

#10

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

Gina Beltrán Valencia

University of Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

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

Ilustración || Jorge Mendoza

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

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



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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

PILAR. Pero dar vida, amor, nunca muerte.

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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