

La pervivencia del mito de Antígona en el teatro argentino

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL.UBA) - natachakoss@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Antígona - mito – teatro argentino

› Resumen

Rómulo Pianacci rastrea la presencia del mito de Antígona en la dramaturgia de la Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. Si bien Pianacci demuestra que el mito está vivo en todo el continente latinoamericano, encuentra la mayor cantidad de recreaciones en nuestro país. Según sostiene, las invariantes del mito (retomando al respecto las afirmaciones de un ensayo clásico de George Steiner de 1981, *Antígonas*), remiten a ciertos núcleos temáticos constantes en las versiones: el conflicto entre lo privado y lo público; las leyes divinas versus las leyes humanas; las cuestiones éticas entre el Estado y la familia o entre el Estado y el individuo; la conciencia privada versus el bienestar público; el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo. A ellos Pianacci suma, a partir de bibliografía académica reciente, un nuevo aspecto: el choque de la autoridad política con la identidad o elección sexual. Más allá del respeto a los invariantes del mito, siempre se trata de apropiaciones cargadas de variaciones y novedades y marcadas por los diferentes contextos. ¿Cómo no estaría presente, agreguemos, el mito de Antígona en el país de la sangrienta dictadura de 1976-1983 y los 30 mil desaparecidos?

En este trabajo retomaremos las apropiaciones y reescrituras realizadas por Alberto Muñoz y Juan Carlos Gené.

› El mito en Sófocles

Hay cierto consenso en la bibliografía para situar al estreno de *Antígona* de Sófocles en 441 a.C. Ese año, el autor obtiene el primer puesto en el concurso trágico de la *polis*.

La pieza, fundamental para la historia del teatro occidental, trabaja sobre un mito muy conocido: en Tebas, tras la muerte de Edipo, sus hijos varones (Etéocles y Polinices) se disputan la corona y terminan matándose entre ellos. El cuñado/tío de Edipo, Creonte, es quien asume el mando del reino y dictamina que, en virtud de la traición de Polinices, solamente Etéocles podrá ser enterrado en suelo tebano con las

honras fúnebres correspondientes. En este momento comienza la tragedia, exactamente cuando Antígona decide desobedecer la ley del rey para cumplir con la ley de los dioses, enterrando y honrando a ambos muertos. Mujer que se rebela ante los designios de los hombres en virtud de un mandato superior, termina ahorcándose para evitar el castigo impuesto por el rey: ser enterrada viva. Con ella también se suicida Hemón, prometido de Antígona e hijo de Creonte.

Curiosamente, en el marco de la tragedia griega, las grandes heroínas son mujeres, no hombres. Los trágicos las sacan del *oikos*, del ámbito doméstico, y las ponen en escena, como el caso que nos convoca, en un contexto político-jurídico. La tragedia, dice Jaeger (1962), revela que la mujer había sido descubierta como ser humano, por lo que su derecho a la cultura se transforma en objeto de discusiones públicas.

Este mito fue copiosamente revisitado por el teatro de múltiples latitudes: Jean Anouilh (*Antígona*), Bertolt Brecht (*Antígona*), Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, 1951), Alberto de Zavalía (*El límite*, 1958), Griselda Gambaro (*Antígona furiosa*, 1986), David Cureses (*La cabeza en la jaula*, 1987), Juan Carlos Gené (*Golpes a mi puerta*, 1988), Federico Peltzer (*El cementerio del tiempo*, 1990), Rómulo Pianacci (*In memoriam Antigona*, 1999), Jorge Huertas (*AntígonaS, linaje de hembras*, 2001), Hebe Campanella (*Antígona... con amor*, 2003), Yamila Grandi (*Antígona, ¡no!*, 2003; *Una mujer llamada Antígona*, 2011), Alberto Muñoz (*Antígonas*, 2009) entre muchos otros vuelven sobre el mito. Para un listado más exhaustivo, son indispensables los volúmenes de George Steiner (*Antígonas*, 1984) y Rómulo Pianacci (*Antígona: una tragedia latinoamericana*, 2015). Y si bien Pianacci demuestra que el mito está vivo en todo el continente latinoamericano, encuentra la mayor cantidad de recreaciones en nuestro país.

Los invariantes del mito, según Pianacci (quien retoma al respecto las afirmaciones de Steiner), remiten a ciertos núcleos temáticos constantes en las versiones: el conflicto entre lo privado y lo público; las leyes divinas versus las leyes humanas; las cuestiones éticas entre el Estado y la familia o entre el Estado y el individuo; la conciencia privada versus el bienestar público; el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo. A ellos Pianacci suma, a partir de bibliografía académica reciente, un nuevo aspecto: el choque de la autoridad política con la identidad o elección sexual.

Pero más allá del respeto a los invariantes del mito, siempre se trata de apropiaciones cargadas de variaciones y novedades, marcadas por los diferentes contextos. Cómo evitar la presencia del mito de Antígona y su reclamo por el entierro del cuerpo de su hermano, en un país (un continente) de sangrientas dictaduras y miles de desaparecidos.

Gabriela Rebok (2012) considera el mito de Antígona como el paradigma oculto de nuestra época -de acuerdo con T. S. Kuhn- una constelación de categorías que permiten emerger lo nuevo. Señala que la presencia contemporánea del mito, tanto en numerosos exponentes del campo literario y filosófico como en el de las ciencias sociales, es un síntoma de la existencia de vasos comunicantes entre las distintas

áreas. Para Rebok ese paradigma se relaciona con el nuevo pensar desde y para la relación; y conecta la vigencia del mito de Antígona con el retorno de lo trágico en el pensamiento contemporáneo, al que define como “una verdadera cura de la omnipotencia, la fragmentación y el vacío formalismo de la racionalidad moderna” (2012; 42), a la vez que vincula el paradigma de Antígona con un nuevo perfil de la identidad femenina.

Por otra parte, la historiografía del teatro argentino que retoma el período de la última dictadura militar (1976-1983), se ha visto obligada en los últimos años a replantear los límites cartográficos del teatro nacional. Por ejemplo, la producción de Norman Briski durante su exilio en Perú, Venezuela, México y su tránsito por Francia, Cuba y España ¿a qué nacionalidad podemos atribuirle? La bibliografía coincide en pensarla como obra argentina (con la aclaración de “en el exilio” o “en el exterior”, pero indudablemente argentina). Este caso demuestra que los mapas artísticos no coinciden ni con los mapas geográficos ni con los mapas políticos, habilitando además una relectura de la Historia Teatral Argentina en su totalidad, con nuevas y fecundas problemáticas. Las obras que Copi escribió en Francia ¿son francesas o argentinas? ¿Influye en esta categorización el idioma en el que están escritas? ¿O por el contrario deberíamos privilegiar el imaginario con el cual operan? Estos pocos interrogantes ponen en evidencia que el campo de situaciones problemáticas para la teoría y la historia que abre la Cartografía Teatral como disciplina, es monumental.

Sostenemos también que la Teoría del Imaginario (Wunenburger, 2005) es una aliada imprescindible para la reconfiguración cartográfica. Definimos al imaginario (*l'Imaginaire*) como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. Pensando al ser humano como *homo symbolicus*, tanto Gilbert Durand (2000) como Claude Lévi-Strauss (1968) constatan que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y -sobre todo- la experiencia dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario. La conocida sentencia de Wittgenstein, “de lo que no se puede hablar, hay que callar”, se hace viva en los confines de esa traducción. La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística, a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. Sólo la imagen puede explicar la imagen y confesar así la imposibilidad de una aprehensión total.

Pero a la vez, los imaginarios sociales son singulares matrices de sentido existencial, elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. No se trata de la suma de imaginarios individuales: se requiere para que sean imaginarios sociales una suerte de reconocimiento colectivo (Baczko, 1984). Asimismo, tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil; de esta manera su poder para operar en las acciones de las personas a partir de

procedimientos socialmente compartibles los constituyen en elementos de cooperación en la interpretación de la realidad social.

A continuación, entonces, presentamos dos casos emblemáticos de reescritura mítica en la cartografía del teatro argentino

Golpes a mi puerta (1984)¹

En un país indeterminado pero claramente latinoamericano², dos monjas (Ana y Úrsula) viven su misión evangélica entre los pobres, sin hábito, para no distinguirse de su gente ni reclamar privilegios. Corren los años 80 y una violenta invasión extranjera disfrazada de guerra civil, arremete contra un gobierno que realiza reformas que afectan a los intereses creados.

Un día, Ana decide dar alojamiento a Pablo, un joven militante de la resistencia a la invasión, que huye de una persecución refugiándose en su casa. Hospedarlo desencadena una progresiva toma de conciencia del rol evangélico que les toca desempeñar a ambas. Principalmente Ana deberá discernir su camino en medio de una fuerte colisión con Cerone, autoridad civil local, en convenio con la opresión extranjera. Cerone es “un político, no un policía. Se sirve de los fanáticos, pero él no lo es. Es un liberal” (Gené, 1984; 27)

El verdadero temor de Creonte es que un desenlace fatal de las hermanas desencadene que el poder de la iglesia se ponga en contra suyo.

El *agón* de la tragedia de Gené se ubica entonces, al igual que en el caso de Sófocles, entre la voluntad política de Cerone (Creonte) y la voluntad religiosa de Ana (Antígona).

Como afirmaba el propio autor más arriba, esta obra representa para él el inicio del proceso de desexilio. La génesis se encuentra en un programa de televisión que escribió para Norma Aleandro en 1973³. Fue creada para el GA 80 (Grupo Actoral 80), para un teatro de actores que privilegia el proceso y no producto, en una voluntad explícita de salir así de la lógica del mercado. Se trata de un teatro como práctica religadora de lo humano, que reivindica el convivio como práctica emancipadora y recuerda permanentemente su vínculo con el ritual sagrado (dionisiaco) que lo engendra: “*Golpes a mi puerta* fue

¹ Estrenada por el GA80 el 11 de junio de 1984, en la sala Juana Sujo de El Nuevo Grupo, Caracas, Venezuela. Ficha técnica: Verónica Oddó (Ana), Hercilia Velazquez (Severa), Chela Atensio (Úrsula), Alex Hernández (Pablo), Fermín A. Reyna (Jefe), Héctor Rodríguez Manrique (irregular), Juan Carlos Gené (Cerone), Mimí Lazo (Amanda), Iraida Tapia (la mujer de gris), Dimas González (Monseñor), Carlos Cordero (irregular / funcionario), GA80 (vestuario), Ricardo Lombardi (producción), Gladys Prince (asistente), Héctor Rodríguez Manrique (operador de sonido), Carlos Cordero (operador de luces), Simón Fleszler (diseño y realización de sonido), Taller de Reciclaje de AVEPROTE (realización de escenografía), Aníbal Ortizpozo (diseño gráfico), José Gómez Fra (escenografía e iluminación), Juan Carlos Gené (dirección).

² “No quería una obra solamente argentina, solamente venezolana, etc.” dirá Juan Carlos Gené (1984; 19)

³ Se trata del ciclo “El teatro de Norma Aleandro”, emitido por canal 9 en 1973.

escrita para ese grupo. Y sin la previa existencia de ese grupo, la obra difícilmente hubiese nacido” (Gené; 1984: 13)

Si bien, como dijimos anteriormente, el cronotopo no está claramente definido, es importante señalar que el imaginario desplegado se vincula en términos referenciales muy claramente con los grupos de insurgentes financiados por Estados Unidos⁴ (también autodenominados como Resistencia Nicaragüense) que intentaron acabar con el gobierno revolucionario del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que gobernó Nicaragua luego del derrocamiento de la dictadura de Anastasio Somoza y su familia en julio de 1979. La frontera entre Honduras y Nicaragua fue ocupada por los grupos rebeldes nicaragüenses y por los insurgentes hondureños, que usaron territorio del país vecino como refugio desde donde lanzar sus operaciones. Todo esto sucedía a 150 km de Venezuela, donde Gené estaba residiendo y trabajando con el GA80.

En este marco, el aspecto religioso que la obra despliega se ve también claramente referenciado con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSTM) que, pese a su corto período de vida (1967-1976), tuvo una gran continuidad en movimientos similares posteriores en toda la región que llega hasta nuestros días. Recordemos que Juan Carlos Gené tuvo una profunda formación religiosa durante sus años escolares, que lo acompañó con algunos vaivenes a lo largo de toda su vida. De hecho, en sus memorias (Cosentino; 2015), la vocación sacerdotal se confunde con la vocación teatral, allí donde el ritual las aúna. Gené considera que Latinoamérica desarrolló una teología original por la posibilidad de pensar a Dios, no ya desde el centro del sistema de poder, sino desde la periferia. Se trata de una teología que “hunde sus raíces en la Escritura, al mismo tiempo que en la realidad encarnada de la pobreza (...) perfeccionamos la revelación fundamental del Evangelio: el camino hacia Dios pasa por los demás hombres” (1984; 20).

Es así como se entiende que si Ana va por el camino del martirio sin buscarlo (en su convicción de no delatar a Pablo), no por ello se plantea la inutilidad de su muerte. “Esta es una obra sobre la Fe y la Iglesia”, sostiene Gené una y otra vez (1984; 23). Y Ana es una monja, no una militante política. Como militante, podría considerar a la muerte como la anulación de la posibilidad de continuar con la lucha. Como monja, descubre que pese a no llevar el hábito en el cuerpo, lo tiene “marcado en la frente” (*ibid*). No recibe el mismo trato que Pablo, porque fusilar a una monja significa para Cerone entrar el conflicto con la institución eclesíastica.

ANA.- (*ingenua y asustada*): Yo sólo ejercí un acto de caridad, señor Cerone.

⁴Recordemos que la participación de Estados Unidos como impulsor y financiador del movimiento quedó probada por la Corte Internacional de Justicia en el Caso Nicaragua contra Estados Unidos en 1984. Allí se probó que durante la presidencia de Ronald Reagan entrenaba, armaba, financiaba y abastecía a las Contras, principalmente a través de la Agencia Central de Inteligencia (CIA). En <https://www.icj-cij.org/files/case-related/70/070-19860627-JUD-01-00-EN.pdf>

CERONE.- ¿Caridad? ¿Dijo caridad? ¡Tiene muchísima gracia! ¿Dónde dice que proteger a un delincuente es un acto de caridad? ¡Dónde, por Dios! ¡Pero qué hermanita ésta! (*Se ríe como dando por terminada la cuestión*).

ANA.- En el Evangelio

CERONE.- (*con sonrisa estúpida ahora*): ¿Dónde dijo?

ANA.- (*cita directamente*): “Bienaventurados los que sufren persecuciones por causa de la justicia, porque de ellos es el Reino de los Cielos”

CERONE.- ¡¿Justicia?! ¿Dice “justicia”? ¿Usted está afirmando que la causa de los rebeldes es justa? No responda, hermana. ¡No complique más las cosas!... Y colabore, ¡por favor! Ya no sé cómo pedirselo... Si no hubo amenaza, hubo encubrimiento consciente. ¿Quiere ser fusilada?

ANA.- (*de veras aterrada*): ¡No!

CERONE.- ¡Claro que no! Ni nosotros querríamos un desenlace tan... exagerado., para una cosa tan insignificante. Porque ya el asunto del padre Ramírez, ese desgraciadísimo accidente, afectó nuestra imagen. Y no queremos enfrentamientos con la iglesia, ¿me comprende?

(Acto III, Cuadro I)

Esta conversación y la posterior escena con Úrsula quien, presa del miedo, ha “confesado” lo que le han indicado, desencadenan la epifanía de Ana hermanándola con las Antígonas latinoamericanas.

ANA.- Úrsula, querida: yo no puedo salvarme sola y dejar que caigan sobre el muchacho. ¡No puedo! Ellos me temen a mí, porque temen a la Iglesia. Pero yo no puedo, ¡no puedo!

Úrsula la mira en silencio, privada de toda reacción.

ANA.- Él golpeó a mi puerta pidiendo mi amparo.

(*ibid*)

La semántica del texto queda entonces garantizada en estos encuentros personales por una doble vía: en la configuración de Ana como personaje delegado y en la articulación de la red simbólica que, en este caso, explicita la relevancia del título. Los golpes de Pablo a la puerta de Ana, la ponen en el compromiso evangélico de la solidaridad con el desamparado. “Ana está afirmando una concepción de la Iglesia –dice Gené- Y tiene que proclamarla con su muerte” (1984; 25). Esta afirmación de Gené no hace más que obligarnos a volver a Sófocles: “Opina lo que quieras – le dice Antígona a Ismene – yo le voy a enterrar; no me importa morir obrando de ese modo. Yaceré como amiga de quien lo es para mí tras cometer mi crimen piadoso” (vv. 71-74).

Si Antígona es plenamente consciente de las consecuencias de sus acciones y enfrenta a Creonte con la lucidez de quien ha tomado una resolución, Ana va descubriendo en su propio proceso de argumentación las reglas del juego que impone Cerone. Este conocimiento no hace sino clarificar sus ideas, reivindicar su vocación y asumir, en consecuencia, su martirologio.

Antígonas (2009)⁵

En el caso de Alberto Muñoz, diremos que vuelve sobre nuestra heroína, pero multiplicándola en el plural de cuatro piezas breves: Las hijas de la luna, Las hijas del aire, Las hijas del agua, Las hijas del dolor.

Dice el autor:

En general guardo como premisa cuando compongo no leer nada sobre el tema, conocía las otras Antígonas y sus tratamientos, conocía la obra de Steiner, pero no fueron consultadas, la verdadera inspiración venía por parte de mi madre que era experta en belleza, de las profesoras de canto que conocí, de las divas y las locas y las que alejaban de la música y de aquellas otras más sabias que dejaban que los otros amaran lo que desconocían. Las mujeres del río que se comportan como las mareas, que construyen su universo en un paisaje desolador y que viven extrañando y desafiando a los elementos, al agua, al fuego, al frío, a lo desconocido. Mujeres que tienen sus cuerpos escritos con una escritura diferente, mujeres que aprender a leer de un prospecto, de una receta de cocina, de un rosario o de un poema de Almafuerde.

Antígonas, por el título, nos obliga a pensar en Sófocles. Muñoz, con su obra, nos obliga a replantear la pieza en el siglo XXI. Hay muchas cosas que nos ligan a nuestros ancestros griegos, pero otras tantas que nos separan. Hoy día, la mujer ha salido del *oikos*. Hoy día, la mujer es también un *animal político*. El desafío contemporáneo pareciera no pasar tanto por la reivindicación de los derechos femeninos, sino más bien por esa conexión con el misterio, con “la ley de los dioses”, que la mujer dejó en el camino en la búsqueda de su independencia.

Esas mujeres, entre la belleza y la tormenta no eran Sanmartinianas, ni Guevarianas, ni niñas de Ayohuma, eran venidas de Antígona, respiraban ese aire sin tocarlo, no eran griegas, eran de cualquier lugar de lo femenino, pertenecían a la inspiración, al antiguo sagrado, a la leche y a la luna. La misma pieza no respeta las leyes de la dramaturgia, es como si dijéramos más ligada a *La diosa Blanca* de Robert Graves que a la polifónica tragedia griega. Nadie se llama Antígona, pero en mi imaginario Antígona las mira y las reconoce como hermanas

De hecho, la obra nació más como una búsqueda del universo femenino que como un acto político. Esto es muy diferente a los proyectos de Brecht o Gambaro que citamos previamente.

Claudia Tomás y Mariana Brisky me pidieron alguna vez que escribiera una obra para ellas. Imaginaba una pieza con un humor sutil y algo de las tragedias cotidianas. Dos mujeres siempre, en distintos ámbitos, atravesando el dolor y la inestabilidad. El esfuerzo mayor estaba en la intuición del alma femenina, de qué

⁵ Estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación. Ficha técnica: Alberto Muñoz (dramaturgia), Ingrid Pelicori, Claudia Tomas (intérpretes), Diego Vila (músico en vivo), Leonor Manso (escenografía), Pedro Zambrelli (diseño de luces y sonido), Elsa Berta Keller (realización de vestuario), Alberto Muñoz, Diego Vila (música original), Alberto Muñoz (letras de canciones), Magdalena Viggiani (fotografía), Claudio Medín (comunicación visual), Carolina Cacciabue (asistencia de dirección y producción ejecutiva), Silvina Pizarro (prensa), Leonor Manso (dirección general)

modo podían comprender esas almas la belleza, la desolación por la muerte y desaparición de un ser querido, los rigores que el arte dispone cuando alguien se entrega a enseñar y aprender, la cura y el cuidado ante una enfermedad propia del alma. Ése era el esqueleto, el andamio soportable, el boceto para iniciar un camino de escritura. Pensé en *Antígona* porque en esa pieza hay algo que se nos escapa, una fuerza descomunal que queda por fuera de las leyes; una pasión. La pieza debería estar plasmada en ámbitos reconocibles y a la vez misteriosos: una casa para la belleza, una academia, un río de las islas del Paraná, un consultorio médico. Mujeres tratadas por mujeres en una lucha por entender aquello que no es fácil de comunicar.

La obra, una vez escrita, durmió en un cajón durante diez años. Circunstancias de la vida no permitieron que Claudia y Mariana llevaran la pieza a escena. Años después Claudia volvió sobre la pieza y convocó a Ingrid [Pelicori] y a Leonor [Manso] para despertarla de ese sueño de madera donde descansaba.

La visión de lo femenino como conexión con lo sagrado, es lo que la directora decidió retomar para su puesta. En una entrevista de Hilda Cabrera para *Página 12* (sección espectáculos, 17-X-2009), actriz y directora dicen:

Ingrid Pelicori: –Leonor es una estudiosa no académica de “la civilización de la diosa”, de la que dan cuenta la filosofía y las tradiciones religiosas antiguas, como el hinduismo.

Leonor Manso: –Hubo una época en la cual el centro de la vida no era un dios sino una diosa. En la *Antígona* de Sófocles, el diálogo entre este personaje mítico y Creonte es claro. Ella dice que responde a una ley más antigua y sagrada, y me pregunté cuál era. Esa ley exige enterrar a los muertos. Se relaciona con lo femenino, con dar vida y cuidar.

(...)

Me gusta esa relación de lo mítico y lo cotidiano, porque el teatro contemporáneo parece alejarse de estas cuestiones. Es tanta la urgencia por ganarse el sustento diario que todo lo espiritual parece ajeno. Somos parte de los misterios del cosmos, y no digo esto desde el dogma sino desde la comprensión de nuestra naturaleza. La poesía y el arte en general mantienen ese interés, pero al teatro de este tiempo parece no importarle demasiado.

Ingrid Pelicori: - [la obra cuenta] historias cotidianas en las que se juega algo importante a partir de la compasión, de las ganas de ponerse en el lugar del otro.

Leonor Manso: –Eso es lo que hace la *Antígona* griega. Ella guía a su padre Edipo (quien se arranca los ojos “por haber sido ciego a la verdad”), expulsado de Tebas. Tiene una actitud solidaria.

Sacada de ese cajón en el cual durmió 10 años, *Antígonas* se abrió a la reescritura. Si bien Muñoz afirma que “la escribí en muy poco tiempo, creo que en una semana, parecía dictada, el entusiasmo disponía los cuadros y la temperatura del lenguaje. Siempre comienzo las obras como extensos poemas, en ese caso dividido en cuatro partes, el tenor femenino se imponía; era una mujer escribiendo y eso no se cortó hasta el final”, admite también que fue muy entusiasta en la corrección; “las actrices y la directora también tocaron el texto, mujeres que sabían y conocían esos territorios”.

De este trabajo en conjunto, surgió una puesta minimalista que convocó tanto público que obligó al C.C. de la Cooperación a reponer la obra en 2010.

Imaginaba que dos actrices hicieran todo el repertorio, dos intérpretes para una pieza de varias voces. La puesta de Manso la vi genial, austera, inteligente y muy afín a esas voces femeninas, requiriendo silencio, mucho silencio, silencio de vestuarios, silencio de luces, de ambientes. Un sólo adminículo, una suerte de tobogán mágico que llevaba y trasladaba lo que las palabras hacían en el aire.

> ***A modo de cierre***

Como puede verse en estos dos ejemplos, la productividad del mito de Antígona está plenamente vigente, así como también la una semántica de la reescritura que, más que hablar de dramaturgia de adaptación, nos obliga a considerar a estas obras como “nuevos originales”, de la misma manera que la *Electra* de Eurípides o era en relación a la *Orestíada* de Esquilo.

El imaginario clásico sigue plenamente vivo en el imaginario argentino contemporáneo

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 2000
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984
- Bourriad, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009
- Cabrera, Hilda. "Juan se había recibido de persona", Página 12, Cultura& Espectáculos, 1 de diciembre de 2012
- Cosentino, Olga. *Mi patria es el escenario: biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Buenos Aires: Corregidor, 2015
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000
- Gallina, Andrés. *Dramaturgia y exilio*. México DF: Paso de Gato, 2015
- Gené, Juan Carlos. *Golpes a mi puerta*. Caracas: Centro Grumillas, 1984
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006
- Hunningher, Benjamin. *The Origin of the Theatre*. New York: Hill and Wang, 1961
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. FCE: México, 1962
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas I, Lo crudo y lo cocido*. FCE: México, 1968
- Maritano, A. y Petruzzi, H. *Teatro por la Identidad*. Buenos Aires: Colihue, 2009
- Ordaz, Luis. *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Inteatro, 1999
- Pellettieri, Osvaldo (ed). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005
- Pianacci, Rómulo. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada, 2015
- Pintor Irazno, Ivan. "A propósito de lo imaginario", ponencia presentada en el 1° Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo, La Habana, junio 1999
- Pradier, Jean-Marie. "Ethnoscénologie", International de l'Imaginaire, n. 5, 1996
- Rebok, María Gabriela. *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*. Buenos Aires: Biblos, 2012
- Sófocles. *Tragedias*. Introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano. Barcelona: Planeta, 1990
- Villagra, Irene. *Teatro Abierto y Teatrola identidad*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Licenciatura, Carrera de Historia, 2006 (inédito).
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005
- Wunenburger, Jean-Jacques. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM, 2005