

PODRÍAS LLAMARTE ANTÍGONA

Un drama mexicano contemporáneo*

YOUR NAME COULD BE ANTIGONE:
A CONTEMPORARY MEXICAN DRAMA

Helena González-Vaquerizo**
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este trabajo analiza los elementos del teatro griego en la estructura, personajes, temas y motivos de *Podrías llamarte Antígona*, escrita por Gabriela Yncán en 2009. El drama es un ejemplo del teatro comprometido americano y retoma las claves de los mitos de Antígona y Edipo en la tradición occidental. La autora hace una lectura política y feminista de las obras sofocleas, pero sobre todo una humanista. De hecho, la pieza fue concebida como denuncia ante las autoridades por su actuación en la tragedia de la mina de carbón de Pasta de Conchos (Coahuila, México) en febrero de 2006. Una explosión de gas causó la muerte de 65 trabajadores que resultaron enterrados en vida y cuyo rescate nunca se llevó a cabo. Este artículo describe además la génesis de la obra gracias al trabajo de la ONG Cereal y su recepción por parte de las familias de los fallecidos.

PALABRAS CLAVE

Tradición clásica, teatro latinoamericano, Sófocles,
Antígona, *Edipo Rey*, Gabriela Yncán, Pasta de Conchos

1. INTRODUCCIÓN

“Societies with no hope for change feel no need for theatre”.¹

Se ha dicho que las sociedades sin esperanza de cambio no tienen necesidad del teatro. En este sentido el teatro en la América de hoy es urgente; no es una rescritura

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2011-27645 financiado por el MINECO.

** helena.gonzalez@uam.es

¹ CARLSON. *Theories of theater*, p. 433.

más o menos original de los dramas clásicos, no plantea una subversión estética del mito, ni la idealización romántica de sus figuras, al menos no mayoritariamente. De lo que tratan los mitos griegos en el teatro americano, y muy especialmente el de Antígona, es de la injusticia y de la necesidad de denunciar los abusos de poder.

Esta es una de tantas lecturas de Antígona, tantas que no voy a entretenerme en ellas. George Steiner dedicó un penetrante estudio a la travesía de este mito por la historia de Occidente. Pero Steiner no menciona ni una sola Antígona americana. Las suyas son, sobre todo, heroínas europeas cuyos fascinantes dilemas expuestos por pensadores de la talla de Hegel, Kierkegaard o Reinhardt llegan, no obstante, a América. Ha habido algunas versiones especialmente influyentes, como la de Jean Anouilh (1944) o la de Bertold Brecht (1947), adaptación de la traducción sofoclea de Hölderlin brillantemente analizada por José S. Lasso de la Vega.² Solo en España y solo entre 1935 y 1998 hay al menos 17 obras que tienen el discurso de la paz de Antígona como protagonista.³

Y es que los momentos de esplendor de la tragedia suelen coincidir con fases de gran iniciativa y energía política.⁴ No es extraño que en los siglos XX y XXI las Antígonas de Latinoamérica reivindiquen la lucha por una sociedad más justa, ni que lo hagan desde esa perspectiva de género que ha acompañado siempre, en mayor o menor medida, a la heroína:

“es en el contexto americano donde Antígona adquiere su gran protagonismo. Exponente de las mujeres del continente, nos recuerda la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos a recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la ley y en nombre de esa ‘noción’ tan indefinible y abstracta como imposible de circunscribir que es la Justicia”.⁵

Son muchas las obras que equiparan la situación de peste tebana a la violencia institucionalizada de los regímenes dictatoriales latinoamericanos, obras en las que los desaparecidos de la dictadura argentina o más recientemente los secuestrados por las Farc en Colombia son reivindicados por sus madres y hermanas.⁶ En esta ocasión me detengo en un drama acaecido en México en una mina de carbón,⁷ escrito como consuelo para las mujeres, madres y hermanas de los fallecidos, pero también como denuncia para que los abusos del poder salgan a la luz.

² LASSO DE LA VEGA. *De Sófocles a Brecht*, p. 311-379.

³ PIANACCI. Rito, mito y tragedia. El camino hacia la Antígona americana, p. 85-86.

⁴ BERGUA CAVERO. *Sófocles, Tragedias. Áyax, Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*, p. VIII-XXVII.

⁵ PIANACCI. Rito, mito y tragedia. El camino hacia la Antígona americana, p. 91.

⁶ En las notas del trabajo haré referencia concreta a algunas de las muchas Antígonas americanas del siglo XX que han sido estudiadas por BAÑULS OLLER y CRESPO ALCALÁ, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, p. 421-515.

⁷ Cabe recordar el semejante escenario de la brasileña *Pedreira das almas (Cantera de almas [1958])* de Jorge Andrade.

2. ORIGEN DE LA OBRA

19 de febrero de 2006. En la mina de carbón de Pasta de Conchos en Coahuila una explosión deja atrapados a 65 trabajadores. Durante días se discute sobre la profundidad a la que se encuentran o las posibilidades de que los conductos de ventilación estén funcionando. Pero finalmente las autoridades niegan a las familias la posibilidad del rescate. Es tan peligroso intentarlo, dadas las altas concentraciones de gas metano en el interior, que no importa si están muertos o si han sido enterrados en vida. Tampoco importa que en esas mismas condiciones fueran a trabajar para la empresa Grupo México. Esta, según varios periodistas, incluso se vio beneficiada por la explosión al cambiarse la ley de explotación del metano. Una semana después del accidente la Cámara de Diputados guardaba un minuto de silencio. Desde entonces la mina está cerrada y solo se han recuperado dos cuerpos.

Tres años más tarde, y esto ya es la ficción dramática, una mujer alza su voz y reivindica justicia, dignidad y sepultura para el cuerpo de su hermano. Se llama Analía, pero podría llamarse Antígona. En su determinación rescata el cuerpo del hermano y, por ello, se enfrenta a los poderosos. Aunque resulta encarcelada y muerta, la victoria moral es suya. Al Tirano lo acosan sus propios fantasmas –la codicia, las imágenes de Analía y los mineros muertos, la muerte de su ahijado político– y la voz de una chamana de varios rostros que, como Tiresias en *Edipo Rey*, abre los ojos del poderoso a los crímenes que ha cometido.

Gabriela Ynclán (México, DF, 1948), dramaturga de casta que cuenta con diferentes obras políticas en su producción,⁸ llevó a los escenarios mexicanos en 2009⁹ una obra que denuncia la pérdida del respeto por la vida humana de los últimos gobiernos del país, al tiempo que reivindica el papel de las mujeres en la defensa de la justicia social y la ética más básica. La obra de Gabriela Ynclán se incluye en esa tendencia del teatro americano de los años 60 en adelante donde las figuras mitológicas protagonistas “viven y reprochan, directa e indirectamente, su situación como individuos en estas sociedades”.¹⁰ No es casualidad que la Premio Nacional de Dramaturgia¹¹ vuelva su

⁸ Como *No más que salgamos* sobre los movimientos estudiantiles del 68. En cuanto a la vinculación de Sófocles con la política, es conocido que tuvo un papel importante en la vida política de Atenas, desempeñando diferentes cargos, si bien es posible que simplemente cumpliera con sus obligaciones civiles, como defiende Jorge Bergua Caverio en su introducción a Sófocles. A veces sus tragedias se han interpretado a la luz de las anécdotas políticas del momento. Pero en sus personajes se deja ver el sentido de la política en su más amplia acepción y la preocupación por la sociedad. “No existe ciudad que sea de un solo hombre” le dice Hemón a Creonte (*S. Ant.* 737).

⁹ *Podrías llamarte Antígona* fue estrenada el 23 de agosto de 2009 en el Foro Cultural Coyoacanense Hugo Argüelles gracias a la colaboración de Tepalcate producciones y del instituto INMUJERES del D. F. bajo la dirección de Silvia Macip, mexicana afincada en Valencia. El manuscrito permanece inédito y fue cedido por su autora para la realización de este trabajo. Puede, no obstante, descargarse previa creación de una cuenta en <http://espanol.dramaturgiamexicana.com/index.php/component/obras?tip=obrad&id=428>.

¹⁰ MORENO. La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968, p. 115.

¹¹ Sociedad General de Escritores de México.

mirada a dos de los más poderosos dramas del teatro griego, la *Antígona* de Sófocles y su *Edipo Rey*. Plagada de referencias clásicas, pero también de la tradición mexicana, *Podrías llamarte Antígona* es una bellísima recreación del drama clásico, investida además de la fuerza del teatro americano contemporáneo, que representa la cruda realidad de un tiempo y de una época.

En el año 2009, transcurridos ya tres desde la tragedia, acompañaban a las mujeres la pastoral laboral y la ONG Cereal (Centro de Reflexión y Acción Laboral). En palabras de uno de sus miembros e impulsor del proyecto:

Todo empezó porque el movimiento de las familias en Pasta de Conchos veía que el tiempo pasaba y las autoridades no resolvían nada, había desaliento y no encontrábamos modos de poder ayudarles a expresar el dolor y la frustración tan grande que sentían. Mucha gente de fuera (periodistas, políticos, etc.), que al principio les habían mostrado apoyo, ahora los tomaban por necios, diciendo cosas como que si ya no les habían hecho caso en tanto tiempo, que ya se conformaran o que cambiaran el discurso a otra petición. Eso les hacía sentirse muy solas (eran sobre todo madres y hermanas). Las cosas las iban desanimando, pero algunas de ellas, Conchis por ejemplo, hermana de un minero enterrado, decía que ella no lo podía dejar ahí, que cómo lo iba a hacer, si su hermano le pedía que no se fuera y ella tenía un deber con él. De ahí empezó todo.

Antígona no fue lo primero que apareció. Otras personas del grupo decían que tenían necesidad de reírse de quienes les cerraban las puertas. Lo primero que se le propuso, entonces, a la dramaturga Gaby Ynclán, fue que escribiera una pastorela para ellos. Era una obra cómica, típica del tiempo de Navidad, en donde los diablos intentan paralizar la esperanza del mundo, evitando el nacimiento de Jesús. Todo salió muy bien y conseguimos un proyecto para llevarla a diferentes colonias, representándola en las plazas públicas.

Alentados por eso fue que pensamos en *Antígona*. Alguna vez, en medio de aquellos días de noviembre u octubre del año anterior a la obra, yo me había sentado en uno de los plantones (cuando nos quedábamos a acampar fuera de la empresa, en uno de los barrios más elegantes de la Ciudad de México), a hablar con Conchis, Elvira, doña Trini. Me contaban cómo se sentían y el deber que sentían de no abandonar a sus hermanos, maridos, hijos. Yo empecé a contarles la historia de *Antígona*. Se sintieron identificadas. Luego, traje la obra de Sófocles y les leí algunas partes. Les llamó mucho la atención eso de tener un deber que no estaba escrito en las leyes de los hombres. Especialmente eso, porque era lo que sentían. Las leyes de los hombres no les daban respuesta ni justicia, pero era eso lo que les pedían sus muertos. Esas eran las voces más antiguas y en ellas se oía la voz de Dios. De ahí partió todo. Yo en ese momento me llevé la idea de que ahí sería el lugar donde podría resonar, otra vez, la voz de *Antígona*.

Después de la 'endiablada' *El Diablo de la Mina*, le conté a Gaby la experiencia y le propuse hacer una versión de *Antígona*. Ella se puso a escribirla. La tenía hecha en dos semanas. Me la dio a revisar. Estaba muy bien. No todo era idéntico, por lo que la había llamado *Podrías llamarte Antígona*, pero se respetaba lo que ellas habían visto de la ley antigua enfrentada a las leyes de los hombres".¹²

3. ESTRUCTURA, PERSONAJES, TEMAS Y MOTIVOS

No todo es idéntico y, sin embargo, en algunos aspectos *Podrías llamarte Antígona* no difiere mucho en su estructura de un drama clásico. Entre otras razones, porque

¹² Palabras de Pedro Linares Reyes (ONG Cereal-Pastoral) en comunicación personal.

cumple con la unidad de tiempo y lugar aristotélica, y porque la muerte no se muestra en escena. También en la sucesión de episodios según un plan climático y en el ritmo vertiginoso de acontecimientos recuerda mucho a los dramas de Sófocles que le sirven de hipotexto. La obra consta de 8 escenas, se abre y se cierra con las intervenciones del coro. Los episodios sofocleos (4 o 5 por lo general), que suelen ser biscénicos y antitéticos y alcanzar el clímax en el tercero,¹³ encuentran su correlato en las 8 escenas de esta obra, siendo la cuarta aquella en que todo se precipita.

Su lenguaje es natural, pero digno. No recargado de epítetos, aunque elevado, sobre todo en las partes corales, más poéticas. Bajo una aparente sencillez típicamente sofoclea, los dobles sentidos también aquí están presentes. No hay diálogo triangular, como en Sófocles, sino *agones* de dos personajes, como en Esquilo, e intervenciones del coro.

El escenario se estructura en dos niveles, arriba la oficina del Tirano, abajo la galería donde están encerrados los mineros.¹⁴ En definitiva, el reino de los vivos y el de los muertos, entre los cuales va a moverse la joven Antígona.

ANALÍA – ANTÍGONA

Ella no pertenece ni a uno ni a otro, sino que transita entre ambos (S. *Ant.* 850 y ss.).¹⁵ Sabe que no será la primera mortal en descender a los infiernos y con cautela se dirige a los mineros muertos. Estos la acogen con afecto. Un minero viejo le da las instrucciones para reconocer a su hermano a través de la sangre y para el regreso; como Eurídice solo debe caminar hacia la luz.

A Antígona la definen, desde su debut en escena, al final de *Los siete contra Tebas* de Esquilo (A. *Th.* 1026 y ss.), un gesto –el de enterrar al hermano– y unos pocos rasgos de carácter. Todos se cumplen en Analía.¹⁶ En palabras del coro y de su hermana ella no suplica, sino que reclama, tiene firme corazón y cabeza de loca, es joven, es fuerte, valiente y firme, podría llamarse Antígona... Y en las suyas propias la mueve el sentimiento del deber para con su hermano Ernesto. Además, junto a la Antígona piadosa, está también la contestataria, quien con meridiana claridad entiende que “El poder es poder, es ejercer la fuerza, imponer la mentira”, sustantivos que en su boca parecen cobrar la entidad de divinidades arcaicas: *kratos*, *bias*, *pseuma*.

Acusa al Tirano de complicidad con la empresa minera, de consentir con su codicia y sus crímenes. Y es que el Tirano sabe, aunque al principio no quiera reconocerlo. Por eso, cuando se siente amenazado por ella, la manda encarcelar. Si Creonte ordenaba

¹³ LASSO DE LA VEGA. En: *Sófocles. Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, p. 36-37.

¹⁴ También en una de las más recordadas versiones americanas del mito, *La pasión según Antígona Vélez* (1968) de Luis Rafael Sánchez, la escena se divide entre el palacio, arriba, y el sótano, abajo.

¹⁵ Las citas de autores antiguos siguen el sistema del Diccionario Griego-Español del CSIC. Cf. <http://dge.cchs.csic.es/lst/lst4.htm>.

¹⁶ El nombre es hebreo. Se crea en fecha desconocida a partir de Hannah y Lea. Hannah es “la llena de gracia” pues Dios le concedió el tener un hijo, Samuel “al que Dios ha oído”. Lea es “la fatigada” pues enamorada de su esposo Jacob no era correspondida en la misma medida.

ocultar viva a Antígona en “una pétrea caverna” (*Ant.* 775) –qué es la mina, por cierto, sino eso–,¹⁷ al Tirano de esta obra se le reprochará su acción en los siguientes términos: “A una celda sin sol la consignaste. ¿Te das cuenta de qué hiciste?”.

Pero Analía no siente miedo ni arrepentimiento. Analía tenía que sacar de las entrañas de la tierra el cuerpo de su hermano para poder enterrarlo. Al hacerlo, no solo cumplía con su deber moral, sino que además ponía en entredicho las versiones oficiales que consideraban imposible el rescate de los cuerpos. Su gesto era una amenaza a los poderosos porque los cadáveres podrían determinar, entre otras cosas, si fueron muertos en la explosión, cuáles fueron las causas de esta, o si fueron enterrados en vida.¹⁸

En la obra el amado de la joven está ausente. Hemón ha sido sustituido como hijo del tirano por su secretario y Antonio, que es como se llama la pareja de Analía, nada tiene que ver con ellos. El coro y Jimena (Ismene) lo recuerdan en varias ocasiones. Analía renuncia con él al amor y a sus sencillos sueños de mujer: “Dile que lo amo, que hubiera querido una vida con él, trabajar juntos, tener hijos, construir una casa” (cf. coro sobre Eros *Ant.* 782 y ss.). Este es su último mensaje, pues como Antígona “no está hecha para compartir el odio, sino el amor” (*Ant.* 524).

JIMENA – ISMENE

Ismene se transforma en Jimena por simple aproximación fonética y esa es casi la única transformación del personaje. Jimena alegrará que también añora al hermano, pero no encontrará fuerzas para bajar “a ese infierno” ni ganancia en intentarlo. En su condición de mujer débil ni se enfrenta a su hermana, ni la apoya. Jimena no es una heroína, pues para ser un héroe hay que tener un destino, como lo tienen Antígona o Edipo. Cuando después del entierro de Ernesto las hermanas se despidan, Analía le recordará que ella debe buscar un destino propio que no es el suyo, como Antígona a Ismene: “desde hoy tú tienes una vida y yo tal vez una muerte” (*Ant.* 83) “Tú has elegido vivir y yo morir” (*Ant.* 555). Cuando prenden a Analía, Jimena suplica que la lleven con ella, con quien debió estar siempre. Se arrepiente, como Ismene, que quiso presentarse como cómplice de su hermana cuando ya era demasiado tarde (536 y ss.).

TIRANO – CREONTE – EDIPO

Cuando la entrevistaba para realizar este trabajo Gabriela Ynclán me dijo: “Un tirano lo es acá y en Grecia”. Así pues, fue sencillo trasladar el personaje de Creonte al contexto mexicano como un simple “tirano”. El anonimato nos dice eso, que un tirano

¹⁷ Son muchas las alusiones a la luz del sol, como en la tragedia de Sófocles, a la ceguera y visión. Una de las más llamativas es la de la leyenda mexicana sobre los distintos soles que el señor del mundo toma para cada día de acuerdo a las necesidades de los hombres.

¹⁸ El motivo ya estaba en la nicaragüense *Antígona en el infierno. Drama en un acto* (1958) de Rolando Steiner. Allí la heroína se empeña en desenterrar el cuerpo de su hermano pues sabe que ha sido torturado y que así podrá denunciar los actos de Creonte.

lo es en todas partes, pero también esconde la identidad del personaje real aludido (el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa,¹⁹ al que, no obstante, señalaba por su parecido físico el actor que lo interpretaba). Por otra parte, el nombre del personaje alude al héroe trágico, Edipo Rey, en griego, *Oedipus Tyrannos*.²⁰ Así el Tirano tiene al menos tres referentes: Creonte, Calderón y Edipo. La mitad del drama es suyo, como sucede en la *Antígona* de Sófocles. Además, cabe recordar que “desde la Antigüedad son insistentes los paralelos entre Creonte y Edipo”.²¹

Su primera intervención es un discurso ante los medios de comunicación interrumpido por las voces de los mineros muertos, que él achaca a su propio miedo. Es el discurso de un tirano, plagado de referencias a la nave del Estado y al buen gobernante, cercano al que Creonte hace ante el coro en la obra de Sófocles (*Ant.* 162 y ss.). Entre promesas y mentiras en lo que atañe al accidente en la mina se intercalan las voces de los muertos interpeleándole “¿Estás más ciego que los ciegos? ¿Más sordo que los sordos?”. Pero él asegura que no permitirá que las familias bajen a la mina, llegando en la perversión de los significados a calificar tal acto de crimen.

La estructura de investigación policíaca de *Edipo Rey* se repite en esta obra y el mismo personaje que promueve la investigación (en este caso sobre el acto de Analía) resulta ser culpable de auténticos crímenes. Mientras que Edipo presionaba a Tiresias para saber la verdad, aquí el Tirano no quiere desvelar las mentiras, pretende ignorarlas, y será una mujer de aspecto cambiante, una chamana quien lo induzca a hacerlo. “¡Por todas partes se siembra la injusticia! ¡Tus hombres, tus protegidos, tus amigos y socios roban, violan, matan! ¡Qué estás haciendo tú? ¡Has desatado la violencia! (...) Y sin embargo, la soberbia –*hybris*– no te deja mirar, recomponer las cosas”. (...) “No se puede hacer daño y pensar que por lo menos otra justicia; una que esté fuera del universo de los hombres, no te alcanzará”. No está Hemón para pedirle que rectifique (cf. *Ant.* 751), solo la chamana, ya que el hijo de Creonte se ha convertido en el ahijado político del Tirano, unido a él por vínculos “más fuertes que los de la sangre”.

SECRETARIO – HEMÓN – ÍCARO

Uno de los aspectos más originales de esta obra es la introducción del personaje del Secretario de Gobernación, a la sazón Juan Camilo Mouriño. Mouriño era el brazo derecho del presidente Calderón y un joven y brillante político. Su fulgurante carrera terminó de golpe el 4 de noviembre de 2008 cuando el avión en el que viajaba se precipitó sobre la Ciudad de México. El accidente provocó la muerte de todos los

¹⁹ Presidente de México entre 2006 y 2012 con el Partido Acción Nacional. Calderón fue democráticamente elegido y no es mi opinión personal la identificación con el personaje del Tirano, sino ficción poética de la pieza teatral. Tampoco las referencias a otros personajes reales, instituciones o empresas mencionadas en este artículo implican juicio de valor alguno por mi parte.

²⁰ Vínculos con *Edipo Rey* se encuentran en otra obra reciente mexicana, *El rey Creón, los límites del cambio* (2004) de Alejandro Carrillo, donde se destacan los conflictos creados por aquellos gobernadores que no escuchan a sus pueblos.

²¹ STEINER. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, p. 211.

pasajeros, además de 40 heridos y enormes destrozos en la céntrica Avenida Reforma. En las mentes de los mexicanos las imágenes del avión en llamas en pleno centro de la capital quedaron profundamente grabadas. La muerte de Mouriño en lo que tal vez fuera un atentado significaba que tampoco los poderosos estaban a salvo de la violencia. No es extraño que la obra de Gabriela Yncán haga guiños al periodismo mexicano y que incluso transforme en ficción algunas noticias, pues lo que hoy causa un terror y piedad semejantes a los del drama clásico es la cruda realidad.²²

En la cuarta escena el Secretario conversa con el Tirano sobre sus planes de futuro, sus empresas más o menos legales (las acusaciones de corrupción a la persona de Mouriño eran frecuentes) y su prometedor carrera. Los dobles sentidos llenan estos pasajes en los que Gabriela Yncán puede hacer uso de la tan sofoclea ironía trágica: “Tiempos felices nos esperan” le dice el Tirano al Secretario, cuando el público sabe que Mouriño está a punto de precipitarse desde las alturas y morir, como un Ícaro. De hecho, hablan del “vértigo de poseer” lo que tanto desean. El propio Secretario confiesa sentir una cierta inquietud y un miedo irracional. Su muerte servirá de detonante para que, invadido por los mismos miedos, el Tirano abra los ojos a sus culpas y responsabilidades.

El Secretario también cumple la función de un mensajero cuando anuncia al Tirano que una joven ha rescatado el cuerpo de su hermano y lo está enterrando en contra de sus órdenes. La noticia es tan inverosímil que el Tirano manda investigar “¿Quién es esa mujer? ¿Quién la ayudó?”. La mayor preocupación de ambos es que la noticia no trascienda a los medios y que, si a pesar de sus influencias sobre estos lo hiciera, que con el dinero de la empresa minera, que apoyó su candidatura, se acallen las voces.²³

MUJER DE VARIOS ROSTROS – ESFINGE – TIRESIAS

Una mujer de varios rostros, una chamana,²⁴ se presenta ante el Tirano como aquella que hace años le augurara el poder en esa tierra. Como la Esfinge en el *Edipo Rey* de Pasolini (1967) la chamana cambia de aspecto a lo largo de la obra. Viene para traerle noticias del futuro, dice, y una advertencia: “Quien el poder detenta y no sabe cómo ha de comportarse ante él, puede perder a un pueblo y llevarlo a la ruina”. Él reacciona airado ante la mujer, como Creonte ante Tiresias (*Ant.* 989 y ss.) y son sus palabras, como las de Tiresias a Edipo, las que finalmente lo llevan a destapar la verdad. Quizá no esté de más recordar que el adivino de Tebas también mudó su aspecto y fue una mujer en algún momento.

²² Incluso hay en Latinoamérica una técnica del Teatro del Oprimido que es la del teatro periodístico, donde se hacen lecturas dramáticas de noticias periodísticas (cf. BOAL. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*).

²³ También *La pasión según Antígona Vélez* (1968) de Luis Rafael Sánchez, habla entre otras cosas de la manipulación de la información por parte de los periodistas favorables al tirano.

²⁴ Recuerda a las tres brujas de la argentina *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, que anticipan los acontecimientos con funestos presagios, y que son, a su vez, de inspiración shakesperiana.

El personaje de la chamana, cuyas técnicas de adivinación son el paliacate y el maíz, es un magnífico ejemplo de adaptación de varias figuras míticas (la Esfinge, Tiresias, incluso la profetisa Casandra) a la tradición americana.

CORO DE MINEROS

La manera de dar voz a los mineros muertos era transformarlos en coro. Además el lenguaje poético de los coros trágicos resultaba adecuado para unos muertos que, entre líneas, evocan los de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. Este coro era imprescindible, porque representa al colectivo: actúa como personaje dramático, también como portador del pensamiento de la autora y como espectador ideal, a veces. Su aspecto es fantasmagórico, con la ropa desgarrada y quemada, como espectro de las profundidades.

Al igual que en Sófocles, los coros separan casi todos los episodios de la obra (conjunto de dos escenas, pues vimos que aquí hay 8). Probablemente detrás de esto no hay tanto una imitación consciente como un conocimiento profundamente asimilado de la tragedia griega. El prólogo de los mineros es un preludeo de la tragedia (“La luz y el sol relucen afuera, y nosotros aquí”) y su última intervención es una contundente condena a la *hybris*: “Quién te dijo tirano que tú no eras mortal? ¡Quién te dijo tirano que actuaras como un Dios? El cielo no era tuyo, no eres la ley, ni el tiempo”.

MENSAJERO

El imprescindible mensajero interviene en la última escena como portador de la funesta noticia de la muerte del Secretario “por el aire y por el fuego”, presagios de los cuales había tenido el Tirano en sueños. “Quiero volver atrás. Nunca debí condenar a esa joven, ni soñar las desgracias, ¡Quiero volver atrás! ¡Dioses, por qué me castigan así?” dirá.

El mensajero regresa para anunciar otra muerte, la de Analía que, como la de Antígona, el Tirano no había ordenado directamente. “El corazón es flor” le explica la chamana “cuando este ha ido tras de otros, ese pequeño y rojo niño deja de caminar”. Para entonces el Tirano ya se viene abajo, implora por su alma enferma de poder, sangre y avaricia. El coro entre imágenes apocalípticas anuncia que “La tierra está girando en sentido inverso”.

Si la tierra gira en sentido inverso es que el orden cósmico se ha alterado. Esto ocurre en Tebas al comienzo del *Edipo Rey* y también aquí: “Todos los días”, dice el coro, “cientos de pájaros mueren decapitados” (...) “Monstruos del desierto siembran el terror y la muerte entre las mujeres”. La chamana, por su parte, evoca las palabras de Tiresias “el hedor impuro por los altares de la ciudad” (*Ant.* 1083) cuando dice: “Pasada la media noche flotan despojos por el viento, un olor putrefacto cubrirá la ciudad”.

La peste descrita en esos versos ocurre cuando se anulan los principios sociales, cuando los poderosos ejercen mal su poder. Y a menudo es en ellos mismos en quienes ha de limpiarse la mancha (el *miasma*), pues el rey es el *pharmakós* en quien se expía una culpa heredada, sea la de los labdácidas, sea la de una clase política corrupta.

“Durante muchos años pensé que la violencia política en Colombia traía la misma metafísica que una peste” afirmaba en una entrevista Gabriel García Márquez.²⁵

Pero la tragedia para el Tirano es el descubrimiento de su responsabilidad, un conocimiento que adquiere mediante el dolor: “El dolor es la condición, y no hay otra, para que el héroe doliente cobre conciencia de su ser verdadero”.²⁶ Un motivo recordado por el coro de mineros: “que el dolor se transforme y abra tu corazón, tu cerebro, tu vida a nuevas enseñanzas”. El dolor podría haber dado cierta grandeza al Tirano, pero hasta el final este se aferra a su mando. Los mineros suben hasta él una cuerda de vida roja. Una cuerda de escalada, medida básica de seguridad en una mina que, en el caso de Pasta de Conchos, no existía. “La mujer lo va amarrando hasta que lo ahorca” señala la última acotación. “Los culpables serán castigados”, había dicho, como Edipo, el Tirano.

RECEPCIÓN

Antígona es una mujer sencilla que “sabe y está segura de pocas cosas: que hay unos dioses arriba y otros de abajo, que aquende están los vivos y allende los muertos y que a los difuntos, que son del reino de los dioses de abajo, menester es enterrarlos”.²⁷ Este mensaje sencillo, pero profundamente arraigado en el sentimiento humano, llegó sin obstáculo a las mujeres de los mineros.

Esta obra la vieron las mujeres de los mineros en una primera función cuando todavía no estaba totalmente montada. Más bien fue una lectura dramatizada. Fue una experiencia muy dura, lloraron mucho. No se les hizo nada extraño. Muchas de ellas tenían referencia de Antígona por Pedro,²⁸ que parece les leía la obra de Sófocles. Después la obra se fue por diferentes delegaciones del Distrito Federal, colonias muy populares. Las funciones eran para que se armara un debate con las mujeres y así se dio. En general los debates se volvían muy políticos sobre la participación de las mujeres y la actitud del gobierno. La gente identificaba muy bien al tirano como el presidente y no obstante desconocían la situación de Pasta de Conchos el objetivo se cumplía porque era ese, que el hecho se conociera.²⁹

²⁵ Su novela *La hojarasca* (1955) va encabezada por una cita de la *Antígona* de Sófocles y la situación de *miasma* es frecuente en su obra. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ. *Tras las claves de Melquíades*, p. 305.

²⁶ LASSO DE LA VEGA. *Sófocles, Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, p. 48.

²⁷ LASSO DE LA VEGA. *Sófocles, Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, p. 81.

²⁸ Cf. nota 8.

²⁹ Gabriela Ynclán en comunicación personal.

4. CONCLUSIONES

Gabriela Ynclán utiliza el mito de la Antígona como referencia para una lectura política, como casi siempre ocurre en América, y feminista,³⁰ pero también habla de mujeres que simplemente no pueden dejar a sus muertos tan desvalidos,³¹ es decir, de la Antígona humanista. Ella “encarna la ley del corazón y de la esfera privada en contra de la fría y racional de los hombres y de la ciudad, de los varones y del colectivo”.³²

En la obra se reflejan las constantes de conflicto en el ser humano que Steiner³³ identificara a partir de Antígona: hombres y mujeres, individuo y Estado, vivos y muertos, ley humana y ley divina. Jacques Derrida dijo que “La ley humana es la ley del varón. La ley divina es la ley de la mujer”³⁴ y, como hemos visto, este fue el mensaje que más hondo caló en las mujeres de los fallecidos.

Si este es el nexo más fuerte con la *Antígona* de Sófocles, el principal con *Edipo Rey* consiste en que *Podrías llamarte Antígona* también es un drama de revelación “de progreso inexorable, por exigencia de verdad, hacia el descubrimiento de lo que se encubre bajo lo que parece”.³⁵ Porque la verdad es purificación, expulsión del mal contaminante, catarsis; sacar a la luz los crímenes, que se conozca lo acontecido en Pasta de Conchos, y ese era el objetivo.

En la gestación de la obra destaca el papel de la iglesia de base en la lucha por la justicia social y los desfavorecidos³⁶ y, sobre todo, la tremenda realidad que se hace arte, la urgente necesidad de cambio que pone en escena el teatro. Las obras americanas suponen una lección y un desafío a sus gentes, muy concretamente sus mujeres (“Si una enviada he sido, lo soy de todas las mujeres que mueren a manos mercenarias” dirá la

³⁰ Muchas autoras latinoamericanas han dedicado un lugar en su obra a Antígona. Así el poemario *Aposentos* (1985) de Yolanda Blanco habla del significado de Antígona para el feminismo y *Fábulas de la Garza desangrada* (1982) de Rosario Ferré reformula los mitos femeninos. La mexicana Olga Harmony dedica *La Ley de Creón* (1984) a la situación social de las mujeres en el país y la *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro resume la reivindicación de las Madres de la Plaza de Mayo como Antígonas que luchan por enterrar a sus desaparecidos. Asimismo, el programa de la adaptación de *Antígona* que hizo en Perú José Watanabe en el año 2000 decía ser: “un homenaje a aquellas mujeres que han sufrido en carne propia la violencia de la guerra interna que azotó al Perú en los años recientes” (BAÑULS OLLER y CRESPO ALCALÁ. *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, p. 493). También las argentinas *AntígonaS. Linaje de hembras* (2002) de Jorge Huertas, *Antígona... con amor* (2003) de Hebe Campanella, *Antígona ¡No!* (2003) de Yamila Grandi, abogan por la recuperación de la memoria histórica y por el papel de las mujeres. Finalmente *Antígona: las voces que incendian el desierto* (2004) de la mexicana Perla de la Rosa denuncia el silencio de las autoridades ante los feminicidios de Ciudad de Juárez.

³¹ Como la *Antígona* peruana de Sarina Helfgott (1968).

³² FERRY. *La sabiduría de los mitos*, p. 258.

³³ STEINER. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, p. 275 y ss.

³⁴ DERRIDA. *Glas*, p. 171.

³⁵ LASSO DE LA VEGA. *Sófocles, Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, p. 83.

³⁶ Motivo presente en otra versión americana del mito: *Golpes a mi puerta* (1988) del argentino Juan Carlos Gené.

chamana), para que asuman un papel en la sociedad. Una de esas mujeres a quienes se negó el duelo, la esposa de uno de los mineros, lo resumía con estas palabras que cierran la obra:

“Hay que salvar a los vivos para rescatar a los muertos”.



ABSTRACT

This paper deals with the Greek Theater elements within the structure, characters, themes and motives of Gabriela Ynclán's *Your name could be Antigone* (2009). The drama is an example of American Compromise Theater picking up the keys of Antigone and Oedipus myths in the Occidental tradition. The author proposes a political as well as feminist reading of Sophoclean plays, but mainly a humanist one. In fact, the piece was conceived in order to condemn the authorities for their dealing in the tragedy of the carbon mine at Pasta de Conchos (Coahuila, Mexico) in February 2006. A gas explosion caused the death of 65 workers who were buried alive and whose rescue was never attempted. This paper also describes the genesis of the play by means of the work by NGO Cereal and its reception among the relatives of the workers.

KEYWORDS

Classical Tradition, Latin-American Theater, Sophocles, Antigone, Oedipus Rex, Gabriela Ynclán, Pasta de Conchos

REFERENCIAS

- BAÑULS OLLER, José Vicente & CRESPO ALCALÁ, Patricia. *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori, 2008.
- BERGUA CAVERO, José. Introducción. En: SÓFOCLES. *Tragedias. Áyax, Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2000.
- BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor Saici, 1975.
- BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Barcelona: Alba, 2009.
- BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*. Trad. Rosa Valls. Barcelona: El Roure, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Theories of the theater*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- ESQUILO. *Tragedias. Los persas, Los siete contra Tebas, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. Bernardo Perea Morales. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2000.
- FERRY, Luc. *La sabiduría de los mitos*. Trad. Irene Cifuentes. Madrid: Taurus, 2009.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio. *Tras las claves de Melquíades*. Barcelona: Mondadori, 2003.

- GONZÁLEZ BETANCUR, Juan David. Antígona y el teatro latinoamericano. *Calle 14*, Bogotá, n. 4 (4), 2010, p. 73-85.
- HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. *Estética*. Trad. Alfredo Llanos. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983-1985.
- LASSO DE LA VEGA, José Sánchez. *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Planeta, 1971.
- MARECHAL, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- MORENO, Iani del Rosario. La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968. *Latin American Theatre Review*, Kansas, n. 30 (2), 1997, p. 115-129. Disponible en: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1162>>. Acceso: 20 feb. 2014.
- PALAMIDES, Costa. Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, Madrid, n. 229, 1989 p. 56-59. Disponible en: <<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1229/1645>>. Acceso: 20 feb. 2014.
- PATRICK, Bert Edward. *Classical Mythology in Twentieth Century Mexican Theatre*. Diss. University of Missouri: s. n, 1972.
- PIANACCI, Rómulo. Rito, mito y tragedia. El camino hacia la Antígona americana. *Conjunto*, La Habana, n. 137, 2005 p. 83-91. Disponible en: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/137/revistaconjunto137.php?pagina=conjunto>>. Acceso: 20 feb. 2014.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Trad. Marta Fernández Villanueva. Madrid: Gredos, 2010.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. Río Piedras (Puerto Rico): Cultural, 1992.
- SÓFOCLES. *Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Trad. Asela Alamillo. Introducción y notas José Sánchez Lasso de la Vega. Madrid: Gredos, 1994.
- STEINER, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 2004.
- YNCLÁN, Gabriela. *Podrías llamarte Antígona*. Manuscrito inédito, 2009. Disponible en: <<http://espanol.dramaturgiamexicana.com/index.php/component/obras?tip=obrad&id=428>>. Acceso: 20 feb. 2014.

Recebido em 18 de dezembro de 2013

Aprovado em 16 de janeiro de 2014