the case of the Republic of Molina, it refers to the interests of the military regime. In the play, the press, as a legitimizing tool, imposes the government interests covered by the appearance of the people’s interests. It does so by a sensationalist production that satisfies the hunger for sensation but disables any critic action.¹³ This passive community is then turned into a manipulated and muted collectivity, unable to think over, categorize and distinguish the received information, unable to interact and establish communication channels. As Garcia Canclini notes, the most notorious effect of the press numbing power is the lack of solidarity. It is precisely that obstruction to solidarity that, at the end, condemns Antígona Pérez to a futile death.

Such condition is evident in the last scene of the play, when Antígona urges Creón to kill her. Antígona descends, for the first time, from the platform where she has stand during the whole play, and Creón commands her execution. Immediately, the journalists announce the death of “la facinerosa Antígona”, assuring that she confessed the location of the bodies of the Tavárez brothers and right away they move to news about Jacqueline Kennedy’s vacations, Pierre Cardin’s fashion and the whereabouts of Hollywood stars. The strategy of including Antígona’s death among the sensationalist machinery reduces her death to a trivial event, no more meaningful than showbiz gossip. This strategy secures the indifference of the crowd, facing the event in a saturated, astonished state, which will prevent any critical position that could value or legitimize Antígona’s sacrifice. The insignificance of her death is even more evident if we consider that this last scene constitutes a parody of the resolution of the Greek tragedy. In the exodus, the choir simultaneously laments the fall of the hero and celebrates his ennoblement, but in *La passion*, the journalists/ choir trivialize Antígona’s death proclaiming the false statement of the young girl’s surrender before Creón’s regime as if it was entertainment news.¹⁴ Since the moment Antígona descends from her platform—which marks her fall as a tragic hero—until the end of the scene, a parody develops in which the journalists’ sensationalism disables any cathartic effect and deprives her subversive struggle of any value.

NOTES

13 | See Ortiz (1996) for a discussion of the ethical dimension of consumerism.

14 | Based on the false statements of the journalists, Dorita Nouhaud interprets them as a parody of the evangelists who, as direct witnesses of Jesus’ life, express the absolute truth. Nouhaud quotes the following passage from the Bible: “The man who saw it has given testimony, and his testimony is true. He knows that he tells the truth, and he testifies so that you also may believe [John, 19:35]” (2001: 171).

Creón's power over Antígona, beyond the legal and political dimension of judging her acts and commanding her execution, constitutes manipulation and power over the control of meaning which disables any solidarity impulse towards her. Antígona tries to counterattack her political and social isolation articulating her cause in ideological terms but no one supports her acts or even tries to continue her struggle. Even though Antígona's image as a revolutionary martyr is reduced to a lonely and futile death, she achieves to threaten Creón's totalitarian power by imposing her own truth and interpretation of the facts.

About this topic, it is necessary to note that the subjective character of the play become explicit from the title. The use of the preposition "según" [according to] assures that we are not facing an official, objective and foundational story—as the passion of Christ presumes to be—but a biased story told from Antígona's point of view. Such subjective nature is pointed out by an extended initial stage direction, which goes beyond the typical instructive function of stage directions: "Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas [...]. Como el recuerdo es inmenso, ilimitado, el movimiento de Antígona Pérez no estará confinado a una zona alguna, aunque ella tome el centro del escenario, frente a la plataforma, como su sitio o prisión" (1968: 12).¹⁵ Antígona, therefore, remains center stage during the whole play and participates in all the scenes. Her privileged position allows her to witness everything that happens around her, including private moments between the Molinas and between Monsignor Escudero and the dictator. Antígona, as the great witness of the play, appropriates the role of the narrator and continuously mediates the dramatic action with her bitter and sharp monologues. This allows her to share with the audience her interpretation of the facts and impose her own point of view; thus, her power precisely consists in her ability to overthrow the totalitarian order of the Generalísimo with a transgressive act of interpretation.

In his important book *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Renato Ortiz points out that "el estado-nación no es solo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido" (1996: 85). In *La pasión*, the nation-state corresponds to Creón's authoritarianism but also extends the role of the church and family, as institutions that suppress any meaning contrary to the official version, and which support Molina's tyrannical regime. About this topic, Antonio Gramsci explains:

The State, is usually thought of as political society —i.e., a dictatorship or some other coercive apparatus used to control the masses in conformity with a given type of production and economy— and not as a balance between political society and civil society, by which I mean the hegemony of one social group over the entire nation, exercised through so-called private organizations like the Church, trade-unions, or schools. (1973: 204)

NOTES

15 | The ambiguous nature of Sánchez's initial stage directions emphasize the performative possibilities of the play, which opens a wide dramatic potential for its staging.

A clear example about the manipulation and production of meaning by the church happens when Antígona swears to Monsignor Escudero that she has acted “por un elemental gesto de obligada fraternidad, de obligado amor” and he answers her that “[l]a acusación que se te hace excluye esos dos sentimientos. Tu delito es el robo” (Sánchez, 1968: 80). Monsignor Escudero’s words deny the human and fraternal dimension that Antígona gives to her acts, criminalizing her struggle and diminishing it as a simple violation of the legal system. The imposition of meaning by Monsignor Escudero over Antígona specifies the Church’s power to produce and manipulate what is fair and true. As Monsignor Escudero hypocritically assures: “Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la verdad rija todo proceder” (82). This is but the regime’s truth, which must be reaffirmed openly by the different institutions and the press, which is radically established with Antígona’s punishment and silencing.

However, Antígona develops the ability of overthrow the sense and meaning imposed by the regime. She represents a rebellious voice and a reference that reveals the limits of Creón’s totalitarianism, as the following dialogue, occurring when Pilar Varga visits Antígona to inform her about her execution, makes evident:

PILAR. Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses; pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa.
ANTÍGONA. Importa siempre que haya alguien en disposición de dar. Es el refugio que nos queda.
PILAR. Pero dar vida, amor, nunca muerte.
ANTÍGONA. La Primera Dama equivoca sus líneas y dice las líneas de Antígona. (117-8)

It is important to note that both characters provide an absolutely opposed interpretation of the same words. While for Pilar Varga, to love and to life is to obey Creón’s law and survive, for Antígona that is equal to give her life as a way of protest against the Creón’s law and tyranny. Antígona’s boldness in imposing her own interpretation to the tyranny official message carves a space of singularity and difference, an essentially subversive space that sabotages and threatens the totalitarian context.

We can thus state that Antígona creates a crisis of meaning that destabilizes Creón revealing the limits of his system. The young girl interprets her crime as an act of love and Creón is forced to silence her, but in a last act of rebelliousness, Antígona appropriates the meaning of the punishment imposed to her. While she descends to her execution, Antígona exclaims: “Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte” (1968: 121). Instead of succumbing to the execution command, Antígona interprets it as a personal wish and transforms her execution into her last act of sacrifice. The crisis of meaning that Antígona represents is a seed of dissidence that targets

the disarticulation of Creón's absolute and deterministic regime. Consequently, the importance of her struggle consists in disclosing the material and ideological limits of the dictatorial system as sole entity of production of meaning and power legitimation. Her acts and words shows that truth and justice are relativistic concepts; they are not exclusively attached to the dictatorial system of signification but are open to multiple and different interpretations. Therefore, the true revolutionary act of Antígona Pérez is to impose her own world vision and to violate the ideological totalitarianism of Creón's metanarrative. From this understanding of Antígona Pérez as a sign of difference, we can understand its importance in the Latin American context of the sixties. Her ability to reveal the limits of Creón's totalitarian power and to transform her punishment into an act of sacrifice makes her a symbol of revolutionary struggle. Her fight gives hope too those involved in the many combats along the continent against dictatorships and other oppressive powers, thus acquiring the Hispano-American importance and relevance expressed by the heroine herself. But her protest achieves to surpass the continental specificity and, as Victoria Brunn notes, locates Latin America in the global imaginary of politics and international culture (2012: 38). Ultimately, the play explores the question of power inside a vertiginous media world that allow us to talk about political resistance inside the national and Latin American specific context of the play as inside the actual situation of media control and sensationalism. The classic spirit and dramatic value that Antígona Pérez retains lays in her absolute insubordination in the name of her ideals.

This article has tried to show how *La passion* uses the structural models of Greek tragedy and Christianity to reject both worldviews and instead reconfigure the traditional political conflict between Antígona and Creón in a relativistic and mediatized world. The conflict does not develop in an absolutist and universal plane of rival spheres that confront and destroy each other, but in a strictly political level where the totalitarian system is forced by an individual revolutionary act to confront its own limits. In the resulting ideological fight over sense and interpretation, Creón Molina uses the press as a sensationalist and propagandistic apparatus to refute and trivialize Antígona's revolutionary attempt, but Antígona fights back his dictatorial power by means of a crisis in meaning that exposes the material and ideological limits of the regime. The play is embedded in a Latin-American context, and perceptibly refers to the totalitarian regimes that oppressed the continent and, in this sense it must be read inside *Antigone's* dramatic tradition, that is, as a political play about the fight for the freedom. However, this article has tried to point out that a critic understanding must go beyond and recognize the sophisticated mechanisms that Sánchez uses to explore the construction of a totalitarian ideology, the social effects of sensationalism, the role of the media as a political tool, and the power of dissident voices and

spaces inside the structures and hierarchies to produce meaning. Antígona Pérez does not give us a free America, but a critical look towards our own contemporary societies, so dangerously ruled by the media and sensationalism as the Republic of Molina.

Works cited

- ALBERT ROBATTO, M. (1985): «Antígona Pérez: heroicidad y fatalismo», *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 44-49.
- ANOUILH, J. (1995) : *Antigone*, Paris: Table Ronde.
- BARRADAS, E. (1979): «*La pasión según Antígona Pérez*: Mito latinoamericano y realidad puertorriqueña», *Sin Nombre*, 10.1, 10-22.
- BEN-UR, L. (1975): «Myth montage in a Puerto Rican tragedy: “La pasión según Antígona Pérez”», *Latin American Literary Review*, 4.7, 15-21.
- BETTAGLIO, M. (2012) : «Surveiller, faire croire et punir: The Body in Evidence in Luis Rafael Sánchez’s *La pasión según Antígona Pérez*», *Latin American Theatre Review*, 45.2, 45-55.
- BOAL, A. (1975): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRADLEY, A.C. (1950): «Hegel’s Theory of Tragedy», *Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan, 69-95.
- BRECHT, B. (1990): *Antigone: A Version by Bertolt Brecht*, Trans. Judith Malina, New York: Applause Theatre Book.
- BRUNN. V. (2012): «Revolutionizing *Antigone*: A Puerto Rican Adaptation of Sophocles’ Tragedy», *Romance Quarterly*, 59.1, 36-47.
- BUTLER, Judith (2000): *Antigone’s Claim*, New York: Columbia UP.
- COLÓN ZAYAS, E. (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez: códigos, ideología y lenguaje*, Madrid: Playor.
- CRUZ, A. (1985): «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez’s *La guaracha del Macho Camacho*», *Latin American Theatre Review*, 13.26, 35-48.
- FUGARD, A. y KANI, J. (1986): *The Island. Statements*, Theatre Communications Group.
- GAMBARO, G. (1984): *Antígona furiosa. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977): «Conocimiento y valoración del arte: problemas científicos e ideológicos de la estética», *Arte popular y sociedad en América Latina*, México D.F.: Grijalbo, 91-115.
- GRAMSCI, A. (1973): *Letters from Prison*, Trans. Lynne Lawner, London: Harper & Row.
- HEGEL, G. W. F. (1977): *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V. Miller, Oxford: Clarendon.
- KUEHNE, A. (1970): «The Antigone Theme in Anouilh, Marechal and Luis Rafael Sánchez», *Papers on French-Spanish-Luso-Brazilian-Spanish-American Literary Relations, MLA, Seminar 17*, 50-70.
- MORFI, A. (1982): «El teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.1, 189-204.
- NOUHAUD, D. (2001) : «Monologues a deux voix, dialogues pour une voix seule», *Luis Rafael Sánchez : dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain*, Paris: L’Harmattan, 149-180.
- ORTIZ, R. (1996): «Modernidad-mundo e identidad», *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Trad. Ada Solari, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 69-92.
- SÁNCHEZ, L. R. (1968): *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan: Editorial cultura.
- SKIDMORE, T. E., SMITH, P. H., y GREEN, J.N. (2010): *Modern Latin America*, 7th ed., New York: Oxford UP.
- STEINER, G. (1984): *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford UP.

#10

ANTÍGONA PÉREZ I EL SENSACIONALISME: LA DESARTICULACIÓ D'UN SISTEMA TOTALITARI

Gina Beltrán Valencia

Universitat de Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

Cita recomanada || BELTRÁN VALENCIA, Gina (2014): "Antígona Pérez i el sensacionalisme: la desarticulació d'un sistema totalitari" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 35-49, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-ca.pdf>

Il·lustració || Jorge Mendoza

Traducció || Rafel Marco i Molina

Article || Rebut: 31/07/2013 | Apte Comitè Científic: 10/11/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article se centra en l'obra teatral *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968) de l'escriptor porto-riqueny Luis Rafael Sánchez. Sánchez reescriu el mite tràgic d'Antígona de Sòfocles mitjançant la reformulació de poders antagònics dins d'un context dictatorial hispanoamericà. L'article investiga com l'obra descarta la visió de món universal i determinant dels models estructurals de la tragèdia grega i del cristianisme i explora, en el seu lloc, la qüestió del poder dins d'un espai contemporani mediàtic i sensacionalista. El propòsit és detallar la manera en què Antígona Pérez descobreix l'estat com una instància productora de sentit i procedeix a exposar-ne els límits materials i l'aparell propagandístic mitjançant un acte transgressiu d'interpretació i diferència política. L'article conclou reiterant el valor dramàtic i revolucionari de la protagonista en la seva habilitat de desarticlar la coherència ideològica d'un sistema totalitari.

Paraules clau || Teatre hispanoamericà | Sensacionalisme | Luis Rafael Sánchez | Antígona | Teatre i dictadura.

Abstract || This article focuses on Luis Rafael Sánchez's play *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968). The Puerto Rican author rewrites the tragic myth of Sophocles' *Antigone* by reconfiguring the dramatic core of antagonistic powers in the context of a Latin American dictatorship. The article investigates the way in which the play rejects the determining and universal worldviews contained in the structural models of Greek tragedy and Christianity, and instead centers on the question of power within a contemporary space of media and sensationalism. The purpose is to show how *Antígona Pérez* uncovers the State as a sense-producing entity and reveals its propagandistic apparatus and material limits through an act of interpretation and political difference. The article concludes stressing the protagonist's dramatic and revolutionary power in her ability to disarticulate the ideological coherence of a totalitarian system.

Keywords || Latin American Theatre | Sensationalism | Luis Rafael Sánchez | Antigone | Theatre and Dictatorship.

Considerat actualment com un dels noms més importants de les lletres porto-riquenyes¹, Luis Rafael Sánchez té una llarga carrera literària, en la qual destaca *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* com l'obra més coneguda. Escrita i reestrenada a Puerto Rico l'any 1968, el drama reescriu el mite tràgic de l'*Antígona* de Sòfocles dins d'un context dictatorial hispanoamericà. Aquest article investiga la configuració de poders entre el tirà i la jove revolucionària per revelar la manera en què Sánchez emprà els models estructurals clàssics de la tragèdia grega i el cristianisme per descartar una visió del món universal i determinant, i explorar la qüestió del poder dins d'un espai contemporani mediàtic i sensacionalista. L'atenció al personatge d'Antígona Pérez permet una anàlisi de la construcció del poder, mentre pren l'estat com una instància productora de sentit, els límits materials i ideològics del qual queden exposats per un acte d'interpretació i diferència política.

La trama de *La pasión* es basa en l'*Antígona* de Sòfocles, però l'obra de Sánchez es desenvolupa exclusivament durant el període en què l'heroïna s'hi troba empresonada. Antígona Pérez ha enterrat els germans Héctor i Mario Tavárez, els quals han intentat assassinar el *Generalísimo* Creón Molina com un acte rebel en contra de la dictadura, però no se n'havien sortit. El tirà decreta que els cossos dels germans han de romandre exposats a la plaça pública, però Antígona desobeeix la llei estatal com un gest solidari vers els qui s'han unit fraternalment en una lluita subversiva. L'acció dramàtica es desenvolupa a mesura que Creón, l'Església i la mateixa família d'Antígona intenten convèncer-la perquè en confessi del crim, però la jove es nega a cedir a les regles i condicions del tirà. L'obra es resol quan el *Generalísimo*, conscient de l'amenaça que representa l'idealisme revolucionari d'Antígona, es veu forçat a ordenar-ne l'afusellament.

Històricament, el personatge d'Antígona s'ha llegit com un símbol de lluita contra un poder tirànic, essent-hi una problemàtica molt rellevant en el context hispanoamericà dels 60 i en les seves múltiples dictadures i sistemes opressius. A partir de la primera acotació, Sánchez ens informa que el drama es desenvolupa en «la imaginària república hispanoamericana de Molina» i descriu les consignes referents a la vida política hispanoamericana que formen part de l'escenari: «DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANKIS GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BOLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS» (Sánchez, 1968: 12). Poc després, Antígona —que «*resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano*» (13)— parla en el seu primer parlament sobre una «América dura, América amarga, América tomada» (14), unint-hi la seva condició a tota una col·lectivitat americana. La relació de la protagonista amb

NOTES

1 | El 30 d'abril de 2013 Luis Rafael Sánchez va rebre el Premi Internacional Pedro Henríquez Ureña, un important premi literari que consagra la productivitat literària i intel·lectual de l'obra d'un autor a través de tota la seva vida.

el context hispanoamericà es manté a través de tot el text i en les seves últimes paraules s'explicita que ella mor precisament en honor d'«esta América amarga».

El clar vincle amb el context hispanoamericà es veu emfasitzat per referències històriques precises que fan encara més evident la relació de l'obra amb certs sistemes tirànics i dictatorials a Hispanoamèrica. El nom Creón Molina al·ludeix al dictador dominicà Rafael Trujillo Molina i els germans Tavárez són una referència a Manolo Tavárez Justo, dirigent polític que va liderar el Movimiento Revolucionario 14 de Junio contra el règim del dictador dominicà². Marina Bettaglio ressalta que el subtítol de l'obra, *crónica americana en dos actos*, insereix *La pasión* dins de la tradició històrica (de més de 500 anys) de la crònica de la conquesta, al·ludint a temes de colonialisme i explotació a Amèrica (2012: 49)³. Tanmateix, la crítica tendeix a centrar-ne l'atenció en les dictadures i contextos neocolonials llatinoamericans de la segona meitat del segle XX⁴. Angelina Morfi parla del «carácter documental» de l'obra que dona crèdit «al acontecer de América» (1970: 199). Aquest caràcter documental li atribueix una intenció de protesta i compromís a l'autor que ha estat repetidament assenyalada en la crítica de l'obra. Des d'aquesta perspectiva, Antígona Pérez és vista com la personificació del poble hispanoamericà que lluita contra la tirania de dictadors — en molts casos subsidiats per Estats Units—, i constitueix, per tant, un símbol americà de llibertat i la República de Molina la suma de moltes dictadures hispanoamericanes⁵.

Més específicament, el context immediat de l'obra és la situació política particular de Puerto Rico cap a finals dels anys 60. L'any 1952, Puerto Rico fou declarat un estat lliure associat, amb la qual cosa va adquirir un ambigu i controvertit estatus polític que li atorga sobirania parcial subjecta a la legislació i el poder nord-americà⁶. A partir d'aquest context, Alyce de Kuehne afirma que *La pasión* constitueix una crítica a l'estatus ambigu i indeterminat de Puerto Rico. Efraín Barradas aprofundeix aquesta lectura i argumenta que l'obra, mitjançant l'ús del mite clàssic, sobrepassa l'especificitat nacional per incloure-hi a Puerto Rico dins d'una unitat hispanoamericana; és a dir, l'obra revela «la americanidad esencial del puertorriqueño» (1979: 15). El tarannà porto-riqueny i hispanoamericà que se li ha atribuït a *La pasión*, sens dubte, parla de la vigència política i social de l'obra dins del seu context històric, la qual cosa destaca la interpretació d'Antígona Pérez com a símbol de la llibertat hispanoamericana en contra de l'opressió dictatorial. No obstant això, en alguns casos, la crítica ha tendit a una lectura reduccionista que percep l'obra com una crida directa a l'acció revolucionària i a la «lucha sincera y comprometida por la liberación» (Colón Zayas, 1985: 92)⁷. Aquest article pren distància d'una lectura urgent i explícitament combativa, i cerca, en canvi, de destacar la forma en què l'obra reconfigura el

NOTES

2 | Manolo Tavárez Justo era també el marit de Minerva Mirabal, una de les famoses germanes Mirabal, que es van oposar ferventment al règim de Trujillo. Les germanes Mirabal van ser jutjades, empresonades i finalment assassinades l'any 1960 per insurgència i activitat política.

3 | La dimensió històrica que introdueix el terme «crónica» aconsegueix un paper dins de la complexitat intertextual de l'obra, la qual presenta l'obra des del títol com un text dramàtic, religiós i històric alhora.

4 | La història hispanoamericana de la segona meitat del segle XX es va caracteritzar per un predomini de règims dictatorials que es van exercir a través d'una o diverses figures militars, figures presidencials manipulades o certs tipus de dinasties familiars: Argentina (1976-83), Bolívia (1970-82), Brasil (1964-85), Xile (1973-90), Colòmbia (1953-58), Cuba (1952-1959), República Dominicana (1930-1961), El Salvador (1931-79), Guatemala (1954-86), Haití (1957-1990), Hondures (1963-71), Nicaragua (1936-79), Panamà (1968-89), Paraguai (1954-1989), Perú (1968-80), Uruguai (1973-1985). Per a una breu història d'Hispanoamèrica, vegeu Skidmore, Smith y Green.

5 | Per a estudis des d'aquesta perspectiva, vegeu Albert Robatto, Bettaglio i Nouhaud.

6 | La rellevància del context porto-riqueny es fa evident en considerar l'asserció comuna que Antígona Pérez es basa en el personatge històric d'Olga Viscal Garriga, una líder estudiantil del Partido Nacionalista de Puerto Rico que fou sentenciada per la cort federal nord-americana en negar-se a reconèixer l'autoritat política d'Estats Units sobre Puerto Rico.

conflicte de poders entre Antígona i Creón dins d'un món mediàtic i sensacionalista contemporani. El propòsit és investigar com *La pasión* indaga en la problemàtica del poder detallant la construcció de la ideologia totalitària, el rol dels mitjans de comunicació com a eina propagandística i la desarticulació d'estructures de poder mitjançant espais de diferència. És a partir d'aquesta perspectiva que pot parlar-se de la figura d'Antígona Pérez com un símbol de lluita revolucionària que desmunta els mecanismes de poder d'un sistema totalitari.

L'estructura antagònica entre Antígona Pérez i Creón Molina replica la dialèctica i configuració de poders característics de l'*Antígona* sofocliana i en destaca els conflictes fonamentals: els conflictes entre l'estat i l'individu, l'esfera pública i la privada, el poder intransigent i la rebel·lia a ultrança, i l'ordre masculí i el femení, entre d'altres. G.W.F. Hegel va teoritzar aquests conflictes essencials de la tragèdia dins del marc de la dialèctica de l'esperit. A *La fenomenología del espíritu*⁸, Hegel planteja que en la tragèdia topen i s'hi contraposen dues forces ètiques, la qual cosa origina exigències parcials contràries a la consciència universal. L'acte tràgic és precisament la destrucció de les dues forces, perquè cap ni una satisfà l'essència veritable de la substància ètica. L'acte tràgic, per tant, constitueix un moment paradigmàtic d'unió en el qual es reconcilia i purifica la substància ètica de l'esperit. Aquesta comprensió de la tragèdia com a procés dialèctic de divisió i reconciliació es basa principalment en la lectura que Hegel fa de l'*Antígona* de Sòfocles. Segons Hegel, Antígona representa l'ordre femení de la casa i dels déus, i Creont l'ordre masculí de la comunitat i de l'estat⁹. L'oposició entre Antígona, símbol de l'esfera privada de la llei divina, i Creont, símbol de l'esfera pública de la llei humana, constitueix un conflicte irresoluble que culmina amb l'aniquilament d'ambdues posicions ètiques.

Hegel va elevar la tragèdia a un nivell metafísic que va donar lloc a discussions ètiques, filosòfiques i polítiques sobre la rellevància de la tragèdia en el pensament occidental del segle XX. Això va contribuir a que el personatge d'Antígona adquirís una important ressonància política i fos explorada per diversos autors dins de diferents contextos sociopolítics¹⁰. Aquest és el cas de l'*Antígona* (1944) de Jean Anouilh, escrita i representada a França durant l'ocupació nazi, el de l'*Antígona* (1948) del dramaturg i teòric alemany Bertolt Brecht, estrenada poc després de la caiguda del Tercer Reich, el de l'adaptació sud-africana d'Athol Fugard, *The Island* (1973), escrita durant l'era de l'apartheid, i el de *Antígona furiosa* (1986) de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, produïda en els anys posteriors a la Guerra Bruta. En totes aquestes obres, encara que en diferent mesura, Antígona constitueix un símbol de lluita i resistència que dona veu a l'individu que es rebel·la contra un ordre tirànic i opressiu. Antígona Pérez s'insereix dins d'aquesta tradició

NOTES

7 | Aquesta interpretació es basa en l'important concepte del «teatro del oprimido» d'Augusto Boal que postula el teatre com un mitjà de transformació a través del qual tant l'actor com l'espectador han de comprendre i canviar la seva realitat social. Boal va desenvolupar aquest concepte a *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas* (1973), un dels llibres més importants i influents en la pràctica i crítica del teatre hispanoamericà.

8 | La tragèdia és un tema que va interessar profundament Hegel i la seva teorització es troba dispersa en diversos dels seus estudis filosòfics. Tanmateix, *La fenomenología del espíritu* és el text en què més extensament va desenvolupar la seva teoria. La síntesi més important de la teoria tràgica de Hegel és el text «Hegel's Theory of the Tragic» (1950) d'A.C. Bradley.

9 | A *Antigone's Claim*, Judith Butler postula que en el pensament hegelian l'oposició entre Antígona i Creont constitueix el pas de la llei matriarcal a la llei patriarcal; Antígona representa l'ordre femení anterior a la legislació governamental enfront de Creont, com a ordre masculí que es legitima en el poder (2000: 1-3).

10 | Per a un estudi complet sobre la producció i readaptació del mite d'Antígona, vegeu Steiner.

dramàtica en revoltar-se contra la tirania de Creón Molina i morir en nom de l'alliberament de «América dura, América amarga, América tomada» (1968: 14). Antígona Pérez es postula com una figura de resistència que s'oposa a un ordre polític injust i nefast contra el qual ella lluita a ultrança per l'alliberament del poble.

No obstant això, la història d'Antígona Pérez es desenvolupa en un món relativitzat i sensacionalista que impossibilita la comprensió de la seva lluita en termes hegelians de confrontació i reconciliació universal. El caràcter relatiu del món d'Antígona Pérez origina la confluència de dos models estructurals que competeixen per una visió del món única dins de l'obra: el model de la tragèdia grega i del cristianisme. La juxtaposició dels dos models impossibilita la totalitat d'un marc ideològic que justifiqui i doni validesa a la lluita d'Antígona. D'entrada, la utilització de la trama sofocliana postula el món de la tragèdia grega com un primer nivell estructural; tanmateix, la transgressió política i social d'Antígona Pérez difereix significativament del conflicte de l'*Antígona* clàssica, en la qual un ordre diví valida i legitima els actes de l'heroïna. El Creont grec és castigat pels déus per actuar amb supèrbia contra Antígona, qui ha desobeït la llei estatal en nom de lleis divines i naturals. Antígona Pérez, per la seva banda, viola el mandat estatal en nom de la llibertat del poble, però no hi ha un sistema ètic absolut que pugui determinar-ne els actes com a fonamentalment bons o legitimar-ne la lluita. És a dir, no hi ha un poder superior al dictatorial que redimeixi la figura d'Antígona Pérez i condemni la tirania del *Generalísimo*. Com a conseqüència, cap personatge defensa ni se solidaritza amb la causa d'Antígona: la mare l'abandona en no aconseguir convèncer-la perquè en confessi el crim i Irene, la seva millor amiga, li'n retreu la intransigència i li informa de la seva relació amorosa amb Fernando, el fins aleshores promès d'Antígona, qui ha acceptat ser tinent coronel dins del règim de Creón.

La mancança d'un sistema ètic universal que validi els actes d'Antígona Pérez impossibilita el concepte d'heroïna tràgica i dificulta concebre'n la lluita en termes universals. A *La pasión* no hi ha un antagonisme categòric entre el món femení i el masculí, l'esfera pública i la privada o diferents sistemes legals. Per exemple, dins de l'àmbit masculí del poder militar de Creón es troba la seva muller Pilar Varga, dona severa, que li recorda a Creón que és un dictador que ha de fer-se valer i executar Antígona com més aviat millor. Aquesta parella poderosa, fora d'això, es mou tant en l'àmbit públic com en el privat, com ho demostra l'escena al dormitori en la qual discuteixen sobre Antígona. Més clar encara resulta el cas d'Antígona, dona jove que es mou dins d'un espai polític masculí i substitueix els tradicionals llaços femenins de la família per llaços fraternals vers els germans Tavárez. El món relatiu en què es desenvolupa *La pasión* causa problemes a la comprensió tradicional d'Antígona Pérez com

un símbol de la lluita per la justícia i la veritat contra tot poder tirànic. Malgrat que és cert que Sánchez crea una Antígona revoltada contra la tirania, l'ordre dictatorial que regeix l'obra criminalitza Antígona Pérez més enllà de tota justificació dins del seu món dramàtic. La lluita d'Antígona Pérez imita estructuralment el conflicte polític fonamental de l'*Antígona* clàssica, però les seves accions i la seva mort manquen d'una dimensió universal que atorgui transcendència als seus actes.

El rebuig de la visió tràgica del món a *La pasión* està relacionat amb la dimensió cristiana que estructuralment informa l'obra. Diversos elements suggereixen Antígona Pérez com una figura cristiana de redempció que lluita per la salvació d'un poble. Des del principi, el títol de l'obra s'encarrega d'establir un paral·lelisme entre el protagonista i Crist en denominar la història d'Antígona Pérez com una «pasión». Aquesta noció s'emfasitza en les dotze escenes en què es divideix el drama, les quals al·ludeixen a les dotze estacions de la passió de Crist, i a través de les quals Antígona apareix a l'escenari il·luminada per un «chorro cónico de luz» (1968: 13). El poder suggestiu d'aquests elements s'incrementa a mesura que Antígona Pérez s'hi mostra i parla de si mateixa com una figura redemptora, com quan Creón l'amenaça amb la possibilitat de torturar-la:

Harán lo más terrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio. Harán lo más horrible en sus términos. El cuerpo, me mancharán el cuerpo. Porque Creón sí es el amo de los cuerpos. Pero me dejarán inmaculado el corazón. El corazón es lo que importa.
(47)

Les paraules d'Antígona idealitzen la distinció cristiana entre el cos i l'ànima i apunten cap a una construcció de si mateixa com una màrtir capaç de patir grans sofriments físics en nom de l'espiritual. El seu idealisme s'accentua a mesura que l'obra es desenvolupa i ella arriba a concebre'n la mort com el pas al món immortal de les idees. Poc abans de ser afusellada, Antígona exclama: «Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad [...]. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga» (1968: 121).

Antígona com la salvadora d'aquesta Amèrica amarga es construeix necessàriament en relació amb el poble que desitja alliberar. En primera instància, les seves accions responen a la seva lleialtat vers Héctor i Mario Tavárez, i a través d'ells, vers una col·lectivitat que s'articula en termes de germandat. En el primer parlament, Antígona valora la seva pròpia situació a partir del significat del seu nom, i explica que quan era una nena «no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos» (1968: 14). Malgrat que a Antígona

Pérez i als germans Tavárez no els uneix cap vincle biològic, existeix un compromís fraternal gràcies al qual, segons explica Antígona, «Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos» (1968: 27)¹¹. El compromís fraternal dels tres joves se suggereix com una germandat que tracta d'estendre els braços cap a tot un poble, el poble oprimint de Molina. Dins d'aquesta idealització, Antígona Pérez y Santisteban ha decidit renunciar al seu segon cognom tan tradicional perquè la diferencia del poble. D'altra banda, prefereix tenir només el Pérez, «común y manoseado», perquè la posiciona com a un ésser humà més. És precisament en aquest nivell d'humanitat, com un comú denominador, on Antígona desitja estar-hi, enmig d'aquesta humanitat angoixada i dolentosa, enmig d'aquesta Amèrica amarga. La conceptualització d'Antígona de la seva lluita com a un sacrifici per un poble tiranitzat la posiciona com una màrtir de la República de Molina i, per extensió, com la gran figura redemptora que se sacrifica per amor a la humanitat.

Paradoxalment, malgrat que Antígona n'idealitza la posició en termes cristians, la seva mateixa actitud rebutja tot credo polític. Antígona descarta el dogma de la vida eterna quan *Monseñor Escudero* la visita i l'adverteix que, si no se'n penedeix del crim, la seva ànima no tindrà salvació. Ella li contesta desafiadora: «Apostemos, Monseñor» (1968: 83), la qual cosa indica que la seva pròpia idealització com a màrtir i redemptora del poble no respon veritablement a una acceptació de la fe cristiana. Lorraine Elena Ben-Ur encertadament assenyala que «The values Antigone stoically defends have nothing to do with divine law or any type of theism. She lives in a contemporary world where gods have been replaced by other abstract entities» (1975: 20). Antígona utilitza la retòrica i els conceptes cristians, però el seu discurs respon netament a ideals moderns dins d'un context polític determinat que inhabilita la validesa d'una promesa de salvació espiritual.

L'actitud paradoxal d'Antígona d'apropiació i rebuig simultània de la tradició cristiana reflecteix la particular condició de l'obra mateixa, la qual simultàniament adopta i parodia la religió catòlica. El representant més important de l'Església és el «muy reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero», qui, en entrar amb un gran seguici eclesiàstic, marca el començament d'una incisiva crítica que destaca l'opulència, ambició i corrupció de l'Església al servei de la tirania del *Generalísimo*. La representació paròdica de l'Església s'accentua a través del mateix Creón, qui en més d'una ocasió afirma que la ideologia d'Antígona és estranya i repugnant «a nuestra cristiana manera de vivir». La cristiana manera de viure a Molina no constitueix més que una forma buida de significat religiós, igual que *Monseñor Escudero* i el seu ostentós seguici eclesiàstic. Per això, entendre la resistència d'Antígona dins de la perspectiva religiosa de l'obra equival a veure-la com una forma buida sense cap

NOTES

11 | La germandat que els uneix és de caràcter ideal, la qual cosa explica per què Creón mai no pot entendre la natura de la relació d'Antígona amb els germans Tavárez. Per explicar aquesta relació, Creón ha d'inventar una relació amorosa entre Antígona i un dels germans.

significat transcendent. Precisament aquesta interpretació és a la qual s'adreça l'actitud d'Antígona en posicionar-se com una figura redemptora i, després, descartar el dogma cristià. La seva lluita és purament un motlle buit de màrtir que no pot validar-se ni assolir rellevància col·lectiva dins del context dictatorial que regeix el seu món.

Fins al moment, hem vist que el món dramàtic de *La pasión* rebutja tant la visió de món tràgica com la cristiana; el món secular contemporani de l'obra invalida una ordre universal i determinant que proveeix de significat tràgic o redemptor a les accions de la protagonista. La genialitat de l'obra resideix específicament a utilitzar estructuralment ambdues tradicions per rebutjar les visions del món que proveeixen. Per fora d'ambdós models estructurals, *La pasión* se situa en un món relatiu que reconfigura el conflicte fonamental entre Antígona i Creón Molina dins d'un món modern i secular, i que posa problemes al concepte de poder. No es pot parlar de dues forces universals que s'oposen radicalment, sinó de dos individus molt polititzats que manipulen la situació per legitimar-ne la postura en termes col·lectius.

El *Generalísimo* Creón utilitza els mitjans de comunicació com una eina efectiva de poder que li permet controlar i insensibilitzar la població¹². L'acció dramàtica està mediatitzada per cinc periodistes anònims que compleixen la doble funció de narrar els esdeveniments i d'anunciar notícies locals i internacionals. La funció narrativa els col·loca en un paper semblant al del cor de la tragèdia grega que comenta l'acció dramàtica, mentre que la periodística n'evidencia la subscripció a la ideologia de l'Estat. La manera mecànica en què els periodistes anuncien les notícies —sempre parlant en el mateix ordre i alternant notícies locals i internacionals— fa referència a l'estandardització i ordre compulsiu que Creón ha imposat en la societat. A través de l'obra, és clar que els periodistes són parcials i tergiversen els fets a gust i conveniència del dictador, fet que Antígona denuncia obertament quan declara que «la premsa en Molina es un comité del partido único de Creón, un comité minado de sensacionalismo» (1968: 42). Aquest sensacionalisme és l'eina fonamental que Creón utilitza com a mecanisme propagandístic per controlar l'opinió pública i per mantenir la població en un estat inerme contrari a tot tipus de dissidència.

El següent fragment demostra la manera en què la premsa se serveix d'esdeveniments extraordinaris per mantenir l'atenció del públic i neutralitza tota reacció:

PERIODISTA 1. Extra. Extra. Extra. Asesinan a Martín Lutero King.
La multitud irrumpe enloquecida congregándose en torno al periodista que grita la noticia.

NOTES

12 | Els mitjans de comunicació, el seu efecte i poder social són temes importants a l'obra de Sánchez, particularment en la seva famosa novel·la *La guaracha del Macho Camacho*. Per a un estudi sobre el tema, vegeu Cruz.

PERIODISTA 2. Extra. Extra. Extra. Abalean al Che Guevara.

La multitud corre trastornada hasta el Periodista 2.

[...]

PERIODISTA 5. Extra. Extra. Extra. Asesinan al Presidente Kennedy.

La multitud va a correr hacia el Periodista 5, pero el impacto es de tal manera terrible que se congela. (Sánchez, 1968: 36)

NOTES

13 | Per a una discussió sobre la dimensió ètica del consum, vegeu Ortiz.

L'estratègia del règim consisteix a bombardejar al públic amb un gran volum d'informació que satura i insensibilitza la població fins a portar-la a un estat d'estupor. Les acotacions il·lustren perfectament la manera en què la multitud queda relegada a una actitud passiva d'atuïment a partir de la qual no intentaran expressar-se ni actuar sobre cap notícia. A *Arte popular y sociedad en América Latina*, Néstor García Canclini parla precisament sobre l'actitud passiva del consumidor, i argumenta que en la cultura per a les masses

...no hay interacción recíproca entre consumidores y productores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor. (1977: 109)

Els «objetivos mercantiles de la burguesía» als quals es refereix García Canclini constitueixen els objectius mercantils dominants, que en el cas de la República de Molina corresponen als interessos del règim militar. A l'obra, la premsa com instrument legitimador del poder imposa els interessos del govern sota l'aparença de ser els interessos comuns de la població. La manera de fer-ho és mitjançant una producció sensacionalista que satisfà la gana de premsa groga del poble, però n'incapacita l'acció crítica¹³. Aquest públic passiu es converteix en una col·lectivitat manipulada i silenciada que és incapaç de pensar, categoritzar i discriminar la informació rebuda, incapaç d'interactuar i crear canals de comunicació. Però, com assenyala García Canclini, l'efecte més notable del poder ensopidor de la premsa és la manca de solidaritat. És precisament aquesta obstrucció de la solidaritat el que en última instància condemna Antígona Pérez a una mort fútil.

Aquesta condició es fa evident en l'última escena de l'obra, en què Antígona urgeix Creón perquè la mati. Antígona baixa per primera vegada de la plataforma en què ha estat durant tot el drama i Creón n'ordena l'afusellament. Immediatament, els periodistes anuncien la mort de «la facinerosa Antígona», i asseguruen que va confessar el parador dels cossos dels germans Tavárez, i després passen a notícies supèrflues sobre les vacances de Jacqueline Kennedy, la moda de Pierre Cardin i on són les estrelles de Hollywood. L'estratègia d'incloure la mort d'Antígona dins de la gran maquinària sensacionalista en redueix la mort a un acte trivial, no més significatiu que les xafarderies de la faràndula. Aquesta estratègia assegura la

indiferència de la multitud davant de l'esdeveniment, la qual en el seu estat saturat d'estupor no reaccionarà ni prendrà una posició crítica que valori o legítimi el sacrifici d'Antígona. La intranscendència de la seva mort es fa encara més evident si es considera que aquesta darrera escena constitueix una paròdia de la resolució de la tragèdia grega. En l'èxode, el cor simultàniament plora la caiguda de l'heroi i en celebra l'ennobliment, però a *La pasión* els periodistes, que funcionen com un cor, trivialitzen la mort d'Antígona proclamant de manera falsa que la jove ha capitulat enfront del règim de Creón, com si fos una altra notícia d'entreteniment¹⁴. Des del moment que Antígona descendeix de la plataforma —la qual cosa assenyala la seva caiguda com a heroi tràgic— fins al final de l'escena, es desenvolupa un instant paròdic on el sensacionalisme dels periodistes inhabilita tot efecte catàrtic i desproveeix de valor la lluita subversiva.

El poder de Creón per sobre d'Antígona, més enllà de la seva dimensió legal i política de jutjar-ne els actes i ordenar-ne l'execució, constitueix un poder de manipulació i control de significat a partir del qual s'inhabilita tot impuls solidari vers ella. Antígona intenta contrarestar-ne l'aïllament polític i social articulant la seva causa en termes ideològics, però ningú dona suport ni secunda els seus actes ni intenta continuar-ne la lluita. Ara bé, malgrat que la imatge de màrtir revolucionària d'Antígona queda reduïda a una mort solitària i fútil, Antígona aconsegueix amenaçar el poder totalitari de Creón mitjançant la imposició de la seva pròpia veritat i interpretació dels fets.

Sobre aquest tema, és precís assenyalar que el caràcter subjectiu de l'obra es fa explícit des del títol. L'ús de la preposició «según» assegura que no ens enfrontem a una història oficial, objectiva i fundadora —com presumeix de ser-ho la passió de Crist—, sinó a una història parcial contada des del punt de vista d'Antígona. Aquest caràcter subjectiu es veu emfatitzat per la llarga acotació inicial que dista de la funció instructiva característica de les acotacions: «Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas [...]. Como el recuerdo es inmenso, ilimitado, el movimiento de Antígona Pérez no estará confinado a área alguna, aunque ella tome el centro del escenario, frente a la plataforma, como su sitio o prisión» (1968: 12)¹⁵. Antígona, per tant, segueix enmig de l'escenari durant tot el drama i participa en totes les escenes. La seva posició privilegiada li permet presenciar tot el que passa al seu voltant, incloent-hi instants privats entre els esposos Molina i entre *Monseñor* Escudero i el dictador. Antígona, com el gran testimoni de l'obra, s'apropia del paper de narradora i contínuament intervé en l'acció dramàtica amb els seus monòlegs amargs i incisius. Això li permet compartir amb el públic la seva interpretació dels fets i imposar-ne el punt de vista; de manera que el seu poder

NOTES

14 | A partir de la falsedat de l'enunciat de la premsa, Dorita Nouhaud interpreta els periodistes com una paròdia dels evangelistes, els qui, como a testimonis directes de la vida de Jesús, expresen la veritat absoluta. Nouhaud esmenta el següent fragment de la Bíblia: «este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y las ha escrito; y sabemos que su testimonio es verdadero» (2001: 171).

15 | El caràcter ambigu de les acotacions inicials de Sánchez emfatitza les possibilitats performatives de l'obra que s'obre a un ampli potencial escènic en el moment de ser interpretada sobre l'escenari.

consisteixi precisament en l'habilitat de subvertir l'ordre totalitari del *Generalísimo* mitjançant un acte transgressiu d'interpretació.

A *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, un dels llibres més importants de Renato Ortiz, postula encertadament que «el estado-nación no es solo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido» (1996: 85). A *La pasión*, l'estat nació correspon a l'autoritarisme de Creón, però també s'estén al paper de l'Església i la família com a institucions que suprimeixen qualsevol sentit contrari a l'oficial i que ajuden a mantenir el règim tirànic de Molina. Sobre aquest tema, Antonio Gramsci explica:

The State, is usually thought of as political society —i.e., a dictatorship or some other coercive apparatus used to control the masses in conformity with a given type of production and economy— and not as a balance between political society and civil society, by which I mean the hegemony of one social group over the entire nation, exercised through so-called private organizations like the Church, trade-unions, or schools. (1973: 204)

Un exemple clar sobre la producció i manipulació de sentit per part de l'Església succeeix quan Antígona li assegura a *Monseñor* Escudero haver obrat «por un elemental gesto de obligada fraternidad, de obligado amor», i ell li respon que «La acusación que se te hace excluye esos dos sentimientos. Tu delito es el robo» (Sánchez, 1968: 80). Les paraules de *Monseñor* Escudero refuten la dimensió humana i fraternal que Antígona li dóna als seus actes, amb la qual cosa aconsegueix criminalitzar-ne la lluita i relegar-la a una mera violació del sistema legal. La imposició del sentit de *Monseñor* Escudero per sobre del d'Antígona explicita el poder de l'Església de produir i manipular el que es considera just i veritable. Com molt hipòcritament assegura *Monseñor* Escudero: «Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la verdad rija todo proceder» (82). Aquesta veritat no és sinó la veritat del règim, la qual ha de ser reiterada públicament per les distintes institucions i per la premsa, i la qual queda radicalment establerta amb el càstig i silenciament d'Antígona.

Tanmateix, Antígona desenvolupa l'habilitat de subvertir el sentit i significat imposat pel règim. Ella representa una veu dissident i un índex de diferència que revela els límits del totalitarisme de Creón. Així ho demostra el següent diàleg que succeeix quan Pilar Varga visita Antígona per informar-li del seu afusellament.

PILAR. Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses; pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa.

ANTÍGONA. Importa siempre que haya alguien en disposición de dar. Es el refugio que nos queda.

PILAR. Pero dar vida, amor, nunca muerte.

ANTÍGONA. La Primera Dama equivoca sus líneas y dice las líneas de

Antígona. (117-8)

És fonamental assenyalar que els dos personatges donen una interpretació totalment oposada a les mateixes paraules. Mentre que Pilar Varga considera que donar amor i vida és sotmetre's a la llei de Creón i salvar-ne la vida, Antígona considera que donar amor i vida és donar la vida a manera de protesta contra la llei i tirania de Creón. La gosadia d'Antígona d'imposar el seu propi sentit i interpretació al missatge oficial de la dictadura marca el seu espai de diferència i singularitat com un espai fonamentalment subversiu que saboteja i amenaça el context totalitari.

Pot assegurar-se, aleshores, que Antígona crea una crisi de sentit que desestabilitza Creón en revelar els límits del seu sistema. La jove interpreta el seu crim com un acte d'amor i Creón es veu forçat a silenciar-la, però en un últim acte de rebel·lia Antígona s'apropia del sentit del càstig que se li ha imposat. Mentre descendeix cap al seu afusellament, Antígona exclama: «Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte» (1968: 121). Aquestes paraules indiquen que en lloc de sucumbir a l'ordre d'execució per part de Creón, Antígona interpreta l'ordre com un desig propi i converteix el seu afusellament en un últim acte de sacrifici. La crisi de sentit que Antígona representa és una llavor de dissidència que apunta cap a la desarticulació del sistema absolut i determinant que pretén ser el règim de Creón. Conseqüentment, la importància de la seva lluita consisteix a revelar els límits materials i ideològics del sistema dictatorial com a entitat única de producció de sentit i legitimació de poder. Els seus actes i paraules demostren que tant la veritat com la justícia són conceptes relatius que no se subscriuen exclusivament a un sistema dictatorial de significació, sinó que són oberts a múltiples i variades interpretacions. El vertader acte revolucionari d'Antígona Pérez és, per tant, imposar la seva pròpia visió del món i crebantar el totalitarisme ideològic de la metanarrativa de Creón.

És a partir d'aquesta comprensió d'Antígona Pérez com un signe de diferència que podem entendre la seva importància dins del context hispanoamericà dels seixanta. La seva habilitat per revelar els límits del poder totalitari de Creón i per convertir-ne el càstig en un acte de sacrifici la converteix en símbol de lluita revolucionària. La seva lluita dóna veu i esperança a molts dels combats lliurats al llarg del continent contra les dictadures i altres poders opressius, i adquireix, per tant, la rellevància i importància hispanoamericana expressada per l'heroïna mateixa. Però la seva protesta aconseguix alhora sobrepassar l'especificitat continental i, com assenyala Victoria Brunn, situa Hispanoamèrica en l'imaginari global de la política i de la cultura internacional (2012: 38). En última instància, l'obra explora la qüestió del poder dins d'un vertiginós món mediàtic que ens permet parlar de resistència política tant dins del context

nacional i hispanoamericà específic de l'obra com dins de l'actual situació de control mediàtic i de sensacionalisme. En qualsevol cas, Antígona Pérez en reté el valor clàssic i el seu valor dramàtic recau en l'absoluta rebel·lia en nom dels seus ideals.

Aquest article ha intentat mostrar la manera en què *La pasión* utilitza els models estructurals de la tragèdia grega i del cristianisme per rebutjar les visions del món que ambdós proveeixen i reconfigurar el conflicte tradicional entre Antígona i Creón dins d'un món relatiu i mediatitzat. El conflicte no es desenvolupa en un pla absolutista i universal d'esferes contràries que es contraposen i es destrueixen, sinó a un nivell estrictament polític on un sistema totalitari s'enfronta als seus propis límits imposats per un acte revolucionari individual. Aquesta és una lluita ideològica de sentit i interpretació en què Creón Molina utilitza la premsa com un aparell sensacionalista i propagandístic que aconsegueix desmentir i trivialitzar l'intent revolucionari d'Antígona, però Antígona contraresta el seu poder dictatorial mitjançant una crisi de sentit que revela els límits materials i ideològics del seu règim. L'obra se situa dins d'un context hispanoamericà que perceptivament parla sobre els règims totalitaris que van angoixar el continent i, en aquest sentit, ha de ser llegida dins de la tradició dramàtica d'Antígona, és a dir, com una obra política sobre una lluita per la llibertat. Però en aquest article s'ha volgut assenyalar que una mirada crítica ha d'anar més enllà i reconèixer els sofisticats mecanismes mitjançant els quals Sánchez explora la construcció d'una ideologia totalitària, l'efecte social del sensacionalisme, els mitjans de comunicació com a eina política i el poder de veus i espais dissidents dins de jerarquies i estructures productores de sentit. El que Antígona Pérez ens deixa no és una Amèrica lliure, sinó una mirada crítica cap a la nostra pròpia societat contemporània, tan perillosament regida pels mitjans i el sensacionalisme com la República de Molina.

Bibliografía

- ALBERT ROBATTO, M. (1985): «Antígona Pérez: heroicidad y fatalismo», *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 44-49.
- ANOUILH, J. (1995) : *Antigone*, Paris: Table Ronde.
- BARRADAS, E. (1979): «*La pasión según Antígona Pérez*: Mito latinoamericano y realidad puertorriqueña», *Sin Nombre*, 10.1, 10-22.
- BEN-UR, L. (1975): «Myth montage in a Puerto Rican tragedy: “La pasión según Antígona Pérez”», *Latin American Literary Review*, 4.7, 15-21.
- BETTAGLIO, M. (2012) : «Surveiller, faire croire et punir: The Body in Evidence in Luis Rafael Sánchez’s *La pasión según Antígona Pérez*», *Latin American Theatre Review*, 45.2, 45-55.
- BOAL, A. (1975): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRADLEY, A.C. (1950): «Hegel’s Theory of Tragedy», *Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan, 69-95.
- BRECHT, B. (1990): *Antigone: A Version by Bertolt Brecht*, Trans. Judith Malina, New York: Applause Theatre Book.
- BRUNN. V. (2012): «Revolutionizing *Antigone*: A Puerto Rican Adaptation of Sophocles’ Tragedy», *Romance Quarterly*, 59.1, 36-47.
- BUTLER, Judith (2000): *Antigone’s Claim*, New York: Columbia UP.
- COLÓN ZAYAS, E. (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez: códigos, ideología y lenguaje*, Madrid: Playor.
- CRUZ, A. (1985): «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez’s *La guaracha del Macho Camacho*», *Latin American Theatre Review*, 13.26, 35-48.
- FUGARD, A. y KANI, J. (1986): *The Island. Statements*, Theatre Communications Group.
- GAMBARO, G. (1984): *Antígona furiosa. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977): «Conocimiento y valoración del arte: problemas científicos e ideológicos de la estética», *Arte popular y sociedad en América Latina*, México D.F.: Grijalbo, 91-115.
- GRAMSCI, A. (1973): *Letters from Prison*, Trans. Lynne Lawner, London: Harper & Row.
- HEGEL, G. W. F. (1977): *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V. Miller, Oxford: Clarendon.
- KUEHNE, A. (1970): «The Antigone Theme in Anouilh, Marechal and Luis Rafael Sánchez», *Papers on French-Spanish-Luso-Brazilian-Spanish-American Literary Relations, MLA, Seminar 17*, 50-70.
- MORFI, A. (1982): «El teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.1, 189-204.
- NOUHAUD, D. (2001) : «Monologues a deux voix, dialogues pour une voix seule», *Luis Rafael Sánchez : dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain*, Paris: L’Harmattan, 149-180.
- ORTIZ, R. (1996): «Modernidad-mundo e identidad», *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Trad. Ada Solari, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 69-92.
- SÁNCHEZ, L. R. (1968): *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan: Editorial cultura.
- SKIDMORE, T. E., SMITH, P. H., y GREEN, J.N. (2010): *Modern Latin America*, 7th ed., New York: Oxford UP.
- STEINER, G. (1984): *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford UP.

#10

ANTÍGONA PÉREZ ETA SENTSAZIONALISMOA: SISTEMA TOTALITARIO BATEN DESARTIKULAZIOA

Gina Beltrán Valencia

University of Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

Aipatzeko gomendioa || BELTRÁN VALENCIA, Gina (2014): "Antígona Pérez eta sentsazionalismoa: sistema totalitario baten desartikulazioa" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 35-49, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-eu.pdf>

Ilustrazioa || Jorge Mendoza

Itzulpena || Garazi Arrula Ruiz

Artikulu || Jasota: 31/07/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 10/11/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honek Luis Rafael Sánchez idazle puertoricarraren *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968) antzezlan du hizpide. Sánchezek Sofoklesen Antígona mito tragikoa berridazten du, eta horretarako botere antagonikoen funtsa berregiten du diktadurazko testuinguru hispanoamerikar baten baitan. Artikuluak erakusten du antzezlanak tragedia grekoaren eta kristautasunaren egitura-ereduen mundu ikuskera unibertuala eta erabakigarria bazterten duela, eta, horren ordez, boterearen auzia espazio garaikide mediatiko eta sentsazionalista baten barruan proposatzen du. Helburua da zehatz adieraztea zer modutan erakusten duen Antígona Pérezek estatua zentzua ekoizten duen instantzia bat dela eta nola uzten dituen agerian estatuaren muga materialak eta propaganda-aparatua interpretazio eta diferentzia politikoko ekintza apurtzaile baten bidez. Azkenik, protagonistaren balio dramatiko eta iraultzailea berresten du artikuluak, sistema totalitario baten koherentzia ideologikoa desartikulatzea lortzen baitu.

Gako-hitzak || Antzerki latinoamerikarra | Sentsazionalismoa | Luis Rafael Sánchez | Antígona | Antzerkia eta diktadura.

Abstract || This article focuses on Luis Rafael Sánchez's play *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968). The Puerto Rican author rewrites the tragic myth of Sophocles' *Antigone* by reconfiguring the dramatic core of antagonistic powers in the context of a Latin American dictatorship. The article investigates the way in which the play rejects the determining and universal worldviews contained in the structural models of Greek tragedy and Christianity, and instead centers on the question of power within a contemporary space of media and sensationalism. The purpose is to show how *Antígona Pérez* uncovers the State as a sense-producing entity and reveals its propagandistic apparatus and material limits through an act of interpretation and political difference. The article concludes stressing the protagonist's dramatic and revolutionary power in her ability to disarticulate the ideological coherence of a totalitarian system.

Keywords || Latin American Theatre | Sensationalism | Luis Rafael Sánchez | Antigone | Theatre and Dictatorship.

Gaur egun Puerto Ricoko letretako izen handienetako bat da Luis Rafael Sánchez¹, eta bere ibilbide literario luzean nabarmentzekoa da *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos*, obrarik ezagunenetakoa baitu. 1968an idatzi eta estreinatu zuen Puerto Ricon; drama horrek Sofoklesen *Antígona*-ren mito tragikoa berridazten du Hispanoamerikako testuinguru diktatorial batean. Artikulu honek tiranoaren eta gazte iraultzailearen arteko botere-konfigurazioa aztertzen du, alde batetik, Sánchezek tragedia grekoaren eta kristautasunaren egitura-eredu klasikoak munduaren ikuskera unibertsal eta mugatzaile bat baztertzeko erabiltzen dituen modua argitzeko eta, bestetik, espazio garaikide mediatiko eta sentsazionalista baten barruan boterearen auzia arakatzeko. Antígona Pérez pertsonaian arreta jartzeak boterearen eraikuntzaren analisi bat ahalbidetzen du, eta estatua, berriz, zentzua sortzen duen instantziatzat hartzen du, zeinaren muga material eta ideologikoak agerian geratzen baitira interpretazio eta diferentzia politikoko ekintza baten bidez.

La pasión lanaren argumentua Sofoklesen *Antígona*-n oinarrituta dago, baina Sánchezen obrak heroia preso dagoen garaia baizik ez du aurkezten. Antígona Pérezek lur eman die Héctor eta Mario Tavárez anaiei; bi gizonak, diktaduraren kontrako ekintza matxino baten gisan, Creón Molina jenerala hiltzen saiatu dira. Tiranoak agintzen du anaien gorpuak herriko plazan erakusgarri jartzeko, baina Antígonak ez du estatu legea obeditzen, borroka iraultzaile batean anaitasunez batu direnekiko elkartasun keinu modura. Ekintza dramatikoak aurrera egin ahala, Creón, Eliza eta Antígonaren familia bera krimena aitortuz konbentzitzen saiatzen dira, baina gazteak uko egiten dio tiranoaren arauari eta baldintzei men egiteari. Obraren amaieran, Jeneralak, Antígonaren idealismo iraultzailea zer-nolako mehatxua den jakitun, neska gaztea fusilatzeke agintzen du.

Historian, Antígonaren pertsonaia botere tiranikoaren kontrako borroka-ikurtzat hartu izan da, eta hori, hain zuzen, oso problematika garrantzitsua da 60ko urteetako Latinoamerikako testuinguruan eta horren diktadura eta sistema zapaltzaile guztietan. Lehenengo oharretik bertatik, Sánchezek esaten digu drama «la imaginaria república hispanoamericana de Molina»-n gertatzen dela, eta Latinoamerikako bizitza politikoari dagozkion kontsignak deskribatzen ditu, egoeraren parte baitira: «DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANKIS GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BOLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS» (Sánchez, 1968: 12). Jarraian, lehenengo aldiz hitza hartzean, Antígonak —zeinak «*resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano*» (13)— zera aipatzen du: «América dura, América amarga, América tomada» (14); kolektibitate amerikar osoari lotzen dio horrela bere izaera. Protagonistaren eta Latinoamerikako

OHARRAK

1 | Luis Rafael Sánchezek 2013ko apirilaren 30ean jaso zuen Pedro Henríquez Ureña nazioarteko saria, autore baten obra osoaren emankortasun literario eta intelektuala omentzen duen literatur sari garrantzitsua.

testuinguruaren arteko lotura testu osoan ageri zaigu, eta gaztearen azken hitzetan, hain zuzen, esplizituki adierazten da bera «América amarga» horren ohorez hiltzen dela.

Latinoamerikaren testuinguruarekin egiten duen lotura argia are gehiago nabarmentzen dute erreferentzia historiko zehatzek, Latinoamerikako sistema tiraniko eta diktatorial jakin batzuekiko lotura egiten baitute. Creón Molina izenak Rafael Trujillo Molina diktadore dominikarra dakar gogora, eta Tavárez anaiek, berriz, erreferentzia egiten diote Manolo Tavárez Justo buruzagi politikoari, diktadore dominikarraren erregimenaren aurka 14 de Junio mugimendu iraultzailearen burua izandakoari². Marina Bettagliok aipatzen du obraren azpituak, “*crónica americana en dos actos*” horrek, konkistaren kronikaren tradizio historikoan (500 urte baino gehiagokoa) kokatzen duela *La pasión*, kolonialismoarekin eta Amerikako esplotazioarekin lotuz (2012: 49)³. Hala ere, XX. mendeko bigarren erdiko Latinoamerikako diktadoretan eta testuinguru neokolonialean jarri ohi du arreta kritikak⁴. Angelina Morfi obraren «carácter documental»-az mintzo da, horrek sinesgarritasuna ematen baitio «acontecer de América»-ri (1970: 199). Izaera dokumental horren ondorioz, protesta eta konpromiso asmo bat esleitzen zaio autoreari, obraren kritikak behin baino gehiagotan azpimarratu duenez. Ikuspegi horretatik, Antígona Pérez latinoamerikar herriaren pertsonifikaziotzat hartu izan da, askatasunaren ikur amerikar baten eraikuntza, diktadoreen tiraniaren aurka borrokatzen dena —kasu askotan AEBk diruz lagundutako diktadoreak—, eta Molinaren errepublika, berriz, Latinoamerikako diktadura askoren batuketa bat izanen litzateke⁵.

Zehazki, lan honen testuinguru hurbila 60ko urteen bukaera aldera Puerto Ricoko egoera politikoa bera da. 1952an, Puerto Rico Estatu Libre Elkartua izendatu zuten, eta, ondorioz, estatus politiko anbiguo eta eztabaidagarria jaso zuen, Estatu Batuetako legeriaren eta boterearen araberrako subiranotasun partziala baitakar horrek⁶. Testuinguru horretatik abiatuta, Alyce de Kuehnek baieztatzen du *La pasión*-ek Puerto Ricoko estatus anbiguo eta zehaztugabeari kritika bat egiten diola. Efraín Barradasek irakurketa horretan sakontzen du, argumentatzen baitu mito klasikoaren erabileraren bidez obrak nazioaren berariazkotasuna gainditzen duela, Puerto Rico batasun latinoamerikarraren barruan sartzeko; hau da, obrak agerian uzten du «la americanidad esencial del puertorriqueño» (1979: 15). *La pasión*-i esleitu zaion izaera puertorricarra eta latinoamerikarra obraren iraunaldi politiko eta sozialaz ari da horren testuinguru historikoaren barruan, eta horrek Antígona Pérez zapalketa diktatorialaren kontrako askatasun latinoamerikarraren izaera nabarmentzen du. Hala ere, zenbait kasutan, kritika irakurketa murriztaile batean erori da; horren arabera, ekintza iraultzaileari eta «lucha sincera y comprometida por la liberación» bati dei zuzena eginen lioke obrak (Colón Zayas, 1985:

OHARRAK

2 | Manolo Tavárez Justok emaztetzat zuen Minerva Mirabal, alegia, Trujilloren erregimenaren aurka sutsuki jardun ziren Mirabal ahizpa ospetsuetako bat. Mirabal ahizpak matxinatzeagatik eta beren jarduera politikoagatik epaitu, espetxeratu eta azkenik 1960an hil zituzten.

3 | «Crónica» terminoak txertatzen duen dimentsio historikoak antzezlanaren testuartekotasun konplexuan rol garrantzitsu bat jokatzen du, konplexutasun horrek titulutik bertatik adierazten baitu testu aldi berean dramatiko, erlijioso eta historiko baten aurrean gaudela.

4 | XX. mendearen bigarren erdiko historia latinoamerikarrak ezaugarri izan zuen erregimen diktatorialen ugaritasuna, maiz militar baten edo gehiagoren, iruzurrezko presidenteen edo familia-dinastia jakin batzuen eskutik: Argentina (1976-83), Bolivia (1970-82), Brasil (1964-85), Txile (1973-90), Kolonbia (1953-58), Kuba (1952- 1959), Dominikar Errepublika (1930-1961), El Salvador (1931-79), Guatemala (1954-86), Haiti (1957-1990), Honduras (1963-71), Nikaragua (1936-79), Panama (1968-89), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-80), Uruguai (1973-1985). Latinoamerikaren historia labor baterako, ikus Skidmore, Smith eta Green.

5 | Ikuspegi hori duten ikerlanetarako, ikus Albert Robatto, Bettaglio eta Nouhaud.

6 | Puerto Ricoko testuinguruaren garrantzia nabarmen egiten da baieztapen orokortu bat aintzat hartzen bada, alegia, Antígona Pérez oinarrituta dagoela Olga Viscal Garriga pertsonaia historikoan; Olga Viscal Garriga ikasleen buru zen Puerto Ricoko Alderdi Nazionalistan, eta gorte federal

92)⁷. Artikulu honek irakurketa premia eta esplizituki borrokalari batetik urundu nahi du; aitzitik, asmo du azpimarratzea nola berregiten duen antzezlanak Antígona eta Creónen arteko botere-gatazka mundu garaikide mediatiko eta sentsazionalista baten baitan. Horrela, bada, *La pasión*-ek boterearen problematika nola jorratzen duen ikertzea du helburu, eta horretarako arreta jartzen du ideologia totalitarioaren eraikuntzan, komunikabideen paperean propagandarako tresna modura eta diferentzia espazio bidezko botere-egituren desartikulazioan. Ikuspegi horretatik bakarrik har dezakegu Antígona Pérezen figura sistema totalitario baten botere-mekanismoak desegiten dituen borroka iraultzailearen ikurtzat.

Antígona Pérezen eta Creón Molinaren arteko egitura antagonikoak Sofoklesen *Antígona*-ren berezko dialektika eta botere-egitura gordetzen du eta horren gatazka funtsezkoak agertzen ditu, hala nola, estatuaren eta norbanakoaren arteko gatazka, eremu publikoaren eta pribatuaren artekoa, botere zorrotzaren eta errebelia porrokatuaren artekoa eta ordena maskulinoaren eta femeninoaren artekoa. G.W.F. Hegelek tragediaren funtsezko gatazka horien gaineko teorizazioa egin zuen espirituaren dialektikaren esparruan. *La fenomenología del espíritu* liburuan⁸, Hegelek dio tragedian bi indar etikok talka egiten dutela batek ere ez duelako oinarri etikoaren benetako funtsa asetzen. Ekintza tragikoa, beraz, bateratzearen une paradigmatico bat da, non espirituaren oinarri etikoa adiskidetzen eta purifikatzen baita. Tragedia banatze eta adiskidetze prozesu dialektiko modura ulertzeak Hegelek Sofoklesen *Antígona*-ri buruz egiten duen interpretazioan du oinarri. Hegelen aburuz, Antigonak etxearen eta jainkoen ordena femeninoa jokatzeko du, eta Kreontek, aldiz, komunitatearen eta estatuaren ordena maskulinoa⁹. Antigonaren —jainkoaren legearen eremu pribatuaren ikurra— eta Kreonteren —gizakiaren legearen eremu publikoaren ikurra— arteko oposizioak gatazka konponezin bat adierazten du, bi jarrera etikoen suntsipenarekin bukatzen dena.

Hegelek maila metafisiko batera goratu zuen tragedia, eta horrek XX. mendeko pentsamendu mendebaldiran tragediak zuen garrantziari buruzko eztabaida etiko, filosofiko eta politikoak sortu zituen. Horren ondorioz, Antigonaren pertsonaiak oihartzun politiko handia izan zuen eta hainbat autorek aztertu zuten askotariko testuinguru soziopolitikoren barruan¹⁰. Horren adierazle dira: Jean Anouilh-en *Antigone* (1944), nazien okupazioa bitartean Frantzia idatzia eta antzetzua; Bertolt Brecht antzerkigile eta teoriko alemanaren *Antigone* (1948), Hirugarren *Reich*-a erori eta gutxira estreinatua; Athol Fugarden moldaketa hegoafrikarra, *The Island* (1973), apartheid aldian idatzia; eta Griselda Gambaro antzerkigile argentinarren *Antígona furiosa* (1986), Gerra Zikinaren ondorengo urteetan ekoiztua. Obra horietan guztietan, neurri ezberdinean bada ere, Antígona borrokaren eta erresistentziaren ikur da, ordena

OHARRAK

estatubatuarrak Puerto Ricoren gaineko AEBren autoritate politikoa onartzeari uko egin ziolako zigortu zuen.

7 | Interpretazio horrek Augusto Boalen «zapalduaren antzerkia» du oinarrian; kontzeptu garrantzitsu horren arabera, antzerkia eraldaketarako bitarteko bat litzateke, zeinaren bidez bai aktoreak bai ikus-entzuleak beren errealitate soziala ulertu eta aldatu behar baitute. Boalek *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas* (1973) liburuan jorratu zuen kontzeptu hori, hain zuzen, antzerki latinoamerikararen praktikan eta kritikan oihartzun eta eragin handiena izandako testuan.

8 | Tragediak interes handia sortu zuen Hegelengan, eta hainbat azterketa filosofikoetan teorizatu zuen horri buruz. Hala ere, *La fenomenología del espíritu* testuan garatu zuen luze eta zabal bere teoria. A.C. Bradley autorearen «Hegel's Theory of the Tragic» (1950) testua da Hegelen teoria tragikoaren sintesirik garrantzitsuenak.

9 | *Antigone's Claim* testuan, Judith Butlerrek dio Hegelen pentsamenduan Antígona eta Kreonteren arteko oposizioak lege matriarkaletik lege patriarkalera igarotzea adierazten duela; Antígona gobernuaren legeriaren aurreko ordena femeninoaren irudia da, eta Kreonte, berriz, botereak legeko egiten duen ordena maskulinoa litzateke (2000: 1-3).

10 | Antigonaren mitoaren ekoizpen eta berregokitze ikerketa oso baterako, ikus Steiner.

tiraniko eta zapaltzaile baten kontra matxinatzen den norbanakoari ahotsa ematen diona. Antígona Pérez tradizio dramatiko horretan sar daiteke, Creón Molinaren tiraniaren aurka egiten baitu eta «América dura, América amarga, América tomada» (1968: 14) baten askapenaren izenean hiltzen baita. Ordena politiko bidegabe eta dohakabe baten aurkako erresistentzia ikurtzat aurkezten da Antígona Pérez, eta ordena horren aurka borrokatzen da sutuki, herriaren askatasuna helburu.

Hala ere, Antígona Pérezen istorioa mundu erlatibizatu eta sentsazionalista batean gertatzen da, eta horrek ezinezko bihurtzen du haren borroka Hegelen terminoetan, konfrontazio eta adiskidetze unibertsalezkoetan ulertzea. Antígona Pérezen munduaren izaera erlatiboa sortzen da obraren barruko mundu-ikuskerara bakar batengatik lehian dauden bi egitura-ereduk bat egiten dutelako: tragedia grekoaren eta kristautasunaren ereduak. Bi ereduak egiteak ezinezko bihurtzen du Antigonaen borroka justifikatuko duen eta balioa emanen dion marko ideologiko baten osotasuna. Hasteko, Sofoklesen argumentua erabiltzeak tragedia grekoaren mundua lehenengo egitura-maila dela aldarrikatzen du; alta, Antígona Pérezen haustura politiko eta soziala nabarmen urruntzen da *Antígona* klasikoaren gatazkatik, horretan ordena jainkotiar batek heroiaen ekintzei balioa eta zilegitasuna ematen baitie. Jainkoek zigortzen dute Kreonte grekoa Antigonaen aurka harrokeriaz egiteagatik, emakumeak lege jainkotiar eta naturalen izenean estatuaren legeak hautsi eta gero. Antígona Pérezek, ordea, estatuaren agindua hautsi egiten du herriaren askatasunaren izenean, baina ez dago sistema etiko absoluturik haren ekintzek oinarri onak dituzten edo haren borroka zilegi izan den erabakitzeke. Hau da, ez dago diktadura baino goragoko botere bat Antígona Pérezen irudia libratzeko eta Jeneralaren tirania gaitzesteko. Ondorioz, pertsonaia batek ere ez dio Antigonaen kausari elkertasuna adierazten: amak abandonatu egiten du ez baitu lortzen krimena konfesaraztea, eta Irenek, lagun minenak, amore ez ematea aurpegiarazten dio, eta jakinarazten dio maitasun harreman bat duela Fernandorekin, ordura arte Antigonaen mutil-lagun izandakoa eta Creónen erregimenaren barruan koronel-orde izatea onartu berri duena.

Antígona Pérezen ekintzak baliozkotzat joko dituen sistema etiko unibertsal bat ez egoteak ezinezko egiten du heroi tragikoaren kontzeptua eta zail egiten du haren borroka termino unibertsaletan ulertzea. *La pasión*-en ez dago antagonismo kategoriko bat mundu femeninoaren eta maskulinoaren artean, eremu publikoaren eta pribatuaren artean, ezta hainbat sistema legalen artean ere. Esaterako, Creónen botere militarren eremu maskulinoaren barruan, haren emazte Pilar Varga dago, emakume zorrotza, senarrari gogorarazten diona diktadorea dela, hala jokatu behar duela eta Antígona ahalik eta lasterren hil behar duela. Bikote

boteretsu hori, bestalde, eremu publikoan nahiz pribatuan agertzen zaigu, eta bigarren horren adierazle da logelan gertatzen den eszena, non Antígona buruz eztabaidatzen baitute. Are eta argiagoa da Antígona kasua: emakume gaztea da, espazio politiko maskulino batean jarduten da, eta familiaren lotura femenino tradizionalak Tavárez anaiekiko senide-loturekin ordeztu ditu. *La pasión*-ek aurkeztutako mundu erlatiboak zaildu egiten du Antígona Pérez modu tradizionalen ulertzea, hau da, justiziaren eta egiaren alde eta botere tiraniko ororen kontra borrokatzen den ikur modura. Egia da Sánchezek tiraniaren aurka matxinatzen den Antígona sortzen duela, baina obran nagusi den diktadurazko ordenak Antígona Pérez kriminalizatzen du haren mundu dramatikoaren barruko justifikazioaz haraindi. Antígona Pérezen borroka *Antígona* klasikoaren gatazka politiko oinarrikoaren egitura gordetzen du, baina haren ekintzek eta heriotzak ez dute dimentsio unibertsal bat ekintza horiei benetako garrantzia emateko.

La pasión-en mundu ikuskera tragikoari uko egitea lotuta dago egituraz obrak daukan dimentsio kristauarekin. Elementu askok gorpuzten dute Antígona Pérez herri baten salbazioaren alde borrokatzen den askatzaile-ikur kristautzat. Hasieratik, obraren tituluak protagonistaren eta Kristoren arteko paralelismo bat ezartzen du, Antígona Pérezen istorioa pasiotzat hartzen baitu. Ideia hori berretsi egiten da drama osatzen duten hamabi eszenatan, Kristoren pasioaren hamabi egonaldiak gogorarazten baitituzte, eta horien bidez Antígona agertokian azaltzen da «chorro cónico de luz» (1968: 13) batek argizatua. Elementu horiek iradokitzeke duten boterea handitu egiten da Antígona Pérezek bere burua askatzaile-ikur modura aurkeztu ahala, Creónek torturarekin mehatxatzen duenean esaterako:

Harán lo más terrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio. Harán lo más horrible en sus términos. El cuerpo, me mancharán el cuerpo. Porque Creón sí es el amo de los cuerpos. Pero me dejarán inmaculado el corazón. El corazón es lo que importa.
(47)

Antígona hitzek gorputzaren eta arimaren arteko bereizketa kristaua idealizatzen dute, bere buruari buruz eraiki duen martiri irudia adierazten baitu, espiritualaren izenean sufrimendu fisiko handia jasateko gai dena. Obrak aurrera egin ahala, idealismo hori handitu egiten da, eta protagonistak ideien mundu hilezkorrera igarotze modura ulertzen du bere heriotza. Fusilatu baino apur bat lehenago, hala dio: «Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad [...]. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga» (1968: 121).

Amerika mikatz horren salbatzaile modura, Antígónaren irudia nahitaez askatu nahi duen herriarekiko harremanean eraikitzen da. Hasteko, haren ekintzek Héctor eta Mario Tavárezekiko leialtasunari erantzuten diote, eta, anaien bitartez, senidetasun terminotan adierazten duen kolektibitate batekiko leialtasunari. Lehenengoz hitza hartzen duenean, Antígónak bere egoera bere izenaren esanahitik abiatuta baloratzen du, azaltzen baitu txikitik «no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos» (1968: 14). Antígona Pérezek eta Tavárez anaien artean lotura biologikorik ez dagoen arren, neba-arreben arteko konpromiso bat dago, eta horri esker, Antígónak berak dioen moduan, «Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos» (1968: 27)¹¹. Hiru gazteen arteko konpromiso hori herri oso batera, Molinaren herri zapaldura, hain zuzen, zabaldu nahi duen senidetasun modura aurkezten zaigu. Idealizazio horren barruan, Antígona Pérez Santistebanek jatorri ponpoxoko bigarren abizenari uko egitea erabaki du, herriarengandik banantzen duelakoan. Aitzitik, nahiago du Pérez abizena bakarrik gorde, «común y manoseado», beste gizaki bat baino ez dela adierazten baitu. Izendatzaile komun baten gisako humanitate maila horretan egon nahi du Antígónak, humanitate larri eta atsekabetu horren erdian, Amerika mikatz horren erdian. Antígónak bere borrokari buruz duen kontzeptualizazioak (herri tiranizatu batengatik sakrifikatzea) Molinaren Errepublikaren martiritzat jotzen du, eta, ondorioz, humanitateari dion maitasunarengatik sakrifikatzen den askatzaile ikur handitzat.

Paradoxikoki, Antígónak bere posizioa termino kristauetan idealizatzen duen arren, bere jarrerak sinesmen erlijioso oro ukatzen du. Antígónak betiko bizitzaren dogma baztertzeko duen monsinore Escudero harenengan joan eta ohartarazten duenean krimenaz damutzen ez bada, haren arimak ez duela salbaziorik izanen. Neska gazteak modu desafiatazalean erantzuten dio: «Apostemos, Monseñor» (1968: 83), eta esaten du bere martiri eta herri-askatzaile idealizazioa ez dela benetan fede kristauaren onarpenaren ondorio. Lorraine Elena Ben-Urrek ongi baino hobeki dioenez, «The values Antigone stoically defends have nothing to do with divine law or any type of theism. She lives in a contemporary world where gods have been replaced by other abstract entities» (1975: 20). Antígónak erretorika eta kontzeptu kristauak darabiltza, baina bere diskurtsoak testuinguru politiko jakin baten barruko ideal modernoei erantzuten die argi eta garbi, eta horrek ez du lekurik uzten espirituaren salbazio baten promeserako.

Antígónaren jarrera paradoxikoak (aldi berean tradizio kristauaz jabetzea eta hori baztertzeko) obraren beraren nolakotasun berezia uzten du agerian, obrak erlijio katolikoa beretzat hartu eta aldi berean horren parodia egiten baitu. Elizaren ordezkari handiena

OHARRAK

11 | Batzen dituen senidetasunak izaera ideala du, eta horregatik, Creónek ezin du inolaz ere ulertu Antígónaren eta Tavárez anaien arteko harremanaren mamia. Harreman hori azaltzeko, Creónek maitasun-harreman bat asmatu behar du Antígónaren eta anaietako baten artean.

«muy reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero» da, eta elizaren segizio osoarekin agertzen denean obra osoan iraunen duen kritika zorrotz bati bide ematen dio, Jeneralaren tiraniaren zerbitzuko Elizaren oparotasuna, anbizioa eta ustelkeria nabarmen uzten duena. Elizaren parodia-antzeko errepresentazioa Creónek berak handitzen du, behin baino gehiagotan esaten baitu Antígónaren ideologia bitxia eta nazkagarria dela, «a nuestra cristiana manera de vivir». Molinan bizitzeko modu kristaua esanahi erlijiosorik ez duen modu bat baizik ez da, monsinore Escudero eta eliza-segizio arranditsua bezala. Horregatik, Antígónaren erresistentzia antzezlanaren ikuspegi erlijiosotik ikusteak inolako esanahi garrantzitsurik gabeko modu hutsal bezala ikustea dakar. Hain zuzen, Antígónaren jarrerak interpretazio horri erantzuten dio hasieran bere burua ikur askatzaile baten gisan aurkezten duenean eta gero dogma kristaua baztertzean. Bere borroka martiriaren molde hutsa besterik ez da, bere mundua arautzen duen testuinguru diktatorialean balioztatu edo garrantzia kolektiboa hartu ezin dezakeena.

Orain arte, *La pasión*-en mundu dramatikoak munduaren ikuspegi tragikoa eta kristaua baztertzen dituela ikusi dugu; elizaren mundu garaikideak protagonistaren ekintzei esanahi tragiko eta askatzaile bat emanen dien ordena unibertsal eta erabakitzaile bat baliogabetzen du. Obraren maisutasuna bi tradizioen egiturak erabiltzean datza zehazki, zer eta ematen dituzten mundu ikuskerak ezeztatzeko, hain zuzen. Bi egitura-ereduetatik kanpo, *La pasión* mundu erlatibo batean kokatzen da, Antígónaren eta Creón Molinaren arteko gatazka oinarrizkoa mundu moderno eta sekular batean berregiten duena, eta horrela, boterearen kontzeptua zalantzan jartzen. Ezin dugu hitz egin errotik elkarren aurka egiten duten bi indar unibertsali buruz, baizik eta oso politizatutako bi norbanakori buruz, zeinek beren ustea termino kolektiboetan legitimotzat jotzeko egoera manipulazten baitute.

Creón jeneralak komunikabideak botere-tresna efektibo modura erabiltzen ditu herritarrak kontrolatzeko eta sorgorbihurtzeko¹². Ekintza dramatikoan bost kazetari anonimo bitartekari agertzen dira, funtzio bikoitza dutenak: gertakariak azaltzea eta tokiko zein nazioarteko berriak iragartzea. Funtzio narratiboak tragedia grekoaren koruaren itxura ematen die kazetariei, koruak ekintza dramatikoa kontatzeko helburua baitzuen, eta kazetaritza iruzkinak, berriz, Estatuaren ideologiarekin bat etortzen direla berresteko modua da. Berriak emateko kazetariak duten modu mekanikoak —beti mintzatzen dira ordena berean eta tokiko berriak nazioartekoekin txandakatzen dituzte— agerian uzten ditu Creónek gizartean ezarritako ordena hertsagarria eta estandarizazioa. Antzezlanak erakusten duenez, argi dago kazetariak partzialak direla eta gertakariak nahieran eta diktadorearen mesedetan desitxuratzen dituztela, eta Antígónak hori bera salatzen du publikoki: «la prensa en Molina es un comité

OHARRAK

12 | Komunikabideak, horien eragina eta botere soziala gai garrantzitsuak dira Sánchezen obran, bereziki *La guaracha del Macho Camacho* eleberri ospetsuan. Gaiari buruzko ikerketa baterako, ikus Cruz.

del partido único de Creón, un comité minado de sensacionalismo» (1968: 42). Sentsazionalismo hori da Creónek darabilen funtsezko tresna, bai propagandarako mekanismo modura herritarren iritzia kontrolatzeko bai disidentzia ororen kontrako posizio babesgabe batean egon daitezten.

Honako pasarte honek adierazten du zer modutan erabiltzen dituen prentsak gertakari ezohikoak ikus-entzuleen arreta bereganatzeko eta edozein erreakzio neutralizatzeko:

PERIODISTA 1. Extra. Extra. Extra. Asesinan a Martín Lutero King.
La multitud irrumpe enloquecida congregándose en torno al periodista que grita la noticia.

PERIODISTA 2. Extra. Extra. Extra. Abalean al Che Guevara.
La multitud corre trastornada hasta el Periodista 2.

[...]

PERIODISTA 5. Extra. Extra. Extra. Asesinan al Presidente Kennedy.
La multitud va a correr hacia el Periodista 5, pero el impacto es de tal manera terrible que se congela. (Sánchez, 1968: 36)

Erregimenaren estrategia ikus-entzuleak bonbardatzean datza, txundidura eragiteraino herritarrak gogaitzen eta sorgor bihurtzen dituen informazio kantitate handiarekin bonbardatzean alegia. Oharrek argi azaltzen dute jendetza txundidurazko jarrera pasibo batera baztertua geratzen dela; egoera horretatik ez dira ezeren aurrean hitzez edo ekintzez erantzuten saiatuko. Hain zuzen, *Arte popular y sociedad en América Latina* liburuan, Néstor García Canclini kontsumitzailearen jarrera pasiboaz mintzo da; bere esanetan, masentzako kulturari

...no hay interacción recíproca entre consumidores y productores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor. (1977: 109)

García Canclini aipatzen dituen «objetivos mercantiles de la burguesía» horiek merkatuaren helburu menderatzaileak dira, Molinaren Errepublikaren kasuan erregimen militarren interesekin bat egiten dutenak. Antzezlanean, prentsa da legitimatzeko boterearen tresna eta horrek gobernuaren interesak ezartzen ditu herritarren interes komunak direlako itxurak eginez. Hori lortzeko, ekoizpen sentsazionalista bat baliatzen du herriaren jakin-min gosea asetzeko, baina horren ekintza kritikoa ere baliogabetzen du¹³. Publiko pasibo hori kolektibitate manipulatua eta isilarazia bihurtzen da, jasotako informazioa pentsatzeko, sailkatzeko eta bereizteko ezgaia, parte hartzeko eta komunikazio moldeak sortzeko ezgauza. Baina, García Canclini dioen bezala, prentsaren botere lo-eragilearen efektu nabarmenena elkartasun falta da. Hain zuzen, elkartasunerako oztopo horrek kondentzen du bukaeran Antígona

OHARRAK

13 | Kontsumoaren dimentsio etikoari buruzko eztabaida baterako, ikus Ortiz.

Pérez heriotza hutsal batera.

Egoera hori agerikoa egiten da antzezlanaren azken eszenan, Antígónak Creón presatzen duenean hil dezan. Antígona lehenengoz drama osoan egon den plataformatik jaisten da eta Creónek emakumea fusilatzeke agintzen du. Jarraian, kazetariak «la facinerosa Antígona»-ren heriotza iragartzen dute, esanez Tavárez anaien gorpuak non zeuden aitortu zuela, eta gero axaleko berriak ematen hasten dira, Jacqueline Kennedyren oporrei buruz, Pierre Cardinen modari buruz eta Hollywoodeko izarren nondik norakoei buruz. Antígónaren heriotza makinaria sentsazionalista handiaren barruan sartzean, heriotza gertakari hutsal bihurtzen dute, antzerki giroko esamesen mailakoa. Estrategia horrek gertakariaren aurrean herritarrak axolagabe agertzea bermatzen du, txundidura egoera batean daudenez ez dutelako erreakzionatuko, ezta Antígónaren sakrifizioari balioa edo zilegitasuna emateko posizio kritikorik hartuko ere. Haren heriotzaren garrantzi eza are nabariagoa egiten da aintzat hartzen badugu azken eszena hori tragedia grekoaren bukaeraren parodia bat dela. Irteeran, koruak negar egiten du heroia erori delako eta, aldi berean, noble bihurtu dela ospatzen du; *La pasión*-en, ordea, kazetariak, koru modura jokaten dutenak, entretenimendurako beste berri bat balitz bezala jokatu eta Antígónaren heriotza hutsal bihurtzen dute, gezurra esaten baitute, alegia, Creónen erregimenaren aurrean gazteak amore eman duela¹⁴. Antígona plataformatik jaisten den unetik bertatik —heroi tragiko modura erori dela irudikatzen du jaitsiera horrek— eszenaren bukaeraraino, parodia-une bat gertatzen da, non kazetarien sentsazionalismoak katarsi-efektu oro desagerrarazten eta haren borroka askatzaileari balio osoa kentzen baitio.

Antígónaren gaineko Creónen boterea, neskaren ekintzak epaitzeko eta exekuzioa agintzeko dimentsio legalaz eta politikoaz harago, zentzuaren manipulaziorako eta kontrolerako boterea da, eta horren bidez neskarenganako elkartasun keinu oro ezinezko egiten du. Antígona saiatzen da bere isolamendu politiko eta sozialari aurre egiten bere kausa termino ideologikoetan emanaz, baina inork ez du haren ekintza babesten edo haren borrokarekin jarraitzen. Alta, Antígónaren martiri iraultzailearen irudia heriotza bakarti eta hutsal batera murrizten duten arren, Antígónak Creónen botere totalitarioa mehatxatzea lortzen du, bere egia eta gertakarien interpretazioa inposatzea lortzen baitu.

Horren harira, aipatu behar da antzezlanaren izaera subjektiboa tituluan bertan adierazten dela. «Según» preposizioaren erabilera argi uzten du ez gaudela istorio ofizial, objektibo eta sortzaile baten aurrean —Kristoren pasioa ez bezala, ezaugarri horietaz harrotzen baita—, baizik eta Antígónaren ikuspegitik kontatutako istorio partzial baten aurrean. Izaera subjektibo hori nabarmenago egiten du

OHARRAK

14 | Pentsak adierazitakoa faltsua dela kontuan hartuz, Dorita Nouhaudek ebanjelistatzat hartzen ditu kazetariak, Jesusen bizitzaren lekuko zuzenak izanik, ebanjelistek egia absolutua adierazten baitute. Nouhaudek Bibliako pasarte hau aipatzen du: «este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y las ha escrito; y sabemos que su testimonio es verdadero» (2001: 171).

hasierako oharrek, urrundu egiten baita oharrek ohi duten argibide-funtziotik: «Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas [...]. Como el recuerdo es inmenso, ilimitado, el movimiento de Antígona Pérez no estará confinado a área alguna, aunque ella tome el centro del escenario, frente a la plataforma, como su sitio o prisión» (1968: 12)¹⁵. Antígona, beraz, agertokiaren erdian dago antzezlan osoan, eta eszena guztietan parte hartzen du. Toki pribilegiatu horrek inguruan gertatzen den oro ikusteko aukera ematen dio, Molina senar-emazteen arteko eta monsinore Escuderoren eta diktadorearen arteko une pribatuak barne. Antígonak, obraren lekuko nagusia denez, narratzaile rola bereganatzen du, eta ekintza dramatikoan bitartekari jarduten du bere bakarrizketa mikatz eta zorrotzekin. Horren bidez, ikus-entzuleekin gertakarien inguruan egiten duen interpretazioa konpartitu dezake eta bere ikuspuntua ezarri; horregatik datza bere boterea, hain zuzen, interpretazio ekintza apurtzaile baten bidez Jeneralaren ordena totalitaria iraultzeko gaitasunean.

Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo liburu garrantzitsuan, Renato Ortizek ongi baino hobeki esaten du: «el estado-nación no es solo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido» (1996: 85). *La pasión*-en, estatu-nazioa Creónen autoritarismoari dagokio, baina Elizaren eta familiaren paperera ere zabaltzen da, ofizialaren kontrako edozein ideia baztertzen duten eta Molinaren erregimen tiranikoari laguntzen dioten instituzioak baitira. Horrekin lotuta, honela dio Antonio Gramscik:

The State, is usually thought of as political society —i.e., a dictatorship or some other coercive apparatus used to control the masses in conformity with a given type of production and economy— and not as a balance between political society and civil society, by which I mean the hegemony of one social group over the entire nation, exercised through so-called private organizations like the Church, trade-unions, or schools. (1973: 204)

Elizak zentzua sortzeko eta manipulatzeko moduari buruzko adibide bat dugu hau: Antígonak monsinore Escuderori esaten dio «por un elemental gesto de obligada fraternidad, de obligado amor» jardun duela, eta monsinoreak erantzuten dio «La acusación que se te hace excluye esos dos sentimientos. Tu delito es el robo» (Sánchez, 1968: 80). Monsinore Escuderoren hitzek ezeztatu egiten dute Antígonak bere ekintzei ematen dien dimentsio gizatiar eta senidetasunezkoa, eta modu horretan neskaren borroka kriminalizatzea eta lege sistemaren urraketa huts bihurtzea lortzen du. Antígonaren zentzuaren gaineratik monsinore Escuderok bere zentzua inposatzeak esplizitu egiten du Elizak justutzat eta egiazkotzat jotzen den hori ekoizteko eta manipulatzeko duen boterea. Monseinore Escuderok zurikeriaz dioten moduan: «Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la

OHARRAK

15 | Sánchezen hasierako oharren izaera anbiguoak antzezlanaren aukera performatiboak nabarmentzen ditu, agertokiaren gainean antzeztzen den unetik bertatik erakusten baitu ahalmen eszeniko handia.

verdad rija todo proceder» (82). Egia hori ez da erregimenaren egia besterik, instituzioek eta prentsak publikoki berretsi behar duten hori, Antígona zigortzearekin eta isilaraztearekin erabat ezartzen duten egia hori.

Hala ere, Antígona erregimenak ezarritako zentzua eta esanahia iraultzeko gaitasuna garatzen du. Ahots disidente baten eta diferentzia adierazle baten irudia da, eta Creónen totalitarismoaren mugak erakusten ditu. Horren erakusgarri da honako dialogo hau, fusilatuko dutela jakinarazteko Pilar Vargak Antígona bisita egiten dionean:

PILAR. Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses; pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa.

ANTÍGONA. Importa siempre que haya alguien en disposición de dar. Es el refugio que nos queda.

PILAR. Pero dar vida, amor, nunca muerte.

ANTÍGONA. La Primera Dama equivoca sus líneas y dice las líneas de Antígona. (117-8)

Funtsezkoa da ohartzea bi pertsonaiek guztiz kontrako interpretazioa ematen dietela hitz berberei. Batetik, Pilar Vargak uste du maitasuna eta bizitza emateak Creónen legearen aurrean makurtzea eta bizitza salbatzea esan nahi duela; bestetik, Antígona ustez, maitasuna eta bizitza emateak Creónen legearen eta tiraniaren aurkako protesta modura bizitza bera ematea esan nahi du. Antígona bere zentzua eta interpretazioa diktaduraren mezu ofizialaren gainetik ezartzeko ausardia du, eta horrek gaztearen diferentzia eta berezitasun espazioa ezaugarritzen du testuinguru totalitarioa mehatxatzen eta sabotatzen duen espazio bereziki iraultzaile baten gisan.

Esan daiteke, beraz, Antígona zentzuaren krisi bat sortzen duela, diktadorearen sistemaren mugak erakustean Creón desorekatzen duena. Gazteak bere krimena maitasun-ekintzatzat hartzen du, eta Creónek hura isilarazteko beharra ikusten du, baina azken errebeldia ekintza modura, Antígona bere egiten du inposatu dioten zigorraren zentzua. Hau da, fusilatze-lekura bidean denean, Antígona zera dio: «Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte» (1968: 121). Hitz horiek adierazten dutenez, Creónen exekuzio-aginduari men egin beharrean, Antígona agindu hori bere desiotzat hartzen du, eta fusilamendua azken sakrifizio ekintza bihurtzen du. Antígona agerian uzten duen zentzuaren krisia disidentziarako hazi bat da Creónen erregimenak izan nahi duen sistema absolutu eta erabakitzailea desartikulatzeko bidean. Ondorioz, zentzua ekoizteko eta boterea legitimatzeko indar bakarra izan nahi duen diktadura sistemaren muga material eta ideologikoak erakustean datza gaztearen borrokaren garrantzia. Haren ekintzek eta hitzek erakusten dute egia eta justizia kontzeptu erlatiboak direla eta ez direla bat etortzen esanahiaren sistema diktatorial batekin soilik, baizik eta askotariko

interpretazio ugartara zabalik daudela. Antígona Pérezen benetako ekintza iraultzailea, beraz, bere mundu ikuskera ezartzean eta Creónen metanarratibaren totalitarismo ideologikoa haustean datza.

Antígona Pérez diferentziaren ikurtzat hartzean, hirurogeiko urteetako testuinguru latinoamerikarrean antzezlanak duen garrantzia uler dezakegu. Creónen botere totalitarioaren mugak agerian uzteko eta bere zigorra sakrifizio-ekintza bihurtzeko gaitasunak Antígona borroka iraultzailearen ikur bihurtzen du. Bere borrokak ahotsa eta itzaropena ematen die diktaduren eta beste botere zapaltzaileren aurka kontinente osoan egindako borroketako askori, eta horrela, bada, gaztearen kausak heroiak berak aldarrikatutako garrantzia eta esangura hispanoamerikarra hartzen du. Alta, bere protestak kontinente berezitasuna gainditzea ere lortzen du, eta, Victoria Brunnek dioenez, Latinoamerika nazioarteko politikaren eta kulturaren mundu mailako iruditerian jartzen du. Azken batean, antzezlanak boterearen auzia mundu mediatiko zorabiagarri baten barruan aztertzen du, eta horrek aukera ematen digu erresistentzia politikoari buruz mintzatzeko, bai testuinguru nazional eta latinoamerikarrean zehazki bai gaur egungo kontrol mediatiko eta sentsazionalismoaren egoeraren barruan oro har. Nolanahi ere, Antígona Pérezek bere espiritu klasikoari eusten dio, eta bere idealen aldeko matxinatze erabatekoan datza obraren balio dramatikoak.

Artikulu honen helburua izan da erakustea zer modutan erabiltzen dituen *La pasión*-ek tragedia grekoaren eta kristautasunaren egitura-ereduak bai horiek biek ematen dituzten mundu ikuskerak baztertzeko bai mundu erlatibo eta komunikabideek baldintzatutako batean Antígonaen eta Creónen arteko gatazka politiko tradizionala berregiteko. Gatazka ez da gertatzen elkarri kontra egiten dioten eta elkar suntsitzen duten bi esferetako plano absolutista eta unibertsal batean, baizik eta maila guztiz politiko batean, non sistema totalitario batek aurre egiten baitie bere mugei —ekintza iraultzaile individual batek inposatutako mugak—. Zentzuaren eta interpretazioaren borroka ideologiko bat da hau; bertan, Creón Molinak prentsa erabiltzen du propagandarako aparatu sentsazionalista modura, Antígonaen saiakera iraultzailea gezurtatzea eta hutsal bihurtzea lortzen duena, baina Antígona zentzuaren krisi baten bidez egiten dio aurre haren botere diktatorialari, eta krisi horrek erregimenaren muga materialak eta ideologikoak agerian uzten ditu. Antzezlanaren testuinguru latinoamerikar batean sartzen da eta kontinentea ito zuten erregimen totalitarioei buruz sotilki mintzo da; beraz, Antígonaen tradizio dramatikoaren barruan irakurri behar da, hots, askatasunaren aldeko borroka bati buruzko obra politiko modura. Baina artikulu honek begirada kritiko batek urrunago joan behar duela, eta Sánchezek darabiltzan mekanismo sofistikuak aintzat hartu behar direla adierazi nahi izan du, horien bidez aztertzen baititu ideologia totalitario baten eraikuntza, sentsazionalismoaren efektu soziala,

komunikabideen erabilera tresna politikotzat eta zentzuak ekoizteko hierarkien eta egituren barruan ahots eta espazio disidenteek duten boterea. Antígona Pérezek uzten diguna ez da Amerika libre bat, baizik eta, Molinaren Errepublikan bezala, komunikabideek eta sensazionalismoak modu arriskutsuan arautzen duten gure gizarte garaikideari begirada kritiko bat.

Bibliografía

- ALBERT ROBATTO, M. (1985): «Antígona Pérez: heroicidad y fatalismo», *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 44-49.
- ANOUILH, J. (1995) : *Antigone*, Paris: Table Ronde.
- BARRADAS, E. (1979): «*La pasión según Antígona Pérez*: Mito latinoamericano y realidad puertorriqueña», *Sin Nombre*, 10.1, 10-22.
- BEN-UR, L. (1975): «Myth montage in a Puerto Rican tragedy: “La pasión según Antígona Pérez”», *Latin American Literary Review*, 4.7, 15-21.
- BETTAGLIO, M. (2012) : «Surveiller, faire croire et punir: The Body in Evidence in Luis Rafael Sánchez’s *La pasión según Antígona Pérez*», *Latin American Theatre Review*, 45.2, 45-55.
- BOAL, A. (1975): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRADLEY, A.C. (1950): «Hegel’s Theory of Tragedy», *Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan, 69-95.
- BRECHT, B. (1990): *Antigone: A Version by Bertolt Brecht*, Trans. Judith Malina, New York: Applause Theatre Book.
- BRUNN. V. (2012): «Revolutionizing *Antigone*: A Puerto Rican Adaptation of Sophocles’ Tragedy», *Romance Quarterly*, 59.1, 36-47.
- BUTLER, Judith (2000): *Antigone’s Claim*, New York: Columbia UP.
- COLÓN ZAYAS, E. (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez: códigos, ideología y lenguaje*, Madrid: Playor.
- CRUZ, A. (1985): «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez’s *La guaracha del Macho Camacho*», *Latin American Theatre Review*, 13.26, 35-48.
- FUGARD, A. y KANI, J. (1986): *The Island. Statements*, Theatre Communications Group.
- GAMBARO, G. (1984): *Antígona furiosa. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977): «Conocimiento y valoración del arte: problemas científicos e ideológicos de la estética», *Arte popular y sociedad en América Latina*, México D.F.: Grijalbo, 91-115.
- GRAMSCI, A. (1973): *Letters from Prison*, Trans. Lynne Lawner, London: Harper & Row.
- HEGEL, G. W. F. (1977): *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V. Miller, Oxford: Clarendon.
- KUEHNE, A. (1970): «The Antigone Theme in Anouilh, Marechal and Luis Rafael Sánchez», *Papers on French-Spanish-Luso-Brazilian-Spanish-American Literary Relations, MLA, Seminar 17*, 50-70.
- MORFI, A. (1982): «El teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.1, 189-204.
- NOUHAUD, D. (2001) : «Monologues a deux voix, dialogues pour une voix seule», *Luis Rafael Sánchez : dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain*, Paris: L’Harmattan, 149-180.
- ORTIZ, R. (1996): «Modernidad-mundo e identidad», *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Trad. Ada Solari, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 69-92.
- SÁNCHEZ, L. R. (1968): *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan: Editorial cultura.
- SKIDMORE, T. E., SMITH, P. H., y GREEN, J.N. (2010): *Modern Latin America*, 7th ed., New York: Oxford UP.
- STEINER, G. (1984): *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford UP.