



*Antígonas, tribunal de mujeres: los desafíos de la
adaptación trágica*

Laura Alejandra Flórez Millán

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias humanas, Departamento de literatura
Bogotá, D. C., Colombia
2019**

***Antígonas, tribunal de mujeres: los desafíos de la
adaptación trágica***

Laura Alejandra Flórez Millán

**Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al
título de:
Magister en Estudios literarios**

**Directora:
Laura Victoria Almandós Mora
Ph.D. en Filosofía**

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias humanas, Departamento de literatura
Bogotá, D. C., Colombia
2019**

Índice:

Tabla de abreviaturas

Introducción

1. **Tragedia: género, convención cultural y visión de mundo**
 - 1.2. **La tragedia como género**
 - 1.2.1. **Steiner y sus estudios sobre la tragedia**
 - 1.3. **Aristóteles respecto a la tragedia**
 - 1.4. **La retórica de la tragedia**
 - 1.5. **Recepción clásica de la tragedia**
 - 1.6. **Conclusión**
2. **¿Qué hay detrás de la alusión a *Antígona* de Sófocles en *Antígonas, tribunal de mujeres*?**
 - 2.1. **Sobre los falsos positivos**
 - 2.2. **Un diálogo con el género tragedia**
 - 2.3. **Conclusión**
3. ***Antígona* de Sófocles: la tragedia y el arquetipo**
 - 3.1. **Antígona, arquetipo de la mujer contestataria**
 - 3.2. **Antígona, arquetipo de la mujer temeraria**
 - 3.3. **Recepción clásica del arquetipo en *Antígonas, tribunal de mujeres***
 - 3.4. **Conclusión**
4. ***Las troyanas* de Eurípides: una propuesta alternativa a la estructura trágica convencional**
 - 4.1. **Discursos de las mujeres en *Las troyanas* y su relación con la catarsis**
 - 4.2. **El lamento como hilo conductor de la estructura trágica**
 - 4.3. **Recepción clásica del lamento en *Antígonas, tribunal de mujeres***
 - 4.4. **Conclusión**
5. **Conclusiones generales**

Tabla de abreviaturas

Abreviatura

Ai.

Ant.

Ph.

Med.

Po.

Rh.

Tr.

Obra

Áyax

Antígona

Fenicias

Medea

Poética

Retórica

Las troyanas

Introducción

A lo largo de la historia, *Antígona* de Sófocles ha tenido adaptaciones y apropiaciones en distintas partes del mundo, las cuales corresponden a las necesidades de cada contexto histórico, como lo explican los autores de la antología que hicieron Mee y Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage* (2011). Dentro de dicha compilación, Moira Fradinger analiza lo que ella llama adaptaciones de *Antígona* en Argentina, dentro de las que resaltan *AntígonaS: Linaje de Hembras* (2001) de Jorge Huertas, *Argia* (1824) de Juan Cruz Varela, *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal y la conocida obra de Griselda Gambaro *Antígona furiosa* (1986). Fradinger encuentra un motivo común en estas obras, escritas en diferentes momentos de la historia argentina: el planteamiento de que en períodos de violencia en Argentina, la mujer suele asumir un papel político y de protesta importante (2011, p. 69). Sin embargo, aunque el factor común de estas obras es la relación entre mujer y política, cada una mantiene diferencias en aspectos formales, técnicos, de historia, etc., sobre todo porque nacieron en momentos y lugares específicos y están condicionadas por las necesidades estéticas, circunstancias extraliterarias y formas de interpretar una realidad de su contexto:

The appropriations of the myth are interventions in specific cultural dynamics internal to the region [...] *Antigone's* Argentine presence may be thought of almost as a 'national tradition' that dramatizes the political foundations of the nation and prompts playwrights from different generations to respond to each other's appropriations of *Antigone's* myth. This national 'tradition' has appropriated *Antigone* at foundational moments in which violence sealed tragic and unstable pacts of national unification and women played key roles, summoned to build or to sacrifice for the nation moved to resist power. (*Ibíd.*, p. 68)

En ese sentido, cada adaptación de *Antígona* no surgió de forma arbitraria, sino que nació en momentos históricos precisos, donde la violencia y el papel de las mujeres en la guerra invocaron la presencia de *Antígona*. No obstante, de ahora en adelante usaré el término apropiación en este trabajo para referirme a obras que buscan, de forma intencional, escribir su versión de otra obra, a partir de su propia lectura e interpretación, de modo que su recepción no es pasiva sino creativa y crítica. Así, usando los ejemplos argentinos, vemos que una apropiación no se refiere a la transcripción fiel de un libro a una película o la puesta en escena con la mayor precisión histórica posible una tragedia de Esquilo, por ejemplo, sino a un proceso creativo que busca representar su versión de una tragedia griega en un contexto actual. No toda

obra que tome elementos de la tragedia puede llamarse tragedia, por eso es preferible hablar de apropiaciones de elementos de la tragedia¹, intertextos y diálogos con el género.

Debido al desafío que representa apropiarse de elementos de la tragedia, las obras de teatro que desean traer *Antígona* a la actualidad utilizan una forma de narración distinta, es decir, no copian todos los elementos formales de la tragedia griega sino que adaptan arquetipos, diálogos, coros y acciones a un estilo de representación que se dirija al público actual, diferente (aunque no del todo) al ateniense del siglo V a. C. Es así como el propósito de esta tesis es analizar la apropiación del mito de *Antígona* en el caso particular de un contexto como Bogotá en el siglo XXI, para lo cual usaremos la obra del grupo Tramaluna y el director Carlos Satizábal *Antígonas, tribunal de mujeres*, una obra de teatro colombiana que pone en escena la historia de algunas madres de Soacha, cuyos hijos fueron víctimas de los falsos positivos². La tesis, busca afirmar que la apropiación de una tragedia tan citada e interpelada como *Antígona* implica la apropiación de otras obras, contenidos y formas del género trágico. Así las cosas, considero pertinente hacer esta investigación pues alimenta nuestra concepción de apropiación, adaptación e intertexto entre la actualidad y la tragedia griega. Debo aclarar, que mi interés está en analizar la obra de Satizábal como un intertexto de *Antígona* que se inscribe en la tradición literaria de la tragedia, sin necesidad de serlo, pues establece un diálogo con el género al tomar elementos del contenido de *Antígona*, pero también al tomar elementos formales de *Las troyanas* de Eurípides. Por lo tanto, aunque se hace un análisis general de *Antígona* según su contexto y su totalidad como una obra que no adapta *Antígona* de Sófocles sino que busca crear su propia variación de esta, no se busca un estudio riguroso que la encasille en un género específico, sino una investigación sobre su diálogo con la tragedia.

¹ Dentro de los elementos más representativos de la tragedia que otras obras incorporan, aluden o referencian están personajes emblemáticos que devienen arquetipos como Helena (mujer bella y deseada por los hombres, motivo de discordias y guerras) o Antígona (mujer que prioriza las leyes de sangre y las divinas, por sobre cualquier ley de Estado), diálogos o discursos significativos, ritos fúnebres y lamentos, la figura del coro, argumentos o fábulas (término usado por Aristóteles para hablar de los mitos), etc.

² Casos de civiles asesinados por agentes del gobierno, quienes los hacían pasar por bajas de las fuerzas revolucionarias armadas de Colombia (FARC).

Ahora bien y aunque la obra que nos compete, *Antígonas, tribunal de mujeres* no es una adaptación como tal de *Antígona* de Sófocles, sí comparte la preocupación de Peter Campbell en “Postdramatic Greek Tragedy”:

This valorization of the tradition (and of the individual artist) represents a strong vein in modern adaptation, which often involves a modern artistic mind reconceptualizing the ancient Greek dramas into more modern versions that nonetheless maintain a sense of the eternal that all great art, in Eliot’s conception, must both include and inspire. It is an interesting blend of nostalgia for the past and the idea of a dramatic tradition that is constantly being added to and reinforced by new art, as well as an insistence that the individual maker of art is still the center of the artistic process. (2010, p. 60).

Campbell tiene una postura crítica frente a las adaptaciones que no toman en cuenta el concepto de tradición, es decir, que sacan la tragedia de su contexto y toman de esta los elementos que mejor les ‘sirvan’ de forma arbitraria. Es fundamental, para cualquier adaptación, que haya un proceso de aprehensión y apropiación de la tragedia en su plenitud, es decir, que se comprenda la unidad que sujeta cada elemento de una tragedia en particular y se explore, así no sea de manera perita, el género al que esta pertenece. Así lo expresa T.S Eliot en “Tradition and Individual Talent” (1982) cuando habla del sentido histórico que un autor debe poseer, por medio del cual entiende que la obra que toma de fuente y con la cual establece un intertexto no está aislada del resto de obras literarias y menos de su propio género. Por su parte, *Antígonas, tribunal de mujeres* no se inscribe dentro de este movimiento de adaptaciones trágicas, debido a que su intertexto con la tragedia de Sófocles se enfoca más en el personaje de Antígona que en la historia, es decir, no hay esa búsqueda por adaptar la tragedia griega sin comprometer su historia o sus elementos característicos. Más bien, la obra de Satizábal se apropia de algunos elementos de esta tragedia y del personaje de Antígona para que este dialogue con las distintas historias que nos presentan de mujeres colombianas que han padecido los horrores de la violencia. Sin embargo, las apropiaciones y diálogos con la tragedia deben tener la misma preocupación por el concepto de tradición ya mencionado, pues todo intertexto debe estar orientado a una intención estética particular y al sentido general de su obra.

Así las cosas, para desarrollar más la propuesta, es necesario afirmar que cualquier obra que busque crear un texto a partir de su lectura de una tragedia debe entender que se está apropiando

no solo de un texto sino de un contexto. De este modo, cualquier obra que cree su propia versión de determinada tragedia da cuenta de su realidad, pero también de la realidad griega de dicha tragedia. Es más, una obra que establezca un intertexto con una tragedia debe conocer la tradición de esta obra literaria, a saber, sus posteriores adaptaciones y los distintos contextos y períodos históricos que se han ido añadiendo a sus representaciones, es capaz de apropiarse de la tragedia que está interpelando e, incluso, de otras; logra contar la historia de su pueblo y la de la humanidad que ha participado en esta tradición.

Este concepto de tradición como un gran flujo de obras conectadas que han ido moviéndose a través del tiempo y el espacio, es vital para nuestra noción de adaptación, porque enriquece su significado. De este modo, la adaptación no es un proceso creativo aislado, sino que interactúa con las obras que influyeron en el texto griego que está interpelando y con las obras que lo interpelarán posteriormente. La apropiación le da dinamismo al texto, lo revitaliza y lo difunde entre diferentes tipos de lectores. Sin apropiación o intertexto, no hay tradición y sin tradición, no hay literatura. Por esto mencionamos a T. S. Eliot al principio del párrafo, ya que su concepto de tradición va más allá de un patrón de costumbres o repeticiones y logra llegar al fondo de su relevancia en la literatura:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. (1982, p. 37)

Ahora bien, algo fundamental para este trabajo de grado es entender que las apropiaciones que se han hecho de *Antígona*, no están desvinculadas y aisladas una de la otra. Al contrario, cada apropiación es una respuesta directa o indirecta a la tragedia de Sófocles, y a su vez, a las apropiaciones de *Antígona* que la preceden. Incluso la misma *Antígona* es una apropiación de otras tragedias y mitos, pues toma elementos de estos para desarrollar su historia. Así, cada

apropiación se inscribe en una tradición universal, no solo como recepción sino como obra que, asimismo, puede alimentar e influir en futuras adaptaciones y apropiaciones de *Antígona*; con cada nueva obra, la tragedia de Sófocles se transforma y es esa transformación la que la mantiene viva.

Antígonas, tribunal de mujeres es una obra de teatro dirigida por Carlos Satizábal, profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Esta creación colectiva del grupo Tramaluna ha llamado mucho la atención por revivir al emblemático personaje de Antígona dentro de su obra, pero no como una adaptación fiel al texto de Sófocles, sino como una apropiación de forma y contenido de *Antígona* que desemboca en una tragedia colombiana. *Antígonas, tribunal de mujeres* no desarrolla una historia que nos remonte a mil años atrás, como las tragedias griegas (aunque no todas) solían hacerlo, sino en un hecho histórico actual y fresco en la memoria de sus espectadores: el caso de los falsos positivos y las madres de Soacha.

La razón por la que elegí esta obra de teatro para trabajar e investigar la recepción clásica en la actualidad, es decir, la recepción de textos de la Grecia clásica en obras recientes, es su propuesta de adaptar la tragedia griega a la realidad colombiana. Satizábal y el grupo Tramaluna no ponen en escena *Antígona* de Sófocles al pie de la letra; al contrario, establecen un diálogo entre Antígona como figura contestataria que exige sus derechos como doliente y las víctimas colombianas de la guerra y la corrupción. También es importante aclarar que mi análisis de esta obra se basará en su mayoría en el texto escrito o guion de la obra. La razón de basarme principalmente en el texto es el cambio constante de elementos en cada representación de la obra y debido al enfoque intertextual de mi tesis, el cual me permite ceñirme al texto escrito.

Ahora bien, aun cuando los Estudios Clásicos mantienen actualizado el análisis y el valor literario de los textos que nos dejaron los griegos, existe un problema en cuanto a las discusiones sobre qué tan oportuno es usar la tragedia como medio para denunciar una realidad violenta (como la de los falsos positivos), en vez de optar por formas más modernas y contemporáneas de teatro. Por lo tanto, la tesis de este trabajo de grado es afirmar y demostrar que el género trágico sigue vigente gracias a apropiaciones como *Antígonas, tribunal de*

mujeres. Para ello, primero se demostrará que la obra del grupo Tramaluna no es una simple alusión al personaje emblemático de Antígona sino una apropiación de elementos, no solo de la obra *Antígona*, sino del género trágico como tal.

Así las cosas, el primer objetivo de este trabajo de grado es analizar la relación entre *Antígona* de Sófocles y *Antígonas, tribunal de mujeres*, la cual se basa en el arquetipo que Antígona representa. El segundo objetivo, será demostrar que existe una relación formal entre *Las troyanas* de Eurípides y la obra dirigida por Satizábal, fundamentada en el flujo de lamentos que comparten ambas obras. Al lograr ambos objetivos, se mostrará que *Antígonas, tribunal de mujeres* no es una apropiación de *Antígona*, ni una adaptación de la misma, sino una apropiación de varios elementos de dos tragedias. Así y a pesar de los desafíos que esto implica, *Antígonas, tribunal de mujeres* logra entablar un diálogo con el género como tal, pues no solo apela al arquetipo y contenido de *Antígona* de Sófocles sino a la parte formal del lamento de *Las troyanas* de Eurípides.

Para finalizar esta introducción, cabe hacer un recuento de lo que se hablará en los siguientes capítulos. El primer capítulo responderá a las dudas de si la tragedia es un medio apropiado para narrar una realidad que no sea la griega y, de ser así, ¿por qué es el género idóneo para varios dramaturgos actuales? El segundo capítulo se enfoca en *Antígonas, tribunal de mujeres* y hará una contextualización de la obra y un análisis de su forma y contenido, a fin de tener mayor claridad sobre la obra y responder, a su vez, a la pregunta del capítulo anterior pero de forma específica: ¿Es *Antígonas, tribunal de mujeres* una adaptación de tragedia, una apropiación de algunos de sus elementos o algo más? y ¿logra tener un sentido histórico como el que menciona T.S. Eliot que aluda a la realidad colombiana pero también a la de toda una humanidad doliente? El tercer capítulo hará una breve contextualización y análisis de *Antígona* de Sófocles y mostrará qué intertextos se establecieron entre esta y la obra del grupo Tramaluna, lo cual llevará a responder la pregunta de por qué Antígona es un arquetipo y cuál es la razón de haberla extrapolado a la realidad colombiana del siglo XXI. El cuarto capítulo tendrá el mismo desarrollo que el tercero, pero con *Las troyanas* de Eurípides en vez de *Antígona*, para mostrar cómo un intertexto o apropiación de una obra no tiene que ser intencional o directo, sino que viene a través de la apropiación de la tradición de la tragedia;

este capítulo responderá a la pregunta ¿cómo *Las troyanas* puede seguir siendo tragedia fuera de la estructura convencional que dictaminó Aristóteles en *Poética*? El último capítulo realizará una serie de conclusiones con respuestas más concretas a las preguntas que cada capítulo buscó resolver.

Capítulo 1. Tragedia: género, convención cultural y visión de mundo

¿Qué es tragedia? es una de las preguntas que, como dice Terry Eagleton en “¿Qué es literatura?” (2013), no se puede responder con una definición concisa y cerrada. Al igual que la pregunta de qué es literatura, decir qué es tragedia se complejiza porque se trata de una tradición que no solo abarca la tragedia griega sino sus posteriores adaptaciones o apropiaciones. Más allá de dar una definición precisa de qué es tragedia, en este capítulo queremos estudiar algunos de sus elementos más representativos, las teorías que han hablado sobre ella y nuestras conclusiones sobre el género.

Asimismo, buscamos responder la pregunta ¿por qué la tragedia es el género idóneo para varios dramaturgos actuales? Teniendo en cuenta que así como *Antígonas*, *tribunal de mujeres*, existen muchas obras que apelan a personajes de tragedia y al mismo género como medios de representación. En este capítulo, se estudiará la tragedia en general, la concepción coloquial que la gente tiene de ella y la perspectiva de algunos teóricos, desde Aristóteles a Steiner. Lo anterior nos ayudará a entender las tres obras a tratar en este trabajo, pues permitirá abordar las tragedias desde una perspectiva teórica y aclarar por qué sigue siendo posible hablar de tragedia.

1.2. La tragedia como género

Empecemos hablando de la tragedia como género. Todorov nos dice en el capítulo “El origen de los géneros” de su libro *Los géneros del discurso* (1988) que los géneros se transforman y se actualizan, mas no se vuelven obsoletos. Las nuevas apropiaciones de algunos elementos pertenecientes a géneros tan antiguos como el épico y el trágico no siempre se consideran tragedias o épicas como tal. Lo que sí sucede es que estas nuevas obras establecen un diálogo con el género trágico que no tiene porqué ajustarse a todos sus criterios, sino que puede cuestionarlo, interrogarlo y explorarlo, para descubrir que los límites entre un género y otro no

son tan sólidos. Por ejemplo, aunque la novela y la tragedia sean géneros que no suelen compararse, es innegable que la novela se ha nutrido de la tragedia mediante una apropiación creativa de ciertos elementos, es decir no ha incorporado formas y contenidos al pie de la letra sino que los ha estirado, profundizado y transformado.

Por su parte, una pregunta que merodea los estudios de la tragedia como género es si la representación teatral sin texto es tragedia y, viceversa, si el texto que conservamos de las tragedias griegas pertenece a este género, aun sin haber presenciado su representación. Si bien es cierto que hay evidencias de representaciones teatrales de los textos que los dramaturgos trágicos escribían, la palabra escrita nos permite acercarnos al género, aun cuando nos falte su representación. Tal vez no tenemos una recepción tan rica como la del público ateniense de la Época Clásica, puesto que ellos sí experimentaron la representación teatral de las tragedias, pero sí contamos con un conjunto de tradición de obras que han adaptado dichas tragedias, cuya representación hemos podido presenciar. La pregunta no es si la representación teatral y el texto son excluyentes, pues son complementarios; más allá de ambos, este capítulo explorará qué se considera tragedia y por qué.

Uno de los géneros que más apropiaciones ha hecho de la tragedia es la novela y la relación entre ambas nos ayudará a entender la tragedia como un género que nutre a muchos otros. Basados en *Teoría de la novela* (1985) de Lukács, podemos inferir que uno de los aspectos que la novela retoma de la tragedia son los conflictos del héroe. Esto lo hace interiorizando y explorando la psicología de los personajes y exponiendo su conciencia. La novela, según Lukács, toma conflictos del héroe que veíamos en la tragedia y los trae a contextos posteriores al griego donde existe un choque entre los valores del personaje y los del mundo que lo rodea. En el caso de Eurípides, la complejidad de sus personajes, la ambigüedad de caracteres³ como Medea y las relaciones interpersonales en *Hipólito*, *Ifigenia en Áulide*, entre otras, fueron anticipos de arquetipos e interacciones que la novela tomó y exploró con base en sus necesidades estéticas y contextuales. Esto no quiere decir que toda novela establece un intertexto directo con la tragedia, pero sí que, al ser uno de los pilares culturales y literarios de nuestra historia, permea parte de los géneros que nacieron después de ella.

³ Término empleado por Aristóteles en *Poética*, que corresponde a la parte del personaje que nos permite comprender la razón de sus acciones y decisiones y la relación entre lo que piensa y lo que dice.

1.2.1. Steiner y sus estudios sobre la tragedia

Para entender mejor las diferentes concepciones de tragedia en el colectivo popular es necesario ilustrar otras caras de esta, a parte de la de género, usaremos al crítico George Steiner, pues en su texto "'Tragedy,' Reconsidered" (2004), nos habla de la tragedia como algo que trasciende la sola noción de género. Es importante desarrollar a profundidad el concepto de tragedia como género antes de comenzar a hablar de cada obra en particular (*Antígonas*, *Las troyanas* y *Antígonas, tribunal de mujeres*) para rastrear la esencia o semilla que permite que la tragedia sea un género llamativo en la actualidad.

Una de las razones por las que la tragedia es un género sensible a diferentes culturas es su reflexión en torno a preguntas sobre la existencia del hombre, su propósito en la tierra y su origen. Según Steiner, la tragedia está determinada por lo que él llama la huella del mito adámico, donde el hombre comete un error o pecado original, la *hamartia* para los griegos. La comparación entre la *hamartia* y el pecado original lleva a pensar en el concepto de fatalidad como una fuerza que sobrepasa al héroe, que lo condena antes de actuar. Si bien hay parte de verdad en esta afirmación, tragedias como *Las troyanas* muestran que el designio de los dioses no es lo único que los condena, sino sus propias decisiones basadas en la cultura del honor y el heroísmo. Lo interesante en la tragedia es que las decisiones del héroe no se aceptan tanto como en la épica, sino que son cuestionadas.

Así, en la tragedia hay un 'germen' que persiste a través de la tradición y que sobresale en diferentes periodos históricos que se sirven de ella para contar su historia. "El género es el punto de encuentro entre la poética general y la historia literaria" (Todorov. *El origen de los géneros*. p.39), por lo que, cuando nos acercamos a una obra como *Antígona* desde un estudio del género, podemos rastrear su realidad histórica y entender bajo qué ideas filosóficas, religiosas, políticas y culturales se originó la obra. A su vez, podemos rastrear lo que Todorov menciona como poética general o realidad discursiva, la cual corresponde a formas de narración, maneras de hablar de los personajes y otros elementos que, aunque mantienen variaciones en cada autor, tienen similitudes que los identifican con los fines políticos y sociales de la retórica de su época. De este modo, cuando se estudia la tragedia como un género, se logran deducir aspectos históricos y estéticos del contexto donde emergió (la democracia ateniense) y donde resurgió (lugar donde se realizó una adaptación). Hay que tener en cuenta

que, aunque ciertos críticos afirman que la tragedia es un género ya obsoleto, es preferible afirmar que es una fuente invaluable de muchas propuestas literarias. Es válido, pues, que en la actualidad el teatro no niegue sus raíces griegas sino que se apropie de ellas para construir algo nuevo y mantener el género trágico en movimiento.

Por otro lado, Steiner explica en el texto ya mencionado que el concepto de tragedia sobrepasa al género dramático, es decir, la tragedia no es solo un tipo de poética sino una semilla que tiene frutos en la poesía y en la prosa.

As our literatures evolve, the concept of tragedy extends far beyond the dramatic genre. It serves for poetry and prose fiction—for d'Aubigné's *Tragiques* as for Dreiser's *An American Tragedy*. In turn, by osmosis as it were, it permeates the descriptions of ballet, of film. Composers such as Beethoven, Berlioz, Brahms incorporate the marking "tragic" in their compositions. Throughout this seemingly unbounded and mobile spectrum, "tragedy" and "tragic" can lose their sometime specificity. They come to enhance any conceivable nuance of sadness, misfortune, or loss. Dionysian rites of heroic sacrifice—if that is what they were—have all but receded from definition. (2004, p. 1).

Steiner ve la tragedia como un género, es decir, un encuentro entre realidad histórica y realidad discursiva, en palabras de Todorov, pero también como un sentido particular de ver el mundo; es decir, cuando la gente habla de tragedia en la cotidianidad o se refieren al sentido trágico de la vida, la tragedia como una convención cultural. La caída del hombre, la abertura de la jarra de Pandora, el robo del fuego de Prometeo y demás condenaciones de la humanidad son lo que Steiner relaciona con el 'el sentido trágico de la vida'. De ahí que la tragedia sea usada en lo cotidiano con una connotación de desgracia. Así, la tragedia le da forma a esa angustia y a ese choque con la contingencia a la que se enfrenta el ser humano. De este modo, ya no es el error del héroe lo que articula la tragedia sino el simple sufrimiento. El sufrimiento no es solo resultado del error que es inevitable, sino de las contingencias de la vida; el sufrimiento y el dolor son una condición natural del hombre, quien no solo padece por sus errores sino por los giros y designios de la vida, superiores a él. De ahí que la tragedia muestre a los dolientes, en especial las mujeres que lloran a sus muertos, como figuras activas que reclaman sus derechos a lamentarse y a ofrecer ritos fúnebres dignos de sus seres amados:

What is certain is the archaic insight, already current in the sixth century BC (*Theognis*?) that "it is best never to have been born; that it is next best to die young; that ripeness and longevity are a cruel malediction." It is precisely this axiom, together with the consequences which new literary history derive from it, which engender the internal logic of tragedy. It is this paradoxical

credo which constitutes a “tragic sense of life” together with the articulate voicing and performative demonstration of that sense. Without the logic of estrangement from life, of man’s ontological fall from grace, there can be no authentic “tragedy.” (*Ibíd.*, p. 4)

En ese sentido, Steiner estudia la tragedia como un fenómeno y una convención cultural que nutre la tradición literaria. Sin embargo, cualquier obra que busque dialogar con una tragedia, debe apropiarse de la tragedia como algo más que una convención (connotación aceptada por diferentes culturas de la tragedia como término que designa un evento fatal y doloroso). Cualquier adaptación necesita leer la tragedia como una unidad de forma y contenido. Así, cualquier referente trágico no será un elemento separado y extraído de su obra y su contexto, sino que podrá captar el sentido trágico de la tragedia a la que pertenece y dar cuenta de su tradición literaria. Por ejemplo, acudir al personaje de Antígona no como molde sino como signo, con una forma y un contenido preciso, permite que la referencia enriquezca una obra y se integre a la unidad de esta.

Para concluir este apartado sobre el género tragedia, es pertinente afirmar que la tragedia, inmersa en la cultura griega, no corresponde a un género que surgió arbitrariamente en cualquier contexto; por el contrario, la tragedia hace parte de una cosmovisión, de una axiología particular que permea cada tragedia, desde sus personajes, diálogos, caracteres hasta sus escenarios y forma de representar acciones. La tragedia no es solo un contenido literario o un estilo particular de escritura, sino una visión de mundo, un modo específico de interpretar, afectar y representar su realidad. Esto es lo que todavía nos cautiva de la tragedia, que no se vuelve obsoleta al pasar los años ni queda estática en un periodo histórico determinado, sino que se transforma y se mueve de época en época, acorde a las necesidades de cada ‘estación’. Un ejemplo es *Antígona* de Sófocles, obra que no quedó estática en el periodo clásico griego, sino que se ha movido en la tradición alimentando obras y, a su vez, siendo enriquecida por ellas, de modo que, cada adaptación de *Antígona* enriquece la tragedia original de Sófocles, pues le ha añadido diferentes interpretaciones, símbolos y escenarios.

En consecuencia, si una obra literaria solo es relevante en su contexto de nacimiento, permanece en el olvido o en el recuerdo de un grupo selecto. Por el contrario, un texto que permanece vigente es una obra que todavía tiene algo que contar, público que afectar y textos que nutrir. ¿Entonces por qué la tragedia permanece vigente y es uno de los géneros predilectos

de los dramaturgos actuales?: La tragedia continua siendo relevante porque contiene arquetipos que representan pasiones humanas que nunca cambian, como Antígona, la doliente irreverente que impone sus creencias por encima de las leyes, antítesis y filosofías que permanecen en diferentes culturas como la idea de la vida y la muerte, lo divino y lo humano, el amigo y el enemigo, lo otro y lo propio, y demás elementos que nos muestran que lo griego no es tan diferente de lo nuestro.

La tragedia es tragedia porque, como dice Steiner, desarrolla otras de las ideas más cuestionadas de la humanidad: la esperanza. Si existe esperanza, como en el caso de la tradición judeo-cristiana con la intervención de Jesús, el mesías (p.4), no hay tragedia; hay tragicomedia u otra cosa. Sin embargo, no en todas las tragedias se ausenta la esperanza. *Las troyanas*, por ejemplo mantiene un ritmo entre esperanza y desesperanza; incluso se puede decir que la esperanza es un punto clave en esta obra y, aunque el final es más desesperanzador que cualquier otra cosa, la tragedia necesita estos intervalos entre escenas desgarradoras y momentos efímeros de esperanza para lograr su efecto. Así, más que falta de esperanza, la tragedia juega con momentos de ilusión y desilusión, y no siempre termina con desesperanza. Tal es el caso de *La Orestíada*, la cual culmina en *Euménides* con un juicio y una sentencia que calma tanto a Orestes (el cual es absuelto por el asesinato de su madre) como a la Furias (deidades que, a pesar de no conseguir la condena de Orestes, logran adquirir un estatus honorable como diosas de un culto especial en la ciudad de Atenas). Sin embargo, es precisamente ese final desesperanzador de ciertas tragedias el que configuró ese sentido trágico de la vida como un término cotidiano que puede usarse para describir sucesos negativos que opacan cualquier luz de esperanza. La esperanza en las tragedias, en *Las troyanas* en particular, la encontramos justo después del acaecimiento de la desgracia, pues corresponde a las posibilidades, no de borrar lo ocurrido, sino de una especie de restitución o consuelo, es decir: la esperanza de Andrómaca era conservar a su hijo, lo cual significaba la continuación del linaje real y posibilidad de restitución (aunque esto no fuera explícito en la tragedia por palabras de Andrómaca sino de los aqueos), la esperanza de Hécuba era que Menelao hiciera justicia y condenara a Helena, entre otros casos.

1.3. La tragedia según *Poética*

Poética de Aristóteles caracteriza la tragedia y se convierte en una herramienta útil para comprenderla como género y fenómeno cultural y político. Optar por no tomar en cuenta *Poética*, el primer estudio del que tenemos registro sobre la tragedia, es sacar el texto del contexto y arriesgarse a analizar la obra desde un punto de vista anacrónico. Así lo expresa Kruse en “The Process of Aristotelian Catharsis: A Reidentification”:

Twenty-four centuries after their inception, Aristotle’s principles can still serve as the bases for the establishment of generic criteria which assist in both the identification and the production of tragic drama, the formulation of analytical instruments which will help us understand individual tragedies, and the foundation of theoretical propositions which relate to the corpus of serious drama. (1979, p. 162).

Este apartado sobre Aristóteles busca mostrar que, para entender más el contexto de la tragedia y las herramientas que empleaba, se necesita un texto teórico empapado del entorno griego donde emergió la tragedia. Para estudiar las diferentes apropiaciones de elementos trágicos es importante conocer la base sobre la cual se quiere construir una nueva obra y entender que la elección de la forma trágica implica un contexto específico y conlleva determinado efecto. Al establecer un intertexto, hay que ser consciente de estos factores; no se trata de pensar si la forma y estructura de la tragedia es obsoleta, sino de estudiarla acorde a la tradición en la que se enmarca y a su influencia en el teatro actual, sea directa o tangente.

Lo primero por destacar de la tragedia, a la luz de *Poética*, es su definición como la “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (*Po.*, 1449b24-27). De este modo, Aristóteles nos dice que lo principal de la tragedia es combinar ciertos elementos para lograr la catarsis, es decir, la compasión (*eleos*) y temor (*phobos*) que debe experimentar el público. De este modo, inferimos que la catarsis corresponde a un efecto emocional pero también racional, pues es causado por una serie de ideas y sucesos que la obra expone y desarrolla según diferentes puntos de vista; son los cuestionamientos que los personajes, e incluso, el mismo espectador hacen acerca de las acciones, discursos o decisiones

de otros personajes los que van construyendo un efecto en el espectador. Así, al final de *Poética*, Aristóteles concluye que “la tragedia sobresale por [...] el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho)...está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya” (*Po.*, 1462b12-15).

Ahora bien, hay que cuestionar qué tan relevante es el concepto de catarsis hoy en día y cómo lo ven los escritores de teatro del siglo XXI. Asimismo, la noción de imitación resalta en *Poética* de Aristóteles como una forma de representar una realidad, algo más complejo que nuestro concepto actual de imitación. La mimesis no es copiar comportamientos, es, más bien, un proceso racional y creativo que toma referentes de su realidad y los sumerge en su mundo poético, bajo sus normas estéticas y libertades poéticas. La imitación deviene un proceso de interpretación de cierta realidad que no imita buscando objetividad sino que está permeado por una interpretación cultural y axiológica de su mundo. Terry Eagleton lo expresa así al hablar de qué es la literatura en su texto *El acontecimiento de la literatura*:

Por lo que se refiere a la imitación, los niños aprenden a pensar, sentir y actuar por haber nacido en una forma de vida social e imitar sus modos característicos hasta que todos les parecen naturales. Esta es una de las razones por las que Bertolt Brecht consideraba que nuestra capacidad de actuación teatral era nuestra condición natural. Sin imitación no existiría realidad humana alguna. De manera que, entre otras cosas, lo literario nos devuelve a las raíces lúdicas de nuestro conocimiento y actividad cotidianos. Nos permite vislumbrar que nuestras formas distintivas de sentir y actuar son una selección semiarbitraria extraída de toda una gama de posibilidades incorporadas en nuestro lenguaje y nuestras fantasías infantiles. (Digo «semiarbitrarias» porque algunas de esas formas de sentir y comportarse también dependen de la especie humana. Llorar por la muerte de un ser querido es algo natural, y no solo una «construcción social». Los pañuelos empapados son culturales, pero el dolor es natural.) Esta es una de las razones por las que los autores de obras de creación y los críticos literarios son como más frecuencia liberales que conservadores. En la imaginación hay algo que rehúsa el *statu quo*. (2013, p. 52-53).

Por otro lado, *Poética* también esclarece que lo más importante de la tragedia es la acción, por lo que una obra nunca puede carecer de esta; puede faltarle carácter al personaje, pero no acción. No obstante, es claro, más adelante, que Aristóteles también valora la construcción de carácter de un personaje, pero que esta se liga a la acción, en una correlación donde lo que este hace condiciona su carácter y viceversa. También habla sobre el pensamiento, término que se relaciona con el diálogo y la manera de poner en el lenguaje las deliberaciones del sujeto. En

cierta medida, dicho texto valora al poeta o escritor de tragedias según su nivel de involucramiento con la obra; entre más activo sea y más invenciones escriba, menos autonomía tiene la tragedia, lo cual, en *Poética*, es el escenario menos favorable. Esta idea dista bastante del teatro moderno, el cual concibe al escritor e incluso a los actores, director y demás participantes de la puesta en escena, como partes activas, cuya relación con el público se ha transformado a lo largo de la historia. De ahí la cuestión de la distancia crítica, los estudios de recepción, la interacción de algunos actores con el público, etc. Asimismo, una lectura de obras que interpelan la tragedia como *Antígonas*, *tribunal de mujeres*, es mucho más interesante cuando se entabla un diálogo con los Estudios Clásicos, puesto que las diferencias y similitudes entre ambos fenómenos dan cuenta de muchos cambios en el teatro actual y permiten esclarecer la función vigente de la tragedia.

Estos conceptos de tragedia vistos por Aristóteles, nos ayudarán a entender, más adelante, en el capítulo 4, el motivo por el cual *Las troyanas* de Eurípides es una de las tragedias más polémicas en cuanto a estructura. Independiente de si sus conceptos son muy distintos a lo que dictan los Estudios Clásicos hoy en día, la *Poética* de Aristóteles ofrece un panorama de la tragedia desde un contexto más cercano a la tragedia que el que ofrecen los estudios actuales y se convierte en una herramienta útil para comprenderla como género y fenómeno cultural y político:

Twenty-four centuries after their inception, Aristotle's principles can still serve as the bases for the establishment of generic criteria which assist in both the identification and the production of tragic drama, the formulation of analytical instruments which will help us understand individual tragedies, and the foundation of theoretical propositions which relate to the corpus of serious drama. (Kruse, 1979, p. 162).

Si *Poética* puede aclarar algo sobre la tragedia es que su contenido y elementos formales deben servir a un fin, el cual debe dirigirse al efecto catártico, por ende, cualquier adaptación o apropiación debe tener en mente que cualquier elemento trágico está mediado por su estímulo a la producción de catarsis: “This view of catharsis would [...] create plots in which they could adapt pitiable and fearful incidents to the psychological constitutions of contemporary spectators and then balance emotions they have provoked in terms of the philosophies upon which their cultures are based.” (Kruse, 1979, p.171).

1.4. La retórica de la tragedia

La retórica era una herramienta clave para los atenienses pues con ella acusaban y defendían su causa en un juicio, persuadían en la Asamblea, etc. Esta retórica trascendió al género trágico. Los discursos de los personajes de la tragedia les permitían comunicar mensajes cruciales para la trama, opiniones o posturas frente a ciertas discusiones, e incluso, servían para engañar a otros a fin de ejecutar sus acciones. Un ejemplo claro es *Medea* de Eurípides, cuando Medea convence a Creonte de dejarla quedarse un día más para poder ejecutar su plan de venganza contra él y su hija, y hacia su esposo Jasón. Esto lo logra a través de un discurso lleno de recursos retóricos, gestos y sollozos que construían, en conjunto, un argumento poderoso para torcer la voluntad de Creonte a su favor, algo que él mismo percibe:

Dices cosas dulces de oír, pero temo que dentro de tu mente maquinas contra mí algún mal y ahora confío en ti menos que antes, pues de una mujer de ánimo irritado, lo mismo que de un hombre, es más fácil guardarse que de un sabio silencioso. (*Med.*, 317-320)

Lo que no es tan evidente es que, a pesar de que las acciones son las que más nos permiten conocer el carácter de un personaje, su retórica también da cuenta de sus pensamientos, dudas y conflictos internos. De este modo, el espectador comprende mejor por qué cierto personaje toma una decisión o actúa de determinada manera cuando analiza sus discursos y sus diálogos con los demás.

Medea es una de las tragedias que mejor ejemplifica lo que se ha dicho hasta el momento de la retórica en la tragedia, ya que la atención de la obra se la roban las habilidades retóricas de su personaje homónimo. Medea presenta dos tipos principales de discursos en la obra que muestran cómo la Grecia de Eurípides percibía y usaba la retórica de forma estratégica: el discurso adornado con florituras retóricas, acompañado de llanto y expresiones exageradas de dolor, que pretendía engañar para lograr un fin; y el discurso sincero que manifestaba los pensamientos del personaje y los ponía en argumentos magistrales que concordaban con el carácter que Medea nos va mostrando a lo largo de la obra. Este último discurso, además, se realiza en frente de personajes familiares para Medea, pertenecientes al espacio de lo privado, por lo cual es más factible que no esté guiado a engañar sino a manifestar y justificar sus deliberaciones y acciones. Esto es importante para entender que la retórica es una parte vital de la tragedia griega, tanto en *Antígona* de Sófocles como en *Las troyanas* de Eurípides, pues

a través de sus discursos y qué tan verosímiles e impactantes resulten, es que se logra afectar al espectador y crear una inquietud en su juicio, de modo que no juzgue inmediatamente el crimen de Medea, por ejemplo, sino que llegue a una ambivalencia en la que se cuestione la polaridad bueno/malo.

Antígonas, Tribunal de mujeres no es la excepción; la obra usa retórica familiar y coloquial para el espectador bogotano del siglo XXI (Que no es comprensible para la tragedia de la época clásica), pero también inserta en el personaje de Antígona (diferente a las otras mujeres que interpretan papeles de su realidad en Colombia, esta Antígona es la misma de la tragedia de Sófocles, hija de Edipo, hermana de Ismene), que interpreta una de las actrices profesionales, discursos propios de la retórica griega, que usan término y sintaxis lejanas al discurso prosaico, con figuras retóricas que transportan a la lectura de *Antígona* de Sófocles. Ese cambio de atmósfera entre las escenas del personaje Antígona y las historias de las actrices naturales puede tener un efecto brusco en el espectador, pero también permite un contraste entre el contexto de la tragedia ateniense y el de la violencia colombiana hoy en día. Este contraste entre retórica y manierismos entre Antígona e Ismene y las madres y mujeres de *Antígonas, tribunal de mujeres* se entiende como una perspectiva diferente del mismo abuso de autoridad ejercido sobre la mujer.

En conjunto, tanto los discursos de las madres de Soacha como los de Antígona, hacen uso de expresiones de dolor, cantos, discursos despojados de florituras retóricas y dirigidos directamente al público, entre otras herramientas para expresar la realidad desnuda de su país y manifestar su historia, el sufrimiento que las madres tuvieron que padecer y la demanda de justicia que quema en su interior. La retórica es, entonces, parte importante de las adaptaciones de tragedia e, incluso, de las obras que apelan a sus arquetipos, es decir, aunque una obra solo desee apelar a Antígona como arquetipo que representa la mujer que protesta por los derechos de la familia ante la corrupción y represión del Estado, apela también, de forma implícita, a la retórica que este personaje tiene incorporada.

La retórica está íntimamente relacionada con la catarsis, en el sentido en que involucra, como lo expresa Aristóteles en *Retórica* las emociones del orador y del público; el orador expresa su discurso apelando a emociones acordes al tema tratado y el público reacciona con un efecto

que persuade, conmueve, cuestione, entre otros. Así, aunque la recepción de la tragedia en sus primeras representaciones es difícil de rastrear, es necesario estudiar el contexto histórico en el que se suscribe la obra y su relación con la tragedia como representación cultural importante para la sociedad griega. Uno de estos estudios lo hace Halliwell en el artículo ya citado, sobre la relación entre la recepción del discurso en la asamblea y el del público de la tragedia:

Plato, with of course a good deal of antidemocratic animus, makes a similar point in grouping together the audiences of drama and political oratory on account of the highly charged atmosphere of massed crowds and popular feeling which allegedly typifies such contexts: this is also part of what he conveys, in the *Gorgias*, by depicting the relationship of tragic drama to its audience as one of the 'rhetorical demegoria'. (1997, pp. 122-123)

Esto es fundamental a la hora de estudiar *Antígonas*, *tribunal de mujeres*, como obra que también hace uso de la retórica para producir un efecto en el espectador. En este sentido, la obra de Tramaluna pone al público como juez de la historia contada.

Con todo, ¿es posible hablar de interioridad en los personajes de la tragedia? Evidentemente, este es un término anacrónico cuando se trata del contexto ateniense del siglo V a.C. No obstante, varias tragedias griegas nos permiten ver los pensamientos y deliberaciones previos a decisiones problemáticas como matar a la madre para vengar al padre (Orestes), matar a la hija (Agamenón), matar a los hijos para vengar la tradición del padre y cortar su semilla (Medea), el suicidio ante el deshonor (Áyax) y darle un entierro digno a un hermano que es considerado traidor por el Estado (Antígona) y demás personajes que se enfrentan a los valores de su cultura, designios de los dioses y demás contradicciones o decisiones con repercusiones graves para ellos. Si bien, el término conciencia es posterior a estas tragedias, es prudente decir que en la tragedia existe una exploración del interior de un personaje que se pone en conflicto con su entorno y el mundo en el que vive. Aunque esto no es tan claro como en la novela, los personajes de la tragedia no toman decisiones con facilidad ni aceptan los designios divinos de forma sumisa, en especial en las obras de Eurípides.

Asimismo, la retórica, aparte de esclarecer la motivación de las acciones y decisiones de los personajes, sirve como medio para expresar sus emociones. Ahora bien, según la lectura que Nussbaum hace de *Retórica* de Aristóteles, en "Aristotle on Emotions and Rational Persuasion" (1993), las emociones no son instintivas, pues hacen parte del carácter e inteligencia humana

(p. 303). La catarsis, sentir temor y compasión, no se produce de forma irracional sino que pasa por una serie de pensamientos, juicios y escrutinio de parte del espectador. De la misma manera, un personaje que organiza sus ideas y emociones en palabras específicas, racionaliza lo que siente y lo relaciona con sus creencias, como en el caso de un personaje que siente miedo, por ejemplo:

Aristotle has, in fact, a lot to say about the beliefs that are requisite for fear. The object of a person's fear must, he says, be an evil that seems capable of causing great pain and destruction, one that seems to be impending, and one that the person seems powerless to prevent. (*Ibíd.*, p. 306).

Ahora bien, puede que nuestro criterio esté condicionado por los siglos de crítica literaria, teoría y géneros contemporáneos que sitúan la oralidad y el discurso, la exploración de la conciencia y las relaciones entre el interior de un personaje y sus palabras en un lugar privilegiado. Sin embargo, el diálogo también era un medio discursivo importante en Grecia, no solo para Platón.

En algunas tragedias, la retórica de los personajes es lo que mueve la acción, pues a veces se omite su representación en escena, en especial cuando se trata de acciones violentas, de modo que el espectador se entera de lo ocurrido a través del diálogo entre mensajeros, personajes principales o el coro, quienes anunciaban o informaban mediante un parlamento estos sucesos luctuosos. Así, la retórica no solo pone en palabras los pensamientos y emociones de sus personajes, sino que representa la acción cuando se narra lo sucedido. Si bien, la tragedia se apropia de florituras y modos de argumentación que provienen de modos de argumentar populares en Atenas, también tiene en cuenta el carácter del personaje que está hablando, de modo que se crea un estilo acorde al pensamiento, carácter y trasfondo mitológico del personaje.

1.5. Recepción clásica

Antes de dar inicio al análisis de las tres obras trabajadas en esta tesis, *Antígonas*, *tribunal de mujeres*, *Antígona* y *Las troyanas*, es preciso hablar de la corriente teórica que guio su procedimiento. La tradición clásica, como lo dice Laguna Mariscal en *¿De dónde procede la denominación «Tradición Clásica»?* “se usa para designar tanto un objeto de estudio (la

influencia de la cultura clásica grecolatina en el mundo occidental moderno) como la disciplina académica que se encarga de estudiar ese objeto.” (2004, p. 84). En otro de sus textos sobre Tradición Clásica, *Literatura comparada y Tradición Clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas*, Laguna Mariscal explica el método con el que, desde Gilbert Highet⁴, se analiza la recepción de textos grecolatinos, el cual se basa en “la detección, comparación e interpretación crítica de paralelismos entre las fuentes clásicas y los autores modernos.” (1994, pp. 284-285).

Mediante la recepción clásica, espero demostrar en este trabajo que los paralelismos que encontré entre *Antígonas, tribunal de mujeres* y las tragedias *Antígona* y *Las troyanas* no son fortuitos ni se tratan de una comparación arbitraria. Por el contrario, la comparación entre estas obras necesita una mirada crítica de la forma y el contenido de cada una. Para ello, además de los textos de Laguna Mariscal ya mencionados, el libro *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos* de García Jurado me servirá para justificar la pertinencia de la tradición clásica en mi tesis, principalmente porque ejemplifica cómo la recepción de textos clásicos trata más que de temas que se retoman, de la estética y la tradición con la que autores de la actualidad se alimentan para construir nuevas obras: “La influencia, por tanto, deja de representar una relación de un único sentido para conferir al receptor la posibilidad de recrear e insuflar un nuevo significado a aquello que recibe” (2015, p. 206). Es así como Satizábal y el grupo Tramaluna no son receptores pasivos del texto griego de Sófocles, pues *Antígonas, tribunal de mujeres* es un ejemplo vivo de lectura e interpretación de un clásico griego desde una de las perspectivas de la realidad colombiana.

1.6. Conclusión

Podemos concluir este capítulo respondiendo la pregunta de por qué la tragedia es un género adecuado para el teatro actual. Dentro de las varias razones que vimos a lo largo de este capítulo, resaltan el juego entre esperanza y desesperanza, el conflicto entre el hombre y la

⁴ Highet escribió, en 1949, un libro sobre tradición clásica, siendo uno de los primeros en divulgar el término como la recepción moderna del texto clásico.

deidad o la contingencia en contextos más modernos, el cuestionamiento del honor, el heroísmo y las decisiones del ser humano, entre otros, configuran un conjunto de elementos representativos de la tragedia que han alimentado cientos de obras e impulsado nuevas creaciones. La tragedia es, por tanto, un texto, una representación teatral, un contenido y una forma, un género, una convención cultural y una forma particular de leer y comprender nuestra realidad.

De la tragedia, de los cantos y bailes de lo que luego se constituyó el coro, surgió una retórica, arquetipos, lamentos, y si se quiere, en términos de Aristóteles, una poética que sigue cautivando la mente de sus lectores y de dramaturgos que se han apropiado de sus elementos por separado e, incluso, de ella como unidad, como un género que debe mantenerse vivo. Más allá de la adaptación, otros dramaturgos mantienen vigente la tragedia con el solo hecho de apropiarse de ella como un modo de leer la realidad, como un conjunto de valores o una cosmovisión que tiene su propia estética, sus propios elementos formales, dignos de reproducirse hasta el día de hoy.

Capítulo 2. ¿Qué hay detrás de la alusión a *Antígona* de Sófocles en *Antígonas, tribunal de mujeres*?

En este capítulo, se busca analizar ciertos elementos formales y de contenido de la obra *Antígonas, tribunal de mujeres*, que respondan a la pregunta ¿es *Antígonas, tribunal de mujeres* una adaptación de tragedia o solo una apropiación de algunos de sus elementos? y ¿logra tener un sentido histórico como el que menciona T.S. Eliot que aluda a la realidad colombiana pero también a la de toda una humanidad doliente? Hagamos, primero, una breve reseña de la obra.

Antígonas, tribunal de mujeres es una creación colectiva de Tramaluna Teatro, conformada por dos actrices profesionales y por las actrices naturales Luz Marina Bernal, María Ubilerma y Lucero Carmona, tres de las madres víctimas de los sucesos de los falsos positivos. En la obra también actúan dos sobrevivientes del genocidio del partido de la Unión Patriótica, Orceni Montañez Muñoz y Fanny Palacios Romero y la líder estudiantil Mayra López Severiche, quién fue víctima de persecución política y estuvo encarcelada por un tiempo, injustamente. El director es Carlos Satizábal, escritor, dramaturgo y profesor asociado de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Según él y como se dice durante la obra, esta tragedia busca poner en escena el dolor y la memoria de aquellas víctimas de la violencia colombiana, cuyos casos de injusticia siguen impunes.

Durante una hora y a través de objetos personales (retratos, *cassettes*, maquillaje, colección de moñas de amigas y novias, entre otros), cantos y monólogos, se denuncia cada muerte y se reclama justicia a un público que recibe todo el impacto emocional de la interpelación directa de las actrices a los espectadores. Como ellas mismas lo manifiestan cuando interpelan directamente al público llamándole el tribunal que juzga y que toma conciencia frente a estos hechos de violencia en Colombia, la obra desea suscitar indignación hacia la violencia y apelar a cierta acción política, todo mediante la realidad cercana que se muestra en escena. Esto se condensa en los parlamentos finales de la actriz que representa a Antígona:

Aquí, si decimos, si contamos, si denunciemos, nos persiguen, nos desaparecen. ¡Ay! pero ustedes señores del Tribunal se ven tan bonitos, ¡viven en un mundo de cristal! No se han dado cuenta de que por todas partes hay fosas comunes. Cuántas madres esperando a que un día vuelvan sus hijos, no saben que están a cinco metros bajo tierra... Tengo sed, pero sed de Justicia. (Peretti, 2015).

2.1. Sobre los falsos positivos

Cerca del 2008, se manifiesta en los medios de comunicación uno de los casos más conocidos de los llamados falsos positivos. En dicho año se encontraron los cadáveres de 23 jóvenes del municipio de Soacha, Cundinamarca, Colombia, desaparecidos y asesinados por miembros del ejército colombiano, como parte de las ejecuciones extrajudiciales del gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Esto se realizaba con el pretexto del conflicto armado, de manera que las víctimas recibían la identidad de guerrilleros de las Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia (FARC), aun cuando sus madres alegaban su condición de civiles. Se conoce que miembros del ejército los atraía con ofertas falsas de empleo, para luego contar sus muertes como bajas de insurgentes abatidos en combate y elevar así la cifra de muertos de las FARC. Así lo menciona Mellizo en su libro *“Desaparecieron y asesinaron nuestros muchachos”*. *El caso de Soacha: fronteras del sufrimiento, deber de reparación*:

Los “falsos positivos” se constituyen en violaciones a los derechos humanos asociados con la violencia política [...] Son tres los móviles fundamentales que tienen estas acciones, según clasificaciones de Cinep: 1) persecución política, 2) intolerancia social y 3) el abuso o exceso de autoridad. Diversos sectores políticos, sociales e incluso jurídicos establecen una relación directa entre el fenómeno y la Directiva Ministerial Permanente 029 de 2005, expedida por el Ministerio de Defensa Nacional de Colombia, que desarrolla criterios para el pago de recompensas por la captura o abatimiento en combate de cabecillas de las organizaciones armadas al margen de la ley. (2012, p. 36).

Frente a una situación tan reciente y latente en la memoria colectiva, es apenas lógico que la tragedia logre interpelar al espectador y suscitar emociones, incluso de temor y compasión, como menciona Aristóteles en *Poética*.

Ahora bien, después de poner en contexto la tragedia y su trama, es preciso hablar de ella como una adaptación y empezar a tener en cuenta cuestiones de forma y estética que ayudarán a estudiarla como un objeto completo, cuyo fondo no va aislado de la forma. Antes de seguir con dicha intención política, dirigida a un público familiarizado con la violencia del país, es preciso hablar de la tragedia como género y de sus inicios, a la luz del texto base de toda interpretación.

2.2. Un diálogo con el género tragedia

Comenzamos este subcapítulo con este título porque nuestra intención es demostrar que *Antígonas, tribunal de mujeres* es una apropiación, primero de *Antígona* de Sófocles, y segundo de *Las troyanas* de Eurípides, entablando un diálogo que no es exclusivo de ambas obras sino del género como tal. Aunque la obra no sea una adaptación de *Antígona* de Sófocles, realiza apropiaciones de esta y de *Las troyanas* de Eurípides que le permiten configurar una apropiación tanto del contenido como de la forma del género trágico, teniendo en cuenta las necesidades estéticas y culturales de su contexto colombiano del siglo XXI.

Comencemos analizando la obra en su comienzo, retomando la claridad que se hizo en la introducción sobre ceñirse al guion escrito (libreto inédito del 2014), pues facilita más el análisis de los intertextos desde lo literario y no desde la representación teatral. *Antígonas, tribunal de mujeres* empieza con la introducción de cada personaje en la obra, incluyendo a una actriz que interpreta a la Antígona de Sófocles. En esta primera escena el espectador puede ver cuál será la dinámica de los personajes, los cuales trabajan con objetos y coreografías que acompañan la mayoría de sus diálogos, de modo que su interacción con el público no se limita a las palabras:

Actriz Uno: (Da un paso adelante, trae en sus manos unas ramas de hierbas dulces y rosas amarillas). Buenas noches señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar.

Lucero: (Da otro paso adelante, trae la camisa blanca de su hijo). Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados falsos positivos.

Actriz 2: (Da un paso adelante, trae en sus manos un zapato de su hermano). Mi nombre, es Antígona y hace más de tres mil años estoy buscando como enterrar a mi hermano Polinices.

María: (Da otro paso adelante, trae unos cassettes de audio, eran de su hijo). En el mandato de Álvaro Uribe Vélez mi hijo fue asesinado, ¡pero les juro que esto no se queda así!

Fanny: (Entra a escena por un costado, trae un retrato al óleo de su padre). Hace 23 años masacraron a mi familia y este crimen está en la total impunidad. Por eso estoy aquí, en este tribunal de mujeres

Mayra: (Trae una gaita indígena en sus manos. Corre adelante y canta). La muerte me vino a buscar, y yo le dije, carajo respetá.

Orceny: Soy militante de la Unión Patriótica, y regresamos para vencer.

Luz Marina: (Trae un osito de peluche que fuera de su hijo). Nos tienen de juzgado en juzgado, de papeles en papeles y aquí no ha pasado nada.

Actriz 3: (Trae un pequeño ramo de rosas amarillas). Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar algún día, al día del NUNCA JAMÁS.

Todas: (ad libitum, simultáneamente, dispersándose por todo el escenario, hacia las patas blancas). Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones. (Salen del escenario). (Satizábal, 2014, p. 4)

Incluso, después de la presentación de las demás mujeres, dos actrices profesionales encarnan una escena similar a la de Antígona y su hermana Ismene, discutiendo el entierro de su hermano:

Antígona: Está insepulto, vamos a enterrarlo. Ismene: No porque nos matan.

Antígona: Un solo instante, estamos aquí entre los vivos y toda la eternidad allá abajo con los muertos.

Ismene: (Se separa de Antígona, corre al proscenio, y habla con un grito sordo, susurrado). ¡Te van a matar!

(Se encuentran cara a cara).

Antígona: Si muero antes de tiempo a eso yo lo llamo ganancia. Ismene: Estás loca

Antígona: Llámalo locura, me debo a él. (Ríe). (*Ibíd.*, p. 5)

Claramente, esta escena alude al primer encuentro entre Antígona e Ismene, donde discuten la prohibición de Creonte de enterrar a su hermano Polinices: “Yaceré con él al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradecer a los de abajo que a los de aquí. Allí reposaré para siempre” (*So., Ant., 71-76*). Esta última es una de las meticulosamente escogidas escenas de *Antígona* que la obra representa en escena e intercala con los testimonios de las actrices naturales. De inmediato, la obra rompe cualquier distancia crítica con la identificación de algunas mujeres como la voz de las víctimas colombianas de los falsos positivos, asesinatos de militantes de la Unión Patriótica, etc.

La relación entre la obra y el espectador se establece de una forma directa, pero no sin intermediarios. Es decir, las actrices interpelan al público de forma directa y lo llaman ‘tribunal’, dándole el papel de juez de los testimonios de las mujeres allí presentes: “Buenas noches señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar” (*Ibíd.*, p. 4.), “He oído y visto todo esto, pero ustedes, ustedes, ustedes: ya no oyen ni ven nada. Por eso he venido a este tribunal a pedirles que griten conmigo” (*Ibíd.*, p. 7), “ Ay pero ustedes señores del tribunal se ven tan bonitos. Viven en un mundo de cristal, no se dan cuenta de que allí, allá, acá por todas partes hay fosas comunes.

Cuántas madres esperan a sus hijos a que vuelvan y no saben que están cinco metros bajo tierra” (*Ibíd.*, p. 9), “Nosotras, las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, venimos hoy ante este tribunal a pedir justicia, justicia y verdad por 6300 compañeros nuestros asesinados y por los 515 que aún están desaparecidos. Exigimos verdad y justicia, y compromiso de no repetición” (*Ibíd.*, p. 11). Incluso las acotaciones indican la referencia directa que las mujeres deben hacer al tribunal “(Avanza hacia el Tribunal) [...] (Cada mujer del coro levanta hacia el Tribunal el objeto que trae en sus manos)” (*Ibíd.*, p. 21) y “mira al tribunal” (*Ibíd.*, p. 9). Cada interpelación y acotación citada sería impensable en la tragedia ateniense, pues en *Antígona, tribunal de mujeres* no se busca mantener una distancia entre el espectador y la obra. Por el contrario, Satizábal aprovecha el impacto de la ruptura de cualquier distancia crítica para conmocionar al público y asignarle el rol no solo de espectador sino de juez y participante de la obra.

Por su parte, la forma en que las actrices cuentan sus testimonios no corresponde a una entrevista rigurosa, sino a monólogos que buscan naturalidad y verosimilitud. Dichos monólogos contienen cantos con letras y ritmos del folclore colombiano, exposición de objetos relacionados con la intimidad de sus hijos y la relación madre hijo, narración de las desapariciones y encarcelamientos, y otros elementos que permiten que el espectador se identifique con las víctimas y con sus madres, de modo que el espectador no es llamado a interpretar los hechos con cierta distancia crítica sino a juzgar según una identificación y compasión con las víctimas. Sin embargo, por más apegado a la realidad que estén los diálogos de las víctimas, desde su lenguaje, gestos y términos, existe un intermediario creativo, que viene siendo el proceso de creación donde se eligieron palabras, sucesos y detalles que contar de cada caso y se produjeron al ritmo de un trabajo de luces, danzas y sonidos propios del conjunto de la obra teatral. Cada relato de las madres y mujeres representadas en la obra de Satizábal se entreteje con las escenas de *Antígona* para contar una sola historia cuya protagonista es la mujer y su papel como doliente y protestante. Por lo tanto, la obra necesita de un género que involucre un contexto histórico social actual como el de las madres de Soacha y un plano ficcional como el de *Antígona*, de modo que se logre crear un texto con una propuesta estética, pero también política.

Ahora bien, la obra parece consciente de su apelación a un arquetipo milenario y a una tradición universal, al poner en boca de una de las actrices una frase introductoria que la identifica como Antígona “Mi nombre, es Antígona y hace más de tres mil años estoy buscando como enterrar a mi hermano Polinices” (*Ibíd.*, p. 4). El personaje citado se ubica en el pasado mitológico y usa esos años entre su pasado y el presente de la obra para acentuar el tiempo que la mujer ha sido doliente y sus protestas han quedado impunes. Así, en esta obra parecen convivir el universo mitológico de Antígona y el contemporáneo de la Colombia del siglo XXI.

Uno de los primeros testimonios representados en escena es el de Lucero Carmona: madre de Omar Leonardo Triana Cardona. Inicia con un parlamento descriptivo y detallado sobre la fecha y el lugar donde asesinaron a su hijo y enuncia su nombre completo, con la intención de divulgar su caso sin que el público lo vea como ficción (*Ibíd.* pp. 5-7). La idea de intentar borrar la distancia crítica es precisamente mostrarle al espectador que comparten la misma Colombia violenta y que, aunque él no haya experimentado lo mismo que ellas, no está exento de la misma realidad.

Otra parte importante de la obra que transgrede la barrera entre el espacio ficcional del escenario y los asientos del público es la evidencia que traen al tribunal y que ponen en manos de algunos espectadores. Estos objetos son pertenencias de sus hijos, con un significado relativo a su relación hijo-madre. Estos objetos muestran a las víctimas en su cotidianidad, como caracteres con los cuales es fácil. No obstante, los objetos aluden a la particularidad de sus hijos, pero también a la de cada espectador, pues son objetos comunes y cotidianos, cargados de vivencias personales y experiencias, a veces idealizadas. No podemos saber con certidumbre si son idealizadas, pero sí observamos que todos los objetos y diálogos referentes a las víctimas se enfocan en su inocencia y buen carácter. Para Aristóteles los caracteres, es decir, los rasgos que definen al héroe y determina sus acciones (al tiempo que se construye mediante dichas acciones, relación recíproca entre carácter y acción) deben ser:

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. (*Po.*, 1454a16-9).

Cabe aclarar que, aunque la desgracia debe recaer sobre un hombre esforzado y virtuoso, necesita tener algo en su carácter que permita un error, para que el efecto trágico (catarsis) ocurra con éxito. Asimismo, los objetos personales que las madres presentan en escena son un aliciente para contar la historia, parte de una estrategia narrativa que permite interactuar con el público y usar ayudas visuales, sonoras y hasta olfativas que lo comprometan emocionalmente. La interacción entre las madres y los objetos, como oler la camisa de su hijo y la ‘moñas’ (cauchos para amarrar el cabello) que coleccionaba el hijo de una de las madres de Soacha, también alimentan esa atmósfera de nostalgia y las caracteriza como dolientes que manifiestan su pena, como las mujeres griegas, no solo con palabras sino con expresiones físicas y sensitivas, en cuanto a la connotación sensorial de término. Un ejemplo es Lucero, la primera madre que, para relatar su historia, pasa la camisa de su hijo entre sus manos y sobre su cuerpo:

Señor juez, soy Lucero Carmona, una de las madres de Soacha, madre de Omar Leonardo Triana Carmona, mi único hijo, de 26 años, quien fuera asesinado por el ejército nacional en la vereda Monteloro, del municipio de Barbosa, Antioquia, el quince de agosto de dos mil siete. Y a este tribunal de mujeres traigo la camisa preferida de mi hijo.

(Abre la camisa, la muestra, la lleva a su cara).

Aún conserva su olor en ella.

(Se pone la camisa sobre sus hombros, las mangas de la camisa en sus manos).

Un día mi hijo se fue para Boyacá, con unos amigos, a su regreso trajo una canasta llena de almojábanas duras, le dije (le habla a la camisa): Hijo, esas almojábanas no se las come nadie, y me dijo: Mamá, voy a preparar una torta con ella, tráeme huevos, bocadillo, uvas pasas, leche. ¡Para qué: esa torta le quedo deliciosa!

(Se lleva de nuevo la camisa sobre sus hombros, las mangas en sus manos).

El mes de mayo para mí es un mes muy importante porque es el mes de las madres, y es el mes de mi cumpleaños. Una tarde llega mi hijo a la puerta, le abro, llevaba las manos atrás y me dice: Mamá, voy a ser papá. Yo le pregunté: Hijo, ¿con qué lo va a mantener? Y me dice: No madre, cierra los ojos y estira las manos. Me da un lindo oso de felpa. Mamá, ese es su nieto, ¿cómo lo va a llamar? Y yo le dije: ¡Leo como su papá! Y como Leo está huérfano, le compuse una canción y la voy a compartir con todos ustedes.

(Con las mangas de la camisa en sus manos, adelante, frente a sus ojos, canta, en ritmo de bolero ranchera). (Satizábal, 2014, pp. 5-6)

De igual manera, otro de los elementos trágicos que esta obra incorpora es el coro, el cual, al igual que *Las troyanas* de Eurípides, está conformado por las mujeres víctimas de la guerra. En este caso, los cantos suelen funcionar como lamentos permeados por el lenguaje y el folclor de Colombia. Esto complementa de buena manera la apropiación del coro griego, pues funciona

como la opinión colectiva de un grupo, pero en este caso, las mujeres del coro también tienen sus individuaciones, pues cada una habla sobre su historia particular en determinado momento. A continuación tres extractos que ejemplifican algunos cantos del coro de mujeres (integrado por las actrices profesionales y las naturales):

El sol ocultó sus rayos,
el mundo quedó en silencio,
recuerdo a mi hijo ausente y con un dolor tan profundo,
una tumba lo esperaba,
en el cáliz del olvido,
en donde quedó escondido su lindo y hermoso talle,
cuando las aves no vuelan en un desierto profundo,
cuando las aves no vuelan en un desierto profundo (*Ibid.*, p. 10)

Santa María señores,
licencia vengo pidiendo, licencia pido señores,
licencia me estoy muriendo,
que mi hermano se ha marchado,
se ha marchado para el cielo,
ay donde, ay dónde estará su cuerpo (*Ibid.*, pp. 11-12)

Canto, canto porque quiero y quiero cantar
bonita, bonita
yo le canto a la tristeza ya tú no estás
bonita, bonita
[...] Adela de mil colores. (*Ibid.*, p. 14)

Después de los testimonios de las madres viene una parte que expone las víctimas del partido de la Unión Patriótica⁵, el asesinato de la familia de un defensor de los derechos humanos y el caso de una estudiante encarcelada por una acusación falsa de pertenecer a un partido político armado exponen más los casos a modo de crónica que describen los casos y muestran fotografías de las víctimas. Después sigue otro testimonio de una madre. Esta última usa los objetos para comenzar cuatro historias de su hijo, con la voz quebrada, mientras se pasea por el escenario.

⁵ Partido político colombiano que fue fundado el 28 de mayo de 1985, como propuesta de paz de las FARC-EP, quienes plantearon la creación de este partido para que los excombatientes pudieran participar en la política del país.

En boca del personaje de Antígona la obra pone uno de los hilos que conectan la obra de Sófocles y la de Tramaluna “el amor y lo sagrado me obligan a enterrarle” haciendo alusión a las leyes opresoras y corruptas que contrastan con el amor, la familia y lo sagrado, que en este caso no solo se relaciona con los mandatos divinos del entierro, sino a la conexión entre madre hijo, hermano y hermano que sobrepasan cualquier ley: “aquí me entierran viva por enterrar a nuestros muertos. Me entierro con sus cuerpos errantes y con sus almas ausentes” (*Ibíd.*, p. 20). Al igual que Antígona entierra a su hermano Polinices a pesar de la prohibición de hacerlo, estas mujeres protestan por sus derechos como dolientes de sus hijos, cuyos cuerpos ni siquiera las dejaron ver.

La obra no parece apropiarse de elementos del teatro griego por placer estético, sino que lo hace con una intención evidente de denuncia política. Constantemente interpela al público a fin de quitar toda perspectiva de la catarsis como un efecto conmovedor y llevarlo al límite. Por eso tantas interacciones directas con el público, poniendo en sus manos objetos que simbolizan violencia y transgresión del cuerpo para producir una protesta e inconformidad en la audiencia.

Entra una actriz vestida de enmascarado con pasamontañas, un abrigo rojo y botas militares. Trae una muñeca en una caja transparente, desnuda, con las articulaciones pintadas de rojo sangre. El enmascarado entra al círculo de luz que se enciende adelante, al lado contrario donde danza la actriz. Saca la muñeca de la caja, la muestra al público, la acaricia, le gira un brazo; la actriz gira el mismo brazo. El enmascarado le arranca el brazo a la muñeca, lo exhibe; la actriz deja caer su brazo. El enmascarado arroja el brazo en la caja. Hace luego igual con una pierna, la gira de un lado a otro; la actriz mueve de atrás adelante la misma pierna. El enmascarado arranca la pierna a la muñeca, la enseña; la actriz cae al piso, se levanta, su cuerpo solo apoyado en la pierna que le queda; el enmascarado deja caer la pierna de la muñeca dentro de la caja. El enmascarado balancea la muñeca de un lado al otro, el pelo de la muñeca se mueve en el aire; la actriz gira su cabeza en círculos, su pelo se bate en el aire. El enmascarado le arranca la cabeza a la muñeca; la actriz cae al piso. El enmascarado exhibe la cabeza de la muñeca y la arroja en la caja. La actriz rueda sobre su cuerpo hacia un lado de la escena. El enmascarado exhibe la muñeca sin pierna ni brazo ni cabeza y la arroja a la caja. La actriz rodando sobre su cuerpo sale de la escena. El enmascarado levanta la caja, la muestra y sale de escena.

Entra la Actriz 3 vestida de blanco con una muñeca idéntica: desnuda, las coyunturas del cuerpo manchadas de rojo sangre, la cabeza separada del cuerpo, el cuerpo sin un brazo y sin una pierna. La muñeca está expuesta sobre un vidrio transparente y enmarcado. La mujer levanta sobre su cabeza el cuadro transparente con la muñeca sobre expuesta sobre el vidrio. Llega al proscenio, la muestra al público, va de un lado, al otro del proscenio. Va de nuevo atrás y con

un rápido movimiento baja sobre su pecho el marco con la muñeca. La música de tensión se corta. (*Ibíd.*, p- 18)

¿Cómo funciona la relación entre tragedia y memoria?, ¿por qué los testimonios seleccionan esas historias específicas de sus hijos y no otras? La tragedia no reconstruye la memoria, la manifiesta, con su fragmentariedad, con sus imperfecciones, la sumerge en un universo arquetípico y mitológico y la vuelve de particular a universal; los personajes de la tragedia funcionan como individuos pero también como arquetipos universales que representan ideas, símbolos, imágenes, reacciones, etc. No es lo mismo, entonces, haber elegido contar la historia de estas madres mediante una crónica u otro medio, que a través de las formas y contenidos de la tragedia:

Cada crimen que ha llegado a este tribunal está tejido en un plan de sangre y horror. Veo los hilos, veo la urdimbre, veo a los tejedores sentados en sus bancos de oro. Oigo sus voces y sus manos frotarse. Dónde están, dónde están. Que vengan aquí todos esos delirantes tejedores de tanta muerte. Que vengan aquí a responderles a ustedes. Que vengan aquí a respondernos a nosotras. Ustedes le conocen, usted le conoce. Usted le conoce. Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, Pachamamita. Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, Señor Jesús. (*Ibíd.*, p. 21)

Esta última cita da el cierre de la obra, con el ruego de una cultura que le reza a la naturaleza pero también al Dios cristiano. Coexiste en el escenario una cosmovisión cristiana pero también indígena, que denotan la heterogeneidad de nuestra cultura. Sus ritos fúnebres se observan, al final, mediante el personaje de Antígona mítica que se golpea el pecho con guayabas, mangos, hierbas aromáticas y flores, como una mezcla del lamento de Antígona y de los elementos culturales de Colombia.

2.3. Conclusión

¿Es *Antígonas, tribunal de mujeres* una adaptación de tragedia o solo una apropiación de algunos de sus elementos? y ¿logra tener un sentido histórico como el que menciona T.S. Eliot (1982) que aluda a la realidad colombiana pero también a la de toda una humanidad doliente?

Si *Antígonas, tribunal de mujeres* reprodujera al pie de la letra la tragedia de Sófocles, enriquecería a la tradición trágica en cuanto a la nueva representación teatral que ofrecería,

pero no sería más que una versión de *Antígona*. Tomar el arquetipo emblemático de Antígona y usarlo para referenciar el papel de la mujer en la violencia colombiana hace que la obra interactúe con su contexto actual desde la estética trágica. Ahora, apropiarse además de elementos formales de la tragedia y, más allá del intertexto evidente con *Antígona*, establecer indirectamente un diálogo con la estructura de *Las troyanas*, la vuelve una obra que dialoga con el contexto griego de la tragedia y que, como expresa Eliot (1982) al hablar de sentido histórico de una obra, se mantiene viva y relevante en su presente pero también en su lectura del pasado; coexiste en dos mundos, el individual y el universal, es decir, cuenta la historia individual de cada madre pero mantiene el arquetipo de Antígona como figura universal de la mujer doliente que protesta y se rebela en contra de las imposiciones políticas de los gobiernos. Tanto los discursos de las madres, como los objetos personales, los cantos y los bailes, forman una obra que muestra el sentido trágico de la vida, sin terminar en resignación sino en protesta.

Antígonas, tribunal de mujeres se convierte en una variación del arquetipo de Antígona y de la estructura y el lamento de *Las troyanas*, no porque intente adaptar el contenido y la forma de *Antígona*, sino porque se alimenta del arquetipo del personaje homónimo y de las tensiones entre la lealtad a sus seres amados y a las leyes divinas, y conceptos como leyes de Estado y figuras de poder sin medida. En palabras escuetas, mediante la apropiación de elementos de Eurípides y de Sófocles, *Antígonas, tribunal de mujeres* dialoga con el género trágico como tal y se inscribe en la tradición que lo mantiene vivo.

Capítulo 3. *Antígona* de Sófocles: la tragedia y el arquetipo

Antígona es, tal vez, junto a *Edipo Rey*, la obra más conocida y adaptada de Sófocles. En esta tragedia el personaje principal es una mujer y, aunque muchos han afirmado que el héroe trágico de la obra es Creonte, pues es quien comete el error o la acción de *hybris* que lo llevará a su propia desgracia (condenar a Antígona e imponer su ley aunque eso signifique la muerte de su hijo), Antígona es el personaje emblemático de la obra. No cabe duda que el nombre Antígona resuena aún en las mentes de aquellos que no han leído la tragedia griega pero sí conocen de qué trata y qué representa su personaje principal. Representada, se cree que en el año 441 a.C., *Antígona* tiene como fábula o historia central la decisión de su personaje homónimo de enterrar a su hermano Polinices, quien había atacado Tebas, su tierra natal, con un ejército argivo, para quitarle el poder a su hermano Eteocles. Al morir ambos en la batalla, Creonte, su sucesor y tío (hermano de Yocasta), decide honrar a Eteocles y prohibir los ritos fúnebres de Polinices, por ser considerado traidor del Estado, pues había atacado a su propia tierra y puesto en riesgo la vida de sus habitantes a manos de un ejército extranjero. Así, Antígona enterra a su hermano en contra del edicto real y termina pagando la condena de Creonte.

Al igual que la tragedia de Sófocles, *Antígonas, tribunal de mujeres*, alude al entierro de Polinices en palabras de la actriz que representa a Antígona al principio de la obra. Esto nos lleva a la relación entre Polinices y las víctimas de los falsos positivos, ambos considerados enemigos del Estado, indignos de ser enterrados. En el caso de la obra del grupo Tramaluna, las madres de las víctimas afirman que sus hijos no eran enemigos del Estado, sino que fueron engañados y acusados de serlo. De este modo, no solo Antígona es usada como un arquetipo, sino también Polinices, como una figura que no aparece en escena, cuyo cadáver se ultraja hasta la llegada de su hermana Antígona.

Por otro lado, *Antígona* cuenta con los elementos propuestos en *Poética* de anagnórisis (reconocimiento) y peripecia (cambio de fortuna), importantes para Aristóteles porque permiten el desarrollo claro de los hechos y del efecto trágico en el espectador. Las acciones como el ritual fúnebre que realiza Antígona a su hermano en contra del edicto de Creonte, la

posición firme de Creonte al mandar a enterrar viva a Antígona, más los discursos y diálogos entre personajes, nos dan a conocer sus caracteres y pensamientos, con lo cual podemos construir por lo menos dos arquetipos: Antígona y Creonte. Antígona siempre va a transgredir las leyes del Estado por causa de las obligaciones de la sangre, de la familia, la adaptación y apropiación de su personaje no puede darse a medias, es decir, no se puede utilizar un personaje como Antígona en una obra sin comprender todo el conjunto de elementos trágicos por el que su arquetipo está mediado.

3.1. Antígona, arquetipo de la mujer contestataria

¿Qué es el arquetipo? En su libro *Archetypes and the collective unconscious*, Jung explica que los arquetipos, a lo largo de la historia de la humanidad, han hecho parte del inconsciente colectivo, como imágenes universales llevadas al consciente en figuras literarias, culturales y demás, que contienen aspectos inherentes al ser humano “The archetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its colour from the individual consciousness in which it happens to appear” (1968, p. 5). Así, el arquetipo es dinámico, en la medida en que al emplearse en contextos posteriores al de su surgimiento, varía y se adapta según las necesidades estéticas y sociales del discurso (artístico o no) donde se va a usar. Así como Dios es el arquetipo original (el hombre fue hecho a su imagen y semejanza) (*Ibíd.*), los arquetipos son representaciones colectivas de algo o alguien, pero no un patrón a repetir con exactitud.

El arquetipo es esa imagen o constructo social, en este caso, literario, que funciona como un conjunto de ciertos rasgos de carácter, discursos y acciones, los cuales funcionan como un modelo usado en reiterados casos por textos posteriores. De este modo, el arquetipo es un conjunto de características que forman una imagen o referencia fundamental y universal que está sujeto a seguir vigente mediante múltiples apropiaciones y adaptaciones. Estas características funcionan como patrones que no están sujetos a una cultura específica, tiempo ni espacio determinado, por lo cual se les llama universales.

El arquetipo, como Steiner lo plantea en ““Tragedy," Reconsidered” (2004) desliga la tragedia de la individualidad moderna porque esta plantea más figuras universales que individuos (término que es más bien anacrónico cuando se aplica a la Atenas del siglo V a. C.). Esto no quiere decir que la tragedia es un texto con el cual el lector no puede identificarse o no puede encontrar familiaridad; por el contrario, la construcción de arquetipos y de personajes emblemáticos ayudó a que la tragedia se mantuviera vigente a lo largo de los años, de modo que, personajes como Antígona, Edipo, Hécuba, no tienen un carácter superficial que los asemeje a cualquier otro personaje con características similares, sino que, mantienen su particularidad sin separarse de la figura que representan.

Parte fundamental del arquetipo que representa Antígona es la mujer contestataria. Al igual que en la épica, el discurso de la mujer en la tragedia cuestiona las acciones del héroe (Andrómaca es un ejemplo, pues cuestiona la decisión de Héctor de ir a morir a la guerra por su honor, en vez de quedarse a proteger a su esposa e hijo). La mujer no es indiferente ante su contexto y en cambio juzga y critica las acciones del varón. Lo mismo sucede con Antígona en la obra homónima de Sófocles; su arquetipo tiene insumos desde la épica con personajes como Andrómaca, mujer inconforme con la posición privilegiada que se le da a la figura del héroe, por encima de la familia. No obstante, es en el género trágico donde el arquetipo de mujer contestataria se forma por completo. La mujer contestataria es esa que expresa su opinión contraria a lo que la cultura le impone desde argumentos elaborados y precisos.

El arquetipo de Antígona elabora y desarrolla la inconformidad de las mujeres frente a las consecuencias del heroísmo y su relación con la patria, es decir, Antígona no acepta el concepto de traidor, opuesto al heroísmo, como argumento para violar los derechos fúnebres de su hermano. Al igual que Andrómaca cuestiona la prioridad que su esposo Héctor le da a la guerra y a morir por Troya en *La Ilíada* (2003) de Homero⁶, Antígona actúa en contra del edicto de

⁶ *La Ilíada* es un texto escrito en hexámetros dactílicos, atribuido a Homero, que narra el mito micénico de la toma de Ilión y la consecuente guerra entre troyanos y griegos. En uno de sus cantos podemos observar un diálogo entre Andrómaca y su esposo el príncipe Héctor, quien decide ir a la guerra a pesar de las súplicas de su esposa. Ella argumenta que morir como héroe y salvaguardar su nombre y reputación no debería ser más importante que quedarse a proteger a su familia, pues su muerte solo agravaría la situación e Andrómaca como viuda. Es en este canto épico, donde *Las troyanas* encuentra su mayor insumo en cuanto a la fuerza argumental de la mujer frente

Creonte, que se basa en la antítesis Polinices/traidor contra Eteocles/héroe. Uno de los estudios publicados por la universidad de Oxford, "The Heroic Women of Greek Epic" de Mary R. Lefkowitz sobre el papel de la mujer en la épica griega concuerda con esta postura, afirmando que, a pesar de los comentaristas que ven la épica como un género misógino, la mujer representa la cara menos gloriosa de la guerra y toma la vocería de la contraparte que cuestiona el heroísmo varonil:

By making Andromache remind Hector of the dangers involved in following his code of honor and having her point out a reasonable alternative course, Homer again shows that women not only understand what is happening in the male world of war but are, as the ultimate victims of war, perhaps better able to judge its consequences. (1987, p. 508)

Para Antígona, no hay heroísmo ni traición política que ciegue sus obligaciones y afecto familiares y las tradiciones religiosas y de sangre que esto conlleva. El arquetipo de Antígona cuestiona los valores de su época y los de cada contexto que la ha adaptado, donde el varón pone por encima el bien político (*polis*) y externo, al bien familiar y del entorno privado (*oikos*). Es lógico que la mujer, marginada de estos asuntos políticos y heroicos, sea la que más los cuestione y use su retórica para desenmascarar las fallas de este sistema de valores. Aunque ella misma vive en este mundo griego de heroísmo y *polis*, también es un agente externo en cuanto a su papel relegado al hogar y a asuntos del ámbito privado. Esta ambivalencia la convierte en un juez adecuado, debido a que puede analizar la situación desde lo privado y no solo de lo público, como lo argumentan la mayoría de personajes varones en la épica y la tragedia. Antígona es, por ende, arquetipo de la opinión propia, basada en los valores de la familia y del *oikos*, que trata de subyugar la opinión pública, basada en el Estado y el beneficio de la *polis*.

El arquetipo de Antígona como mujer que no solo protesta en contra de los conceptos políticos y culturales varoniles del honor, el heroísmo y la fidelidad al Estado, sino que toma acción al respecto, usa insumos de la épica pero se consolida en el género trágico. Si bien, el arquetipo tiene una estrecha relación con el mito, el género trágico emplea un mito griego y desarrolla una historia que aborda y cuestiona planteamientos inherentes a la humanidad y la sociedad

a los valores heroicos que no los varones no suelen cuestionar. Asimismo, es en estos episodios donde vemos el insumo del desarrollo que Eurípides hace del lamento de la mujer.

como las antítesis bien/mal, amigo/enemigo, vida/muerte, etc. La tragedia permite desarrollar estos cuestionamientos a profundidad e incluso enfocarse en estos, como es el caso de Ifigenia en Áulide de Eurípides e incluso *Orestíada*, donde Agamenón sacrifica a su hija por su honor y liderazgo militar, pero también por la conquista que representa para los aqueos, lo cual desencadena, junto a otras razones, los crímenes de la única trilogía que nos quedó de Esquilo. Se podría decir, incluso, que Antígona es un arquetipo que nace cuando la guerra lo configura o, si se quiere, cuando el arquetipo de héroe se construye. Mientras el héroe se constituye representante del honor y pondera la muerte por encima de la vida, si se lucha por la conquista o defensa de su tierra, el arquetipo de la mujer que se rebela contra imposiciones políticas que ultrajan el ámbito de la familia y de sus derechos filiales emerge como su antítesis.

3.2. Antígona, arquetipo de la mujer temeraria

Así pues, es necesario resaltar que un arquetipo consta de rasgos, pero también de acciones. Antígona es temeraria y rebelde, y por ende, su arquetipo está dispuesto a actuar en contra de, usualmente, un gobierno o una opresión del Estado que desconoce las lealtades del afecto a los miembros del ámbito familiar. En el caso de *Antígonas*, estas mujeres son temerarias y actúan conforme a sus caracteres, de modo que, sin reserva alguna, denuncian con nombre y fecha a sus victimarios e interpelan directamente a un público que, para ellas, es el único tribunal de justicia al que pueden apelar. Asimismo, hay discursos insignia de cada arquetipo, en el caso de Antígona, sus diálogos deben ser consecuentes con su carácter y a sus acciones, ella debe expresar sus opiniones sin reserva y con alevosía; mantiene una posición firme y dejan ver las razones de sus decisiones y las reflexiones de las oposiciones entre la fidelidad a la familia y las sujeción a los decretos del Estado.

Para ejemplificar lo anterior, podemos ver cómo en *Antígona* de Sófocles, prima el rasgo temerario de su personaje no solo mencionado por su hermana Ismene “¡Oh temeraria! ¿A pesar de que lo ha prohibido Creonte?” (*Ant.*, 46), sino evidente en frases dichas por Antígona como “no le es posible separarme de los míos” (*Ant.*, 47), afirmación que implica creencias y valores inmutables en una mujer que encierra, no solo a la figura de la hermana, sino de la mujer, en general, que sufre una pérdida y es obligada a separarse hasta del cadáver de su ser

querido sin antes haber realizado los actos fúnebres necesarios. Es importante que el arquetipo sea mujer, porque ella es la doliente por excelencia. Sea donde esté, en Sófocles o en adaptaciones y apropiaciones de *Antígona*, se le representa como una mujer rebelde y temeraria que va en contra de las prohibiciones políticas y opresiones de monarcas. Su rebeldía, viene de una convicción profunda de la primacía de los designios divinos por sobre los terrenales e, incluso, aun siendo un personaje adaptado a una cultura no politeísta, sigue existiendo esa primacía por el respeto a la muerte y las obligaciones familiares por encima de todo. Antígona misma lo elabora en su discurso ante Creonte, antes de la ejecución de su condena:

No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Estas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno. Sabía que iba a morir, ¿cómo no?, aun cuando tú no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir? Así, a mí no me supone pesar alcanzar este destino. (*Ant.*, 449-470)

3.3. Recepción clásica del arquetipo en *Antígonas, tribunal de mujeres*

El arquetipo condena a las Antígonas de *tribunal de mujeres* a oponerse a una fuerza mayor a ellas y perseverar en su lucha hasta la muerte. No hay opción de vacilación o resignación para cualquiera que tome el nombre de Antígona como estandarte, pues el personaje es emblema de la oposición de la mujer y de su lucha y protección, así sea en la muerte, de sus seres amados.

Por otro lado, los arquetipos de esta tragedia, aunque menos conocidos, suelen trabajar de la mano del de Antígona, es decir, al adaptar el arquetipo de la mujer temeraria, se suele necesitar el arquetipo de Polinices y el de Creonte “nunca jamás falsos positivos, víctimas de violencias sexuales, Creontes” (*Antígonas, tribunal de mujeres*), así no salgan en escena o su tiempo de representación sea mínimo. En el caso de Polinices, muchas veces no necesita ser fiel al rasgo de traidor o enemigo del Estado, pero sí necesita una acción que lo margine de las leyes del territorio, ya sea porque el gobierno lo disfrazó así (como en el caso de los falsos positivos) o porque actuó en contra de alguna ley o de cierta figura de autoridad política en vida. Por su

parte, Creonte representa el opuesto de Antígona, un hombre en posición de poder que elige las leyes de Estado y el respeto de su autoridad por encima de las leyes de sangre. De hecho, Creonte es aludido en plural como aquellos hombres victimarios que usaron su poder para asesinar en masa y tratar de acallar a los familiares de sus víctimas. Aquí los arquetipos masculinos solo son aludidos, la obra no tiene personajes varones en escena. En esta obra, las víctimas, como en la mayoría de las tragedias, son las mujeres y sus hijos. Incluso cuando los muertos son los hombres, es a través del lamento de la mujer y el arquetipo de Antígona que se nos cuenta la historia de estas víctimas.

Muchas de las adaptaciones de *Antígona*, han modificado características del personaje principal, sin embargo, ¿cuáles serían las características fundamentales para que el arquetipo siga siendo el de Antígona y no otro? *Antígonas, tribunal de mujeres*, modificó la posición social y de juventud del personaje original, pero mantuvo a la Antígona de Sófocles en uno de las mujeres de la obra. Hay que establecer, entonces, que las características principales del arquetipo de Antígona, son la mujer doliente y a la vez contestataria, inmersa en un contexto político de violencia y opresión.

Antígona, es la imagen universal que representa a la mujer contestataria que se enfrente a la antítesis entre Estado y familia, *polis* y *oikos*, si se quiere. Su poder como referente cultural es tan fuerte que el solo hecho de nombrar una obra de teatro como el personaje homónimo de Sófocles, lleva una carga semántica atrayente tanto para un lector de tragedias como para un espectador que solo intuye quién es Antígona. El arquetipo de Antígona es fascinante en tanto empodera a la mujer y le da voz a su postura crítica frente a la guerra y la relación víctima-victimario.

La mujer es la encargada de lamentar, pero también, y ahí es donde entra la ambivalencia de este arquetipo, de oponerse, confrontar y denunciar. El arquetipo es dual, tiene su lado positivo y negativo, como la madre de Jung, que devora y a la vez da vida. La mujer tiene el poder emocional y de acción de contar la historia de sus víctimas, su discurso está cargado de lamentos, pero también de denuncia.

3.4. Conclusión

¿Por qué Antígona es un arquetipo y cuál es la razón de haberla extrapolado a la realidad colombiana del siglo XXI?

Antígona se constituye un arquetipo porque muestra cómo la mujer responde ante las imposiciones de regímenes artificiales que van en contra de sus lazos filiales. Sin embargo, el arquetipo principal sería el de la gran madre, mencionado por Jung en el mismo libro citado con anterioridad, debido a que representa una idea preconcebida a, por ejemplo, los problemas culturales y políticos que representa Antígona. Por ende, Antígona es un arquetipo relativo a lo humano pero también lo cultural de nuestra historia. No que ambos términos sean excluyentes, sino más bien complementarios.

La razón por la que Antígona ha sido representada, adaptada y citada tantas veces es porque y por la que es fácil identificarnos con una mujer de siglos atrás en otro continente, peleando por el derecho de enterrar a su hermano, se debe a que pertenece a ese inconsciente colectivo del que habla Jung, del que emergen actitudes, reacciones e imágenes que pasaron a nuestro consciente en forma de símbolos e ideas culturales, como convenciones que todos aceptamos pero no estamos seguros de dónde viene. Jung explica que ese inconsciente colectivo llevado al símbolo y al consciente en forma, por ejemplo de un personaje que intuitiva, pero también culturalmente, elige proteger su familia antes que cualquier otro constructo político.

Capítulo 4. *Las Troyanas* de Eurípides: una propuesta alternativa a la estructura trágica convencional

El propósito de este capítulo es analizar la tragedia *Las troyanas* de Eurípides como una obra que, implícitamente, comparte algunos elementos con *Antígona*, *tribunal de mujeres*. Este capítulo sobre *Las troyanas* es uno de los más importantes porque uno de los objetivos principales de este trabajo de grado es mostrar cómo, en la recepción clásica, las comparaciones más enriquecedoras suelen ser las de textos que influyeron indirectamente en otros, de modo que su relación intertextual no es tan evidente.

Nuestra intención es demostrar que existe una recepción clásica de *Las troyanas* en la obra de Satizábal, la cual consiste en la apropiación de algunos elementos de la forma arquitectónica y de la forma composicional de la tragedia de Eurípides. Estos dos conceptos, forma arquitectónica y forma composicional proceden de *Estética de la creación verbal* (1999) de Mijaíl Bajtín, quien nos muestra cómo no se puede separar la forma arquitectónica de la composicional, lo cual alude a esa relación intrínseca entre forma y contenido. La forma arquitectónica corresponde a esa apropiación que la obra hace de su contexto y la interpretación que el espectador puede hacer, mediante la obra, de la realidad histórica del texto. Por su parte, la forma composicional es la que, mediante técnicas narrativas y formales dialoga con la historia y permite crear una unidad entre contenido y forma.

Se asume que *Las troyanas* es la tragedia final de una tetralogía que componían Alejandro, Palamedes y la sátira Sísifo, escrita por Eurípides en el año 415 a.C. A modo de breve contexto, vale la pena situar la tragedia que nos compete durante la guerra del Peloponeso protagonizada por atenienses y espartanos, donde, en el año 416 a.C., los atenienses invadieron la isla de Melos⁷. Lo que sí es cierto es que la idea de la guerra y del sufrimiento permea toda *Las troyanas*, tragedia que nos presenta mujeres que son víctimas de la desmesura de los victimarios, las cuales devienen personajes con las que todo público se puede identificar. Incluso, si vamos más al fondo ideológico del asunto, esta tragedia cuestiona y resquebraja el conjunto de valores de la épica donde el honor y la fama priman más que la familia. Así, el

⁷ Según, Tucídides en el Libro V (85-113) de la Historia de la Guerra del Peloponeso, los atenienses invaden la isla de Melos debido a que esta no quiso rendirle tributos sino que deseaba permanecer neutral, lo cual causó el ataque de los griegos, quienes asesinaron a muchos hombres de la isla y esclavizaron a sus mujeres y niños.

lamento de la tragedia se diferencia del épico, por ejemplo, en su rasgo más polémico y controversial, que cuestiona los valores y decisiones de los héroes y explora contradicciones y nociones opuestas como la vida y la muerte, el honor y la familia, etc.

Cabe ahondar más en estas diferencias entre el lamento épico y el trágico, lo cual, podemos ilustrar, además de *Las troyanas*, con el caso de Áyax en la tragedia homónima de Sófocles, quien priorizó el honor individual al bienestar de su familia y decidió suicidarse (*Ai.*, 472-480). En sí, las razones para quitarse la vida fueron, según el mismo Áyax, venganza hacia los griegos por darle las armas del fallecido Aquiles a Odiseo y no a él, y por cuestionamientos que hace sobre la *filia*, la cual queda sin valor pues es una relación frágil que pasa de amistad a enemistad (*Ai.*, 677-685). Un breve análisis de esta tragedia nos mostrará el cambio de un personaje en la épica a la tragedia y nos señalará la relevancia del lamento en la tragedia. Ahora bien, esta tragedia no suelta los lamentos de Áyax en escenas aleatorias o arbitrarias, sino que usa un motivo poético muy conocido como la locura. La locura es una forma de explorar el conflicto interno de un héroe griego arquetípico, quien, al igual que Aquiles, prefería el honor antes que cualquier otra cosa, pero que en esta tragedia no mantiene una postura inflexible sino que cuestiona las prioridades de la vida de un guerrero. Las deliberaciones de Áyax y de los demás personajes sobre las consecuencias de su suicidio ponen en tela de juicio la superioridad del honor individual por sobre el beneficio de los demás (*Ai.*, 265-266). Así, al igual que Charles Segal en “Drama and perspective in Ajax”, pienso que el género trágico, al contrario que el épico, permite mostrar más aristas y conflictos internos del héroe, cuya acción ya no se centra solo en sí mismo (como sucede en la épica) sino en las repercusiones de su locura y de su suicidio sobre los demás personajes:

Sophocles' multiperspectival presentation of Ajax shows us how tragedy critically explores the heroic self-centeredness of the epic tradition. It also shows us how the playwright recreates epic material by visualization and by dramatic enactment. The tragic hero develops as a fragmented, conflicted image of his epic counterpart. He comes into being from a plurality of voices and visions, some in sharp conflict with one another. (1995, p. 23).

Esta introducción teórica sobre la estética, la forma, el contenido y el contexto de *Las troyanas* permite comprender mejor por qué es necesario poner en diálogo un género tan lejano en el tiempo como el trágico con el teatro contemporáneo. Así, se comprende con mayor amplitud y profundidad no solo el contexto sociocultural de una obra como *Antígonas*, *tribunal de mujeres*,

sino el contexto histórico y la tradición de la que esta obra se nutre. De esta forma, se puede justificar que la puesta en escena de tragedias griegas no es obsoleta, sino que sigue vigente, pues, en el caso de *Las troyanas*, encontramos arquetipos y figuras universales que encierran conceptos como el dolor, la muerte, la vida, la injusticia, la contraposición de poderes, la esclavitud, la mujer, entre otros. Estos arquetipos e incluso discursos y estructuras trágicas todavía le hablan al público actual y nutren las nuevas propuestas estéticas del teatro con años de tradición y de peso histórico de una humanidad que, a fin de cuentas, sigue con las mismas preocupaciones e inquietudes. Por esto, las obras contemporáneas que se apropian de las tragedias y demás géneros literarios griegos ayudan a actualizar y mantener en movimiento una tradición milenaria que todavía tiene influencia en la literatura.

Ahora bien, es preciso resumir de qué trata *Las troyanas*. El argumento de la obra ocurre justo después de la guerra entre aqueos y troyanos. Esta tragedia comienza con un diálogo entre Poseidón y Atenea sobre la guerra y el enojo de la diosa con los griegos, por lo cual se alía con el dios de los océanos para dificultar el regreso de los aqueos a su casa. Después, se muestra el destino de las mujeres troyanas, incluyendo la esclavitud de Hécuba y Andrómaca, el asesinato de Astianacte, hijo de Andrómaca, la ida de Casandra a Micenas como concubina de Agamenón y el implícito perdón de Menelao a Helena.

Ahora bien, aunque *Las troyanas* es una tragedia distante en cientos de años de *Antígonas*, *Tribunal de mujeres*, no es difícil establecer un diálogo entre ambas, especialmente porque la obra de Eurípides suele caracterizarse por sus personajes, ideas y estructura poco convencional en el género trágico, más cercanos al teatro moderno. Tanto es así que Aristóteles, en *Poética*, no cataloga las tragedias de Eurípides como obras ejemplares, pues para él la tragedia debe ser una:

...imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación de tales afecciones. (*Po.*, 1449b24-28).

Para Aristóteles, el alma de la tragedia es la imitación de la acción, lo cual denomina fábula o trama, y el efecto que esto conlleva, a saber, la catarsis. Más adelante, incluso afirma que la acción y su estructuración en la obra es más importante que la construcción de los diálogos y

del carácter de un personaje, por lo cual, enfocarse en los dos últimos es signo de escritura primitiva: “otra prueba es que los principiantes en poesía llegan a dominar antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como también casi todos los poetas primitivos” (*Po.*, 1450a35-37). En el caso de *Las troyanas* la acción es más que todo evocada; lo principal de la fábula es lo que sucede después de la toma de Troya y, básicamente, no ocurre ninguna acción en escena. Incluso el asesinato de Astianacte, hijo de Andrómaca y Héctor, por temor a que cobrara venganza en el futuro, es contado por Taltibio. ¿Entonces, por qué como espectadores y lectores del siglo XXI podemos sentir *pathos* con los diálogos, sin que nos hagan falta las acciones? La respuesta podría estar en lo que sí abunda en la obra, a saber, los discursos de las mujeres troyanas y sus lamentos.

Esto era problemático para Aristóteles, pues *Las troyanas* no concordaba con la mayoría de sus criterios sobre lo que debía ser y tener una buena tragedia. Para Aristóteles, la mejor tragedia, la más poética, debe darle primacía a la estructuración de los hechos y hacer a un lado cualquier artificio del poeta, como es el caso de *Edipo Rey*. Según esto, la tragedia debe contener peripecia, un cambio de fortuna o de “acción en sentido contrario” (1452a-22) y agnición, “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia” (1452b30–1452b33). Sin embargo, ambos elementos no existen de manera exacta en *Las troyanas* de la misma manera en la que Aristóteles lo hace con *Edipo Rey* u *Orestíada*, puesto que aquí, el cambio de fortuna, además de no provenir de una acción principal, parece ir *in Crescendo*; el estado inicial de *Las troyanas* ya es desdichado, por lo que, en lugar de experimentar un cambio drástico en su destino, el ‘ritmo’ de esta desgracia va aumentando a medida que pasa la obra. Así lo explica D. J. Conacher en su artículo *The Trojan Women*, dentro del cual argumenta su posición en contra de lo que los críticos han llamado “falta de estructura dramática” en *Las troyanas*, a pesar de ser “conmovedora” (1983, p. 332). Ante ello, Conacher argumenta que, aunque la obra no cumpla con la unidad de acción aristotélica, sí tiene unidad dramática; también nos dice que solo una secuencias de sucesos desastrosos no crea un drama, por eso la estructura de la obra y su sentido trágico está en el ritmo de esperanza y experiencias desoladoras (*Ibíd.* p. 333)

4.1. Discursos y diálogos de las mujeres en *Las troyanas* y su relación con la catarsis

Ahora bien, cabe ahondar en los discursos y diálogos de los personajes para entender por qué contribuyen al efecto trágico de la obra. Las alternaciones entre sufrimiento y esperanza, dice Conacher, se evidencian en los discursos de las troyanas, principalmente de Hécuba, cuya esperanza en los dioses, por ejemplo, va en descenso conforme avanza la obra. Los diálogos entre personajes dan cuenta de estos cambios de esperanza a desgracia. Esto se evidencia en la relación entre los parlamentos de: Casandra (354-405), donde augura un mal viaje de regreso para los aqueos y por eso acepta sin tanta reluctancia su destino como concubina de Agamenón; la esperanza que le da Hécuba a Andrómaca sobre su hijo, quien creía que podía permanecer vivo y continuar el linaje de Héctor (700-704), la satisfacción de la justicia que recibirán con la muerte de Helena, quien iba a ser juzgada por los aqueos, incluyendo a Menelao (1035-1060) y los lamentos fúnebres por las vidas troyanas perdidas, la descripción de la inevitable esclavitud de las mujeres troyanas en sus discursos, la muerte de Astianacte, entre otros. Así, se intercalan vistos de esperanza y lamentos trágicos en la tragedia, logrando una estructura dramática distinta a lo encontrado en el género trágico ateniense.

Ahora bien, aunque Aristóteles parece diferir con Eurípides en cuanto a una estructura dramática como la de *Las troyanas*, su concepto del efecto que una tragedia debería producir sí puede encajar con esta tragedia. Para Aristóteles, el efecto de una tragedia debe producir compasión y temor en el espectador, lo cual se relaciona con el *pathos*, a saber, una suerte de padecimiento que suele venir del exterior y afecta la vida y las emociones del espectador.

Pasemos ahora, al juicio de Helena, en la que se pueden contrastar dos discursos, a modo de ejemplo, que resaltan por representar dos tendencias retóricas de la época de Eurípides; como en *Las fenicias* con Polinices y Eteocles (*Ph.*, 491-999), Eurípides muestra a una Hécuba basada en los hechos y con cierto escepticismo frente al mito con el que Helena se justifica. Así lo expresa Rabinowitz en “Euripides’ Trojan Women” (1983):

In a very rationalizing rebuttal, Hekabe questions the myth; she doubts that goddesses would participate in a beauty contest; she asserts that mortals use Aphrodite as an excuse for their own lechery, and in Helen’s case, her greed. Hekabe’s skepticism is consistent with a rationalizing strand of fifth-century culture; while modern secularists might agree, it is not clear that she would have been perceived as the victor by an ancient audience. We know that the gods will

cause harm to the fleet on the way home; therefore it is not a foregone conclusion that Aphrodite did not empower Paris, as Helen claims. Modern stagings may assume that Hekabe is correct [...]. (1983, p. 135)

Así mismo, vemos a una Helena, persuasiva, que culpa a Afrodita y no asume su responsabilidad. Aquí, aunque ambas desean persuadir, la que más apela a factores externos y a la tradicional excusa de la divinidad que domina es Helena y, por ello, da la sensación de ser la menos ‘auténtica’ o ‘sincera’:

Euripides has Hekabe gratuitously call for a trial of Helen—Hekabe, who fears Helen’s seductive powers and is trying to convince Menelaus to kill her in Troy and not take her back to Greece. This unlikely turn of events allows Euripides to bring out certain elements of the situation, in particular, Helen’s discursive seductiveness. While she is on trial for her life, Helen addresses the power of the gods but she blames Hekabe and Priam first of all, for having given life to Paris (who was fated to do what he did). She next blames the Divine Beauty Contest, claiming that Paris came to her with Aphrodite at his side, and that the goddess was irresistible. (*Ibíd.* p.135)

Hécuba, madre de Héctor, desea justicia en forma de condenación para Helena, pues ella fue la causa de que Menelao y los aqueos invadieran Troya y, por consecuente, asesinaran a su familia y destruyeran su tierra. Por esto, en todo su diálogo con Menelao lo confronta y le pide que condene a su esposa Helena, sin dejarse engañar por su belleza y seducción. Ahora, se sabe por Aristóteles y Nussbaum que la compasión se experimenta frente a alguien cuyo infortunio no es merecido y en cierta medida, es virtuoso. Esto se cumple en *Las troyanas*, dado que Helena y Andrómaca, principalmente, se configuran como mujeres éticamente rectas, cuya miseria se debe a la guerra y a la contingencia divina, mas no a sus errores trágicos. Ahora bien, ¿El público de Eurípides tendría compasión y temor por *Las troyanas*? Nussbaum en “Aristotle on Emotions and Rational Persuasion” dice “the person who pities must believe that he or she is vulnerable in similar ways” (1996, p. 308), es muy probable que los espectadores contemporáneos a esta tragedias no solo se identificaran con los victimarios sino con las víctimas, porque, a fin de cuenta, los atenienses también eran vulnerables a los estragos de la guerra y sus mujeres podían enfrentarse al mismo destino de *Las troyanas*, en especial porque estaban en tiempos de guerra cuando esta tragedia se presentó. Así también lo expresa

Rabinowitz en *Victims and Victimizers: Euripides' Trojan Women*, cuando expresa que los atenienses, fueran hombres o mujeres, podrían identificarse con esta situación:

Athenians in the audience, male or female, could also have identified with the victims—they might have thought of their own women and children who had been taken as slaves at Plataea, for instance; if so, the nobility of the Trojans would be consoling. If they identified with the victors, however, either as men or as Greeks, that nobility and strength of character could of course be intimidating (2008, p. 138).

4.2. El lamento como hilo conductor de la estructura trágica

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos principales de esta tesis es demostrar que *Antígona*, *tribunal de mujeres*, establece un diálogo indirecto con *Las troyanas*, es necesario establecer un hilo conductor que guíe esa comparación. Aunque el lamento es visto como contenido, en la tragedia era un pasaje con una forma y estructura determinada, de modo que es más un elemento formal con contenido que un conjunto de palabras conmovedoras. Así y debido a que la obra del grupo Tramaluna comparte la misma estructura guiada por los lamentos de las mujeres, este subcapítulo tratará de estudiar el lamento y de justificar por qué funciona como hilo conductor y qué tan importante es en el género trágico.

En términos de Elinor Wright en *The Forms of Laments in Greek Tragedy* (1986), un lamento es un pasaje específico de la épica o la tragedia, por lo general, que suele estar en métrica lírica y ocurre después de la muerte de algún personaje. Wright también dice que este lamento puede ser individual, acompañado de otros personajes o estar en un *kommós* con el coro (p. 2). Varios lamentos trágicos permiten conocer detalles de los ritos fúnebres de los griegos, como el papel importante de las mujeres, su llanto, palabras y gestos de dolor, las libaciones, etc. Asimismo, es interesante resaltar que el lamento como pasaje específico de una obra literaria no solo se caracteriza por su contenido sino por sus formas estilísticas, a saber, cuestionamientos y preguntas, gemidos de dolor, repeticiones, en especial de nombres, y figuras retóricas como la anáfora, la anadiplosis y la políptoton (*Ibíd.* p. 52).

Ahora bien, en cuanto a su contenido, el lamento varía según la historia personal de cada personaje, su posición social y otros elementos del contexto, sin embargo, la mayoría de

lamentos en la épica y tragedia griega concuerdan en dos aspectos: primero, que el lamento, si bien le da un lugar de privilegio a las emociones, el dolor y la amargura de la o el doliente, no las presenta de forma irracional e ininteligible, por el contrario, las emociones del locutor se expresan en discursos con una dimensión estética definida, que manejan con pericia figuras retóricas y conceptos teóricos de la filosofía griega; segundo, el lamento no se limita al espacio privado del individuo sino que trasciende a lo colectivo, es decir, las dolientes no siempre se centran en su propio dolor ni lo ocultan del espacio público, más bien, se lamentan con otros personajes y manifiestan sus pensamientos y sentimientos en ritos funerarios, a la vista de determinado público. Asimismo, los personajes que se lamentan suelen funcionar como arquetipos de dolientes que hacen eco en los espectadores, de modo que su individualidad no está arraigada de una forma que no nos permita identificarnos con su pérdida. Parece, entonces, que el lamento es tanto público como privado.

Por su parte, los lamentos de *Las troyanas* se pueden entender de manera individual, conociendo la historia de la guerra de Troya, y de forma conjunta; es decir, cada lamento tiene su individualidad, la huella o marca del carácter y pensamiento de cada personaje que lo enuncia, pero también se puede leer como parte de un conjunto de lamentos, el cual estructura una tragedia donde las víctimas no son solo los muertos sino sus esposas, madres e hijas desprotegidas. Aquí, la voz principal es la de las mujeres. En *Las troyanas* no se exaltan los valores del héroe ni se subestiman las secuelas de la guerra, por el contrario, se ponen en boca de las mujeres discursos elaborados y sinceros que cuestionan los motivos de la guerra y que protestan, sin convertirse en panfletos políticos. Pero la protestas de estas mujeres no solo consisten en el exilio de su tierra y la derrota de Troya, sino en que los hombres sufren de mejor destino que ellas aun estando muertos, pues las mujeres son quienes soportan las consecuencias de la guerra, la esclavitud y demás maltratos por parte de los vencedores. Esto se evidencia en el discurso de Andrómaca, pronunciado cuando los aqueos estaban a punto de llevarse a su hijo Astianacte para asesinarlo. Aquí, Andrómaca comenta de manera irónica la impotencia de Héctor, quien no puede proteger a su hijo desde el Hades, pues eligió morir en la guerra por honor.

¡Hijo mío! ¿Lloras? ¿Barruntas tu desgracia? ¿Por qué te aferras a mis brazos y te ases de mi pepló como un pajarillo que se cobija en mis alas? No vendrá Héctor con su ilustre lanza, no

saldrá de bajo tierra para traerte la salvación, ni los parientes de tu padre ni la fuerza de los frigios. (750-755)

Así, cada personaje (Casandra, Hécuba, Andrómaca e incluso Helena) construye su lamento según su carácter y pensamiento, es decir, según sus acciones, palabras y trasfondo. De igual forma, el lamento no es un pasaje accesorio de la tragedia, sino que al hacer parte importante de la estructura de *Las troyanas*, puede ser la forma discursiva que dictamina el ritmo y la estructura de esta tragedia. Esto se debe a que la obra no tiene acciones que influyan en la narración, es decir, no ocurre ninguna peripecia (cambio de fortuna) o anagnórisis (reconocimiento), ni acciones que cambien el rumbo de la tragedia. Para detallar el flujo del ritmo de discursos y lamentos ponemos, con ayuda de Ann Suter en *Lament in Euripides' "Trojan Women"*, los siguientes lamentos principales en *Las troyanas*:

The laments which Wright identifies in the Trojan Women include the full lament for the death of Troy (1287-332) which ends the play, and five reduced laments: the first choral ode, which also laments the city of Troy (511-67, 582); Andromache's and Hekabe's joint lament for Hektor (577-607); Andromache's for Astyanax (740-63); Hekabe's for Astyanax (1167-206); and Hekabe and the chorus for Astyanax (1216-59). This total -one full lament and five reduced laments- is far higher than for any other of the extant plays. (2003, p. 5)

Con lo anterior se resalta el protagonismo del lamento en la tragedia de Eurípides, en contraste con su falta de acción en escena. Esto ha hecho que varios críticos creen que los lamentos que van *in Crescendo* son el hilo que permite que el espectador siga el ritmo y la dirección de la tragedia. Esta función en la estructura hace que el lamento sea una protesta con dimensión estética y formal en la tragedia griega, es decir, no se trata de un discurso no literario, sino de una forma de expresar emociones e ideas con una estética específica en mente.

Es preciso señalar que dentro del ritmo de la tragedia de Eurípides que nos compete, existe una especie de movimiento en aumento, es decir, al principio, aunque las mujeres troyanas conocían su futuro como esclavas o concubinas tenían la incertidumbre de qué destino específico les esperaba. Sin embargo, a medida que las líneas de la tragedia van pasando, se revelan sucesos particulares cada vez más terribles, tales como la asignación de Hécuba como esclava de Odiseo, la muerte de Políxena y el asesinato de Astianacte.

No obstante y aunque el cambio de fortuna de *Las troyanas* se da antes de la obra, durante la guerra que Eurípides menciona más no narra, es después del conflicto que se evidencian más

las desgracias y los motivos de lamento de *Las troyanas*. Esto se incrementa con los pequeños momentos de esperanza que tiene la obra: el primero, aunque no muy esperanzador pues implica la muerte para Casandra, es cuando ella manifiesta conocer el futuro matricida de la familia de Agamenón y la muerte de este; el segundo, ocurre cuando Hécuba le aconseja a Andrómaca servir bien a su futuro señor para cuidar que su hijo creciera y diera descendientes a una Troya destruida (*Tr.*, 698-705). Aunque la muerte de Agamenón ocurre, según *Orestíada* y otros textos, lo dicho por Hécuba se destroza con la muerte de Astianacte a manos de los griegos, matando así la única esperanza de Troya y retratando vívidamente la desgracia de una madre que lo perdió todo.

Con todo, aunque Suter dice, basada en *The Forms of Laments in Greek Tragedy* (1986) de Elinor Wright que la mayoría de lamentos vienen de un cadáver y una muerte reciente, también resalta que la mayoría de lamentos en *Las troyanas* no se limitan a la muerte de Astianacte (el hijo de Héctor y Andrómaca y la única muerte que sucede durante la tragedia, a manos del ejército griego). Por el contrario, los lamentos de los personajes de esta tragedia evocan el pasado y el futuro, de modo que se enfocan en la guerra pasada y en su futuro destino como esclavas y concubinas. Sin embargo, Suter aclara que no todos los diálogos con apariencia de lamento lo son, es decir, algunos tienen características estéticas del lamento, pero no es seguro que lo sean. Los lamentos, son, entonces, discursos de dolor ante la pérdida de un ser querido que se relacionan usualmente con los ritos fúnebres, pero que también aluden a la pérdida de una anterior situación familiar, social, económica, política y cultural y que tienen un importante impacto emocional en el espectador:

Indeed, some of the passages seem hardly more than complaints, or general comment on a situation, which borrow from the technical usages of lament...as Shirley Barlow comments, "Scodel is right in drawing attention to the analytical quality of many of the speeches, but wrong in assuming that they are ... lacking in emotional impact. ... [In] this play both modes work to produce a composite effect" (Barlow, 1986: 31). This composite effect, I believe, is the result of the lament elements which are always bubbling just below the surface of the text and constantly breaking through. (2003, p. 6)

En este punto es preciso considerar que el lamento, aparte de usar las figuras retóricas que mencionamos al principio, se destaca por el uso de símbolos, alegorías e imágenes vívidas con las cuales se describen las emociones y los pensamientos que los personajes están

experimentando. Así, el lamento relaciona la palabra con la imagen y trae a colación analogías ampliamente conocidas en la cultura griega.

The lament itself utilizes traditional image themes which have as their function the symbolic mediation between the life and death, between the living and the dead, between whatever conflicting elements a particular death includes. This mediating function of the imagery helps to reconcile the bereaved to the death by visualizing it as a separation, but not a final one. (*Ibid.*, p. 12)

De este modo, el lamento no es solo el medio o vehículo de la protesta, pues su estructura formal conlleva dicotomías, antítesis y opuestos como la muerte y la vida que en vez de tener una barrera inquebrantable, se funden en algunos ciclos. Pasemos, ahora, a detallar con más profundidad los lamentos de cada personaje:

HÉCUBA: Arde Ilión, gimamos; que yo, como una madre a sus dados pájaros, voy a entonar el gorjeo, el canto, bien distinto del que un día, en el cetro de Príamo apoyada, con los golpes sonoros de mi pie conductor iniciaba las danzas a los dioses frigios. (*Tr.*, 145-154).

Desde el principio, Hécuba es la voz principal del lamento y la madre, si se quiere, no solo de sus hijos sino de toda Troya y, en especial, de las mujeres troyanas. Esta primera cita de Hécuba ejemplifica cómo el lamento ilustra el dolor y la amargura del personaje mediante contrastes de experiencias pasadas alegres y la desgracia presente y futura. En el caso de este personaje, encontramos el factor de su anterior posición social en la realeza, de modo que su cambio de fortuna es drástico; su edad, por otro lado, es un aspecto que se recalca mucho en la tragedia, pues se compara con la muerte y se dice que es preferible estar muerta a ser una esclava vieja.

HÉCUBA.-;Ay, ay! ¿A quién la paciente anciana servirá, en qué lugar de la tierra, como un zángano, este despojo, esta silueta de un cadáver, esta imagen inútil de los muertos? ;Ay, ay! ¿Seré portera junto a la entrada o nodriza de niños yo que tuve el honor de gobernar Troya? (*Tr.*, 190-195)

Hécuba no solo afronta la pérdida y desgracias de sus hijos, sino que, de cierta manera encarna la peor parte de la guerra como madre y mujer de avanzada edad que deberá servir a los asesinos de sus hijos. Aquí, el lamento, suele referirse a la muerte como algo preferible a los padecimientos en vida. Es decir, mediante sus lamentos, las mujeres centran el dolor, más que todo, en los que quedan con vida, de modo que no se lamenta tanto la abrupta muerte del ser querido, como el dolor y la amargura que deben enfrentar sus familiares. Además, los

parlamentos de las mujeres troyanas ocurren en las ruinas de una Troya recién incendiada, a punto de irse a otras tierras donde serán esclavas o concubinas:

HÉCUBA. -Hijos, vuestra madre, que ya no tiene ciudad, se queda sin vosotros! ¡Qué canto fúnebre, qué canto de dolor!". Derramo lágrima tras lágrima por nuestra casa. ¡El que ha muerto no recuerda el dolor! (*Tr.*, 603-605).

Por su parte, Andrómaca manifiesta una visión similar a la de Hécuba de la relación entre la muerte y el sufrimiento en vida. Para Andrómaca, el destino de Políxena (hija de Hécuba y Príamo), asesinada como ofrenda para la tumba de Aquiles, es preferible al suyo como esclava, pues, a lo largo de la obra, se contrapone el sufrimiento en vida con el descanso de la muerte. Solo mediante la muerte las mujeres son libres de todo sufrimiento tanto emocional como físico (esclavitud):

ANDRÓMACA: Afirmo que no haber nacido es igual a morir y que es mejor morir de una vez que vivir miserablemente, pues no se percibe dolor por mal alguno-. Quien ha sido feliz y cae en la desgracia, se aleja con el alma de su anterior felicidad. En cambio Políxena está muerta y no conoce ninguno de sus propios males como quien no contempla la luz. Yo que me propuse como objetivo una gran reputación, después de obtener una parte mayor de la normal, perdí la suerte que había conseguido. (*Tr.*, 636-645).

Ahora bien, el lamento permite que *Las troyanas* expresen una visión crítica de su realidad, en este caso de la guerra. Uno de los personajes más críticos respecto a la guerra es Casandra, la única que no se lamenta como tal, sino que ve en su esclavitud una forma de vengarse de los griegos, pues sabe que a Agamenón, quién la ha tomado como concubina, le espera un destino funesto:

Madre, corona mi victoriosa cabeza y celebra mis bodas reales. Conque despídeme, y si no te parece que tengo suficiente celo, empújame a la fuerza. Que sí existe Loxias. El ilustre Agamenón, soberano de los aqueos, va a concertar conmigo una boda más infausta que la de Helena. Voy a matarlo, voy a destruir su casa para tomar venganza de mis hermanos y padre. (*Tr.*, 355-360)

Además, Casandra da un discurso sobre cómo los griegos, a pesar de haber ganado la guerra, sufrieron igual o más que los troyanos. Esta postura crítica y vivaz de las repercusiones de la guerra en ambos bandos y de cómo, fácilmente, el victimario deviene víctima, dan cuenta de una reflexión profunda sobre la guerra, la muerte, la otredad o relación entre el yo y el otro, el concepto de enemigo, etc.:

Voy a demostrar que estos troyanos son más afortunados que los aqueos y, aunque estoy poseída, esto al menos lo afirmo libre de mi locura báquica [...] Cuando arribaron a las orillas del Escamandro, comenzaron a morir no porque les hubieran privado de las fronteras de su tierra ni de su patria de elevadas torres. Aquéllos a quienes Ares sometía, no volvieron a ver a sus hijos, no fueron amortajados por las manos de su esposa. Y ahora yacen en tierra extraña. En su patria sucedían cosas semejantes: sus mujeres morían viudas y los hombres quedaban en casa sin hijos después de haber criado los suyos para otros. Y no había nadie que, junto a su tumba, donara a la tierra sangre de víctimas. (365-380)

Así, mediante los discursos de Hécuba, Casandra y Andrómaca podemos ver la articulación de cada lamento y experiencia individual. Las tres mujeres ya mencionadas, experimentan distintos destinos y tienen discursos dirigidos a ciertas experiencias pasadas y a dolores futuros. Sin embargo, tanto Hécuba como Casandra y Andrómaca, van tejiendo, de modo coherente y pertinente, un discurso colectivo que desarrolla y argumenta relaciones entre la muerte y el sufrimiento, la mujer y la esclavitud, las víctimas y los victimarios y el honor y la felicidad. De este modo, el lamento es la forma perfecta para aplicar ideas y planteamientos abstractos a experiencias humanas tan vívidas y empáticas como la pérdida, el duelo y demás heridas de la guerra.

4.3. Recepción clásica del lamento en *Antígonas, tribunal de mujeres*

La recepción clásica (explicada en la introducción de esta tesis como la apropiación y la creación de intertextos entre una obra griega y latino y una posterior a la Época Clásica) de una obra como *Las troyanas*, la apropiación de ciertos elementos de la forma y el contenido de una tragedia griega tan lejana en espacio y tiempo, es posible gracias a que los personajes arquetípicos de madres dolientes como Hécuba, Andrómaca y mujeres prisioneras y humilladas, corresponde a un dolor universal que identifica a todas las víctimas de la guerra.

Uno de los aspectos que permiten la construcción de estos arquetipos de manera magistral es que su carácter y pensamiento no está definido por sus acciones, únicamente, sino por discursos que hablan de su historia personal, enlazada con la historia universal de la humanidad. Esto se relaciona con lo que Halliwell explica sobre el carácter más individual que plantea la literatura moderna, lo cual, para él, es más propio de la novela y tiende hacia lo psicológico. Indagar en la mente del personaje y su psicología es más difícil a través de la acción; con la acción como herramienta para conocer la mente del personaje, el espectador debe recurrir a muchas inferencias, mientras que, a través de la narración novelesca (1998, p. 150) y en el caso de *Las*

troyanas, mediante las digresiones de Hécuba y sus diálogos con Casandra, Andrómaca y Helena, se puede dar cuenta del pensamiento del personaje. Las palabras son la racionalización de las emociones y la organización de los pensamientos de los personajes, es decir, al poner en un discurso elaborado sus pensamientos y emociones están usando su razón y mostrando lo que hay en si interior.

Asimismo, la acción no siempre devela las verdaderas intenciones del agente que la ejecuta, por ejemplo, con Medea, no es posible saber solo mediante sus acciones los motivos y deliberaciones previos a estas. Aun así, los discursos no siempre corresponden a lo que el personaje realmente piensa, pero dan más material para desentrañar qué tan sincero es su parlamento.

En *Las troyanas*, abundan ideas y temas relevantes en la cultura griega, la occidental y, posteriormente, en la nuestra, como la guerra, la mujer y la esclavitud, la muerte y la vida, entre otros. Es, a través de los personajes de esta tragedia, que el espectador puede identificarse con las palabras, ideas, lamentos (no limitándose a las quejas y gemidos sino a la estructura particular y formal de estas escenas trágicas) y experiencias de vida. Por esto concuerdo con la afirmación de *Poética* de Aristóteles en la que dice: “Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son” (*Po.* 1460b33-1460b34); *Las troyanas* no está interesada en poner en escena héroes virtuosos o al menos, éticamente correctos, sino a hombres que murieron por honor pero abandonaron a sus esposas e hijos a la merced de otros, mujeres que sufren por el destino que les espera, cuyos pensamientos no se contienen ante las advertencias de los aqueos, y demás personajes que se parecen más a lo que los hombres son realmente que a lo que deberían ser.

Ahora bien, al mirar *Antígonas, tribunal de mujeres*, a la luz del análisis anterior de la tragedia de Eurípides que nos ocupa, se puede observar, primero, una apropiación del género trágico no desde los parámetros aristotélicos, sino desde una estructura dramática donde el ritmo de la historia lo dan los lamentos y no la unidad de acción. Al inicio de *Antígonas, tribunal de mujeres*, los personajes se lamentan, uno por uno, hasta confundirse en una horda de voces ininteligibles, mostrando una suerte de ritmo en el que se intercalan historias individuales con el sufrimiento colectivo de las mujeres que han sido víctimas de la violencia. En ese sentido,

la estructura de la obra de Satizábal se asimila más a la forma como *Las troyanas* está construida, pues, a diferencia de otras tragedias griegas de Esquilo y Sófocles, Eurípides escribió una obra donde lo principal es el lamento de las mujeres troyanas y no la acción representada.

Antígonas, tribunal de mujeres, por su parte, maneja el siguiente patrón de escenas: Presentación de personajes, danza, escena de Antígona e Ismene, testimonios intercalados con canciones y danzas, escena de Antígona, testimonios intercalados con cantos y danzas, personaje enigmático con un discurso similar al de la tragedia griega pero con elementos de la realidad colombiana y una Antígona, acompañada después por el resto de mujeres, que realiza los ritos fúnebres de sus muertos. El ritmo de la obra es, así, dirigido por los lamentos y las denuncias, al igual que *Las troyanas* de Eurípides, y no por las acciones trágicas en escena. Cada danza y cada testimonio, incluso las presentaciones de las mujeres al comienzo, están permeadas por ese lamento que no consiste en queja sino en protesta.

4.5. Conclusión

Aunque *Antígonas, tribunal de mujeres* toma el nombre de Antígona y sus arquetipos, lo cual repercute tanto en su fondo como en su forma, se apropia de la estructura formal de *Las troyanas*, así sea de modo indirecto. Al igual que la tragedia de Eurípides, *Antígonas, tribunal de mujeres* mantiene un ritmo y un hilo conductor de lamentos que no solo lloran a las víctimas sino que, como Hécuba, denuncian y cuestionan a sus victimarios y al conjunto de valores en los que están inscritos. Aunque no tiene la misma sucesión entre esperanza y desesperanza, la obra del grupo Tramaluna teje un ritmo entre lamentos y cantos, denuncias e interpelaciones al espectador para que juzgue y tome una actitud crítica al respecto, similar a la de *Troyanas*, sin necesidad de mayor acción trágica. El trasfondo de ambas obras ocurrió antes de la misma y sus dolientes son las protagonistas; son sus discursos los que mueven la obra y toda la interacción con los objetos personales de las madres y con escenas del mito de Antígona.

Ambos discursos, los de *Las troyanas* y *Antígonas, tribunal de mujeres* tienen un tono personal e incluso íntimo, lo cual, en la Atenas de Eurípides se relacionaba con el campo de lo privado. Lo interesante es que ambas obras logran que los discursos de sus personajes sean ambivalente en cuanto a que son personales y políticos a la vez; su denuncia interpela directamente a los

hombres en el poder y pasa a ser parte del campo público también. Así, la obra de Tramaluna logra una estrategia retórica similar a la de Eurípides que produce discursos pertenecientes tanto a lo público como a lo privado.

Capítulo 6. Conclusiones generales

En la actualidad, la palabra tragedia se convirtió en el término más usado para referirse a una situación desastrosa, un suceso terrible por el que sentimos empatía, una desgracia. Pareciera que en su mayoría, la sociedad entendiera por tragedia un hecho inherente a la vida del hombre, aun sin conocer el género en su complejidad. Así las cosas, nuestra noción coloquial de tragedia aceptaría más a Eurípides, quien, como escribe Aristóteles en *Poética*, se diferencia de Sófocles en mostrar las cosas como son y no como deberían ser (1460b33-35). Desde esta afirmación podemos ver dos tipos de tragedia muy diferentes, entendiendo que en ningún género se encasillan las obras según leyes inamovibles que todo texto debe cumplir al pie de la letra. Son estas afirmaciones populares que dicen entender nuestra realidad como una tragedia, en especial en los hechos de violencia y las protestas actuales, que incita a la literatura a formular preguntas sobre el género y por qué parece ser un fantasma que perdura por siglos, que aparece como señal de un pueblo que despierta, que se da cuenta que la realidad siempre ha sido la misma, pero que deviene tragedia cuando abrimos los ojos y la observamos desde una mirada más profunda, más atenta. No obstante, es evidente que el concepto de tragedia coloquial al que nos referimos apenas ciñe una parte de lo trágico, en especial de su contenido, pero no contempla las características formales del género.

¿Antígonas, tribunal de mujeres tiene lo suficiente para ser una tragedia? No, más adelante explicaremos por qué, pero es uno de los ejemplos que dilucida el intento de una obra por nutrirse de una tragedia y de su tradición, a la vez que permite analizar la recepción de la tragedia por parte de un público no especializado. No se trata de nutrirse únicamente de las palabras de una obra, sino de su contexto, de su parte como eslabón en un gran conjunto de obras, que dan como resultado un género que sublima y a la vez desgarrar a la humanidad.

Concluyo, que el interés de *Antígonas, tribunal de mujeres* por el arquetipo de *Antígona* en cuanto a contenido y su interés por la estructura formal de los lamentos, en cuanto a forma, lo llevó a establecer un diálogo con la tragedia como género. La obra de Satizábal y el grupo Tramaluna no es, por lo tanto, una adaptación de *Antígona* como tal porque no solo se relaciona con esta obra, ni tampoco un drama panfletario exclusivamente porque tiene varios elementos

de la tragedia como género que se separa de esto, intercalando escenas de actrices naturales que muestran una realidad próxima con escenas de Antígona e Ismene en su mundo ficcional.

Ahora bien, cabe aclarar que la razón por la que no se le atribuyó el término adaptación a la obra de Satizábal no es que limite la llamada originalidad de la obra, teniendo en cuenta que este es un término muy polémico y discutible en la actualidad, pues es difícil medir el grado de originalidad de una obra. Además, en cada adaptación, por más fiel que se intente ser a la obra original, existen transformación y cambios en cada puesta en escena, la misma *Antígona* altera elementos formales e incluso de contenido en cada representación. En el cine, por ejemplo, las adaptaciones de libros implican grandes cambios debido a que, como su palabra lo dice, adaptar necesita modificar.

Antígonas, tribunal de mujeres es una respuesta a la tragedia, como muchas otras apropiaciones de esta, mas no es una tragedia como tal, al igual que varias obras latinoamericanas nacidas en auges de crisis políticas y sociales, hace parte de un conjunto de obras contestarias que buscan mantener diálogo con la tradición trágica. Esto abre la pregunta por los desafíos que implica intentar una adaptación o apropiación de la tragedia, por ser un género mucho más complejo que el simple término de suceso trágico que se usa casi a diario en la actualidad. Este era el punto central de la tesis.

Ahora bien, antes de dar paso a las conclusiones finales, cabe precisar algunos términos a considerar cuando se estudia tragedia y su desarrollo en esta tesis. Primero, *aporía*, como tensión entre dos fuerzas opuestas en la obra que no se resuelve en la superioridad de una fuerza sobre otra. Al pensar en el personaje homónimo de la tragedia de Sófocles, se piensa, inevitablemente, en esa tensión entre los designios divinos y los políticos, lo privado y lo público, el estado y la familia. En el caso de *Antígonas*, su alusión a la obra de Sófocles y al personaje emblemático de Antígona, incluye diálogos y precisiones sobre esta misma tensión, por lo cual, al adaptar el arquetipo adapta esta tensión. Sin embargo, más que una paradoja, *Antígonas, tribunal de mujeres* establece una protesta contra el Estado y no complejiza o problematiza la relación entre este y la familia. Por esto, la interpretación trágica de la obra tiene que ver con el conflicto de la fuerza del Estado y la fuerza de la justicia, lo sagrado de la

vida y los intereses del gobierno como una fuerza mayor que los absorbe. Aunque el conflicto de fuerzas está presente, es conveniente afirmar que no se trata de algo que la obra explore a profundidad, o que desarrolle de forma compleja, sino que parece incorporarlo más al arquetipo de *Antígona*. Incluso se puede afirmar que apeló a este arquetipo buscando la misma tensión que la obra representa. El problema es que no se separó bien de ella, es decir, mientras *Antígona* explora la posición de Creonte y no solo la de Antígona para darle más fuerza a la aporía, *Antígonas, tribunal de mujeres* no desarrolla la posición del victimario, perdiendo la oportunidad de incrementar dicha tensión entre ambos lados de la relación víctima/victimario.

Si bien, la confrontación es absoluta entre dos ideales o dos fuerzas (Antígona y Creonte en este caso), no estaría segura de hablar de un exterminio de uno de los lados, porque se implicaría un triunfo de una parte y en la mayoría de tragedias lo que vemos es la destrucción de todo o la puesta en cuestión de dos fuerzas opuestas. Un ejemplo es *Orestíada*, donde el triunfo de Orestes no puede ser completo, en *Antígona*, Creonte no triunfa sobre Antígona por asesinarla y lograr mantener su decreto, sin haber perdido a su esposa y a su hijo. En diferentes escenarios, la tragedia logra mostrar que al exterminar al otro, hay revelaciones o anagnórisis que complejizan la mirada moral del espectador y su aprobación frente a la acción del personaje. Como en *Medea*, Eurípides plantea un discurso tan bien elaborado, que al espectador le es imposible condenar a Medea sin antes deliberar al respecto. En sí, la tragedia da luces sobre esa polarización, enfrentamiento de ideas, entre otros, de forma tan magistral que no cabe dentro de lo que llamaríamos maniqueo, sino que cuestiona e incluso, como *Los persas*, intercambia los roles entre víctimas y victimarios. Esto último no puede caber en todas las tragedias griegas y no quiere decir que se cumpla en todos los casos, pero sí hace parte de algunas obras que se han catalogado en la tradición del género trágico. La tragedia, en su mayoría, es el enfrentamiento entre Polinices y Eteocles, cuya muerte se sabía de antemano, aunque el primero es condenado después de su muerte, ambos polos se exploran en la tragedia de tal modo que es difícil tomar partido y se termina aceptando el exterminio de ambos.

Segundo: distancia crítica. Si bien, *Antígonas* no tiene esa distancia de mundo ficcional debido a que apela a una realidad más próxima, el discurso de sus personajes, por más real que quiera parecer, está mediado por una construcción de discurso, una selección de palabras y de historias

que cada madre debe contar y una serie de cantos que se asemejan a un *performance*, más que a situaciones de su realidad cotidiana. Todo discurso, inevitablemente, está mediado por una intención estética, posiblemente del director y del grupo Tramaluna. Incluso, en las representaciones más recientes, *Antígonas*, *tribunal de mujeres* parece omitir elementos como objetos personales y partes del discurso de las actrices naturales que les daba una individualidad notoria. En las primeras representaciones, cada madre tenía una identidad muy distinta a las demás, usando nombres propias y denuncias específicas, sin embargo, parece que *Antígonas* quisiera volver a sus actrices naturales más figuras que representan el personaje de la madre que llora la muerte de un hijo a manos de una fuerza arbitraria que no las deja enterrar a sus hijos. Esto puede verse como una individualización que intenta disolverse en un colectivo. Sin embargo, es importante afirmar que esta cercanía a la realidad próxima de un país era inaudito en la tragedia griega, lo cual no quiere decir que no haya tragedias que representen hechos históricos que los atenienses conocían, como es el caso de *Los persas* de Esquilo.

En esta tragedia, lo ficcional sería la mirada del otro, lo cual no se encontraba registrado por sus historiadores. La distancia, en este caso, también estaba dada por un discurso mediado por el poeta y por su interpretación de la relación víctima-victimario. Ahora bien, aunque Aristóteles privilegia el lugar de la acción y del personaje en la tragedia, la mayoría de obras de Eurípides e incluso *Las suplicantes* de Esquilo, no centran los elementos de la tragedia en la acción ni en el carácter de sus personajes. Al contrario, tanto *Troyanas* como *Suplicantes* tienen acciones evocadas que sucedieron antes del inicio de la obra y en cambio se centran en los discursos, lamentos y súplicas de sus personajes. No solo a nivel de contenido, sino a nivel formal, pues son esos discursos con una estructura precisa y elementos formales intrínsecos a las imágenes poéticas y palabras de los diálogos, los que dictaminan el efecto de la tragedia sobre el espectador. Teniendo esto en cuenta, varias de las tragedias de los tres grandes poetas, los más reconocidos, no encajarían con todos los preceptos de Aristóteles. No obstante, es importante aclarar que según algunos críticos e historiadores como S. H. Butcher's *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1932), *Poética* eran notas que Aristóteles usaba para en sus lecciones, pero no un trabajo terminado para publicar, lo cual tiene sentido analizando la estructura del texto y los capítulos que enuncian conceptos y no desarrollan a profundidad su definición, como el caso de la catarsis misma (*Po.*, 1449b24-27 y 1462b12-15). De este modo,

es vital estudiar *Poética* para acercarse a la crítica y a la concepción que se tenía de la tragedia en el contexto de Aristóteles.

En ese sentido, *Antígonas, tribunal de mujeres* es una variación del género trágico, es una alternativa que se apropia de elementos formales y de contenido de la tragedia, constituyendo su propio género. Podría decirse que hace parte de un drama del sufrimiento, pero con elementos propios de la forma y el contenido del lamento griego. Por eso, más que catalogarla en un género como tal, mi intención era explicar, usando *Antígonas* como excusa, por qué en ciertos auges de la historia, urge la necesidad de adaptar el teatro griego y tratar de apropiarse de su interpretación trágica de la vida. Preguntarse por la tragedia es preguntarse por el origen, por una forma que desde antes que la novela confrontó muchas de las fuerzas opuestas que sometían a varias culturas (en especial las que hemos recibido influencia del mundo griego) y llevó su lucha a su máxima expresión. La tragedia todavía nos habla, así muchos intentos de adaptación fracasen.

Antígonas, tribunal de mujeres no puede ser una tragedia porque impone una posición ética y sublima a los personajes buenos, de modo que no hay lugar para interrogar ni matizar el juicio. En ese sentido, es una obra que busca denunciar y establece diálogos con la tragedia para este fin. No obstante, como nos ilustra Todorov en el origen de ellos géneros, no hay ningún género nuevo en la actualidad, sino reelaboraciones de géneros precedentes, que se alimentan de un género para crear su propia idea y ejecutar intenciones estéticas particulares a su contexto. Los géneros están en continuo movimiento reinventándose y aunque la tragedia griega ya no pueda crearse en un contexto fuera del ateniense, puede servir de fuente para nutrir futuros géneros.

Podemos concluir que una apropiación como *Antígonas, tribunal de mujeres*, más que la apropiación de una tragedia en específico es el diálogo con la tradición de la tragedia, en cuanto a que toma elementos no solo de la obra que interpela en su título, sino de la tragedia ya mencionada de Eurípides. La tragedia no es ni aristotélica ni eurípidea, pero sí existen diferencias en las concepciones de género de ambos y acercarse más a Satizábal a la concepción de Eurípides parece más acertado. *Antígonas, tribunal de mujeres* no solo articula los

arquetipos de *Antígona* de Sófocles (Antígona, Polinices y Creonte) sino que toma la forma de una tragedia poco convencional para su época como *Las troyanas*. Antígona es un personaje emblemático, el mito con el que se identifican las tensiones familiares y políticas de cada contexto social, mientras que *Las troyanas* brinda el modelo y la estructura idónea para cada protesta; sin importar el contexto social e histórico, Eurípides parece haber escrito una tragedia capaz de captar el arquetipo de los lamentos de las víctimas de la guerra.

Así, una de las conclusiones de la tesis de investigación será afirmar que, aunque la influencia principal de *Antígonas, tribunal de mujeres* es *Antígona, Las troyanas* es más afín a la propuesta formal de Satizábal que la *Antígona* de Sófocles. Mientras la tragedia de Sófocles se acerca más a los criterios aristotélicos, pues posee agnición, peripecia y acción, *Antígonas, tribunal de mujeres* y *Las troyanas* carece de estos elementos. Esto se justifica en que el efecto trágico de ambas tragedias (*Las troyanas* y *Antígonas, tribunal de mujeres*) reside más en los diálogos de los personajes que en sus acciones y, además, las historias representadas vienen de la guerra que ya pasó y consisten en las consecuencias que las víctimas deben soportar. De una forma similar, *Antígonas, tribunal de mujeres* no se rige por la acción que llevan a cabo sus personajes sino por sus palabras: diálogos, cantos, etc. y por los objetos presentados en escena que rememoran a los muertos. De este modo, *Las troyanas* es una obra clave para entender el poder de la oralidad femenina y el papel del lamento desde la tragedia griega hasta las reelaboraciones trágicas del teatro colombiano del siglo XXI.

Antígonas, tribunal de mujeres no es una adaptación de la Antígona de Sófocles, sino una apropiación de elementos trágicos que forman algo nuevo, que no se encasilla con facilidad en un género específico como tal. Esto lo logra mediante la apropiación de aspectos estéticos y de contenido como la retórica, el lamento, la estructura y los arquetipos. Esta obra escribe su propia versión de la tragedia, acorde a las necesidades estéticas y culturales de su contexto. Junto a su lectura de *Antígona* de Sófocles y el puente que establece (de forma presuntamente indirecta) con *Las troyanas* de Eurípides, la obra del grupo Tramaluna logra apropiarse del sentido trágico y el efecto catártico del género trágico, sin necesidad de copiar su estructura más convencional. Por el contrario, *Antígonas, tribunal de mujeres* se inscribe en la tradición de la tragedia gracias a su carácter controversial, pues incluso su forma se parece a una de las

tragedias más desafiantes y transgresoras hasta el momento (*Troyanas*). La recepción clásica de esta obra se enriquece con el hallazgo de su paralelo con la estructura dramática de Eurípides, pues va más allá del arquetipo que toma de forma más evidente de *Antígona* y nos muestra que puede ser una adaptación y no solo una apropiación. Concluimos con que esta obra colombiana logra dialogar con el género trágico, lo cual ayuda a que este se mantenga vigente y en constante movimiento. No había un medio más idóneo para el grupo Tramaluna y su director Satizábal, que uno de los géneros más cercanos a la naturaleza antitética de la humanidad, a su sufrimiento y la contingencia a la que está sometida.

Bibliografía

Aristóteles. (1974). *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid, España: Editorial Gredos.

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Madrid, España: Siglo XXI Editores.

Butcher. (1932). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York: Macmillan.

Eliot, T. S. (1982). Tradition and the Individual Talent. *Perspecta*, 19, pp. 36-42.

Eurípides. (1995). *Tragedias*. Trad. de Carlos García Gual. Madrid, España: Gredos.

Eagleton, T. (2013). “¿Qué es literatura?”. En *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Foley, H. P. (1974). Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, 129(1999), pp. 1-12.

_____ y Mee, E. B. (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

García, F. (2015). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Halliwell, S. (1998). “Action and Character”. En *Aristotle's Poetics* (pp. 138-167). Reino Unido: The University of Chicago.

Hardwick, L. (2007). Translating Greek Tragedy to the Modern Stage. *Theatre Journal*, 59(3), pp. 358-361.

Homero. (2003). *La Iliada*. Madrid: S.L.U. ESPASA LIBROS.

Jung, C. G. (1968). *The collected works of C. G. Jung. The Archetypes and the Collective Unconscious*. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler (eds.). Nueva York, Estados Unidos: Pantheon Books.

Kruse, N. W. (1979). The Process of Aristotelian Catharsis: A Reidentification. *Theatre Journal*, 31(2), pp. 162-171.

Laguna, M. (2004). ¿De dónde procede la denominación «Tradición Clásica»? *Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos*, 24 (1), pp. 83-93.

_____. (1994). *Literatura comparada y Tradición Clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas*. *Anuario de estudios filológicos*, 17, 283-294.

Lefkowitz, M. (1987). The Heroic Women of Greek Epic. *The American Scholar*, 56(4), pp. 503-518.

Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. México, D. F: Grijalbo.

Mellizo, W. H. (2012). “Desaparecieron y asesinaron nuestros muchachos”. *El caso de Soacha: fronteras del sufrimiento, deber de reparación*. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad de la Salle.

Nussbaum, M. C. (1993) “Aristotle on Emotions and Rational Persuasion”. En *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Peretti, V. (27 de junio de 2015). *Antígonas, tribunal de mujeres*. El mundo. Recuperado de <https://bit.ly/31ry6RA>.

Rabinowitz, N. S. (2008). "Euripides' Trojan Women". En *Greek Tragedy* (pp. 133-138). Nueva Jersey, Estados Unidos: Blackwell publishing.

Satizábal, C. (2014). *Antígonas, tribunal de mujeres*. Libreto inédito.

Segal, C. (1995). "Drama and perspective in Ajax". En *Sophocles' Tragic World Divinity, Nature, Society* (pp. 16-25). Estados Unidos: Harvard University Press.

Segal, E. (1983). "Euripides: poet of paradox". En Erich Segal (ed.) *Oxford readings in Greek Tragedy* (pp. 244-253). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Steiner, G. (2004). "Tragedy", Reconsidered. *New Literary History*, 35(1), 1-15.

Sófocles. (2015). *Tragedias*. Trad. de Assela Alamillo. Bogotá D.C., Colombia: Penguin Random House.

Tucídides. (2005). *Historia de la guerra del Peloponeso*. Madrid: Cátedra.

Vilanova, A. (1998). La tradición clásica grecolatina y las literaturas venezolana y colombiana de la primera mitad del siglo XIX. *Praesentia*, pp. 253-283.

_____. (2003). El papel de la Tradición Clásica Grecolatina en la formación de la cultura iberoamericana: los casos de Colombia y Venezuela en el siglo XVIII. *Praesentia*, pp. 1-26.