NEARCO: Revista Eletrônica de Antiguidade
2018, Volume X, Número II – ISSN 1982-8713
Núcleo de Estudos da Antiguidade -NEA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**ISSN 1982-8713**

# ANTÍGONA EN PERÚ, RECEPCIÓN CLÁSICA Y CONTEMPORANEIDAD

Elina Miranda Cancela[1]
Universidad de La Habana

## RESUMEN

Cómo la tragedia sofoclea logró repercutir en un público ajeno a la tradición clásica grecorromana, como el peruano que en el 2000 presenciaba las representaciones de Antígona en versión del José Watanaba y el grupo teatral Yuyachkani, de manera tal que se lograra más allá de hacer reflexionar a sus espectadores compulsarlos a obrar, tal como aspiraran los cultores del género en el siglo V, y a su vez deviniera una de las obras dramáticas peruanas con más representaciones fuera de sus fronteras y pieza clave en el repertorio del colectivo cultural, es un cuestionamiento insoslayable dentro de las contingencias de la recepción clásica en América Latina y al que pretende responder este artículo.

**Palabras clave:** Tragedia; Tradición Clásica; Representaciones; Recepción Clásica.

## RESUMO

Como a tragédia sofoclea conseguiu repercutir em um público fora da tradição clássica greco-romana, como o peruano que em 2000 presenciou as atuações de Antígona na versão de José Watanaba e do grupo teatral Yuyachkani, de tal forma que se conseguiu além de refletir para seus espectadores obrigá-los a agir, como aspirado pelos cultivadores do gênero no quinto século e, por sua vez, tornar-se uma das obras dramáticas peruanas com mais representações fora de suas fronteiras e peça-chave no repertório cultural coletivo, é uma questão inevitável dentro das contingências da recepção clássica na América Latina e para as quais este artigo pretende responder.

**Palavras-chave:** Tragédia; Tradição Clássica; Representações; Recepção Clássica.

[1] Elina Miranda Cancela es Doctora en Ciencias Filológicas; Profesora de Mérito; Directora de la Cátedra de Filología y Tradición Clásica de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Vicedirectora de la Academia Cubana de la Lengua y miembro correspondiente de la RAE. "Embajadora del Helenismo" por la Prefectura de Atenas (2006), entre otros reconocimientos. Ha publicado artículos en libros y revistas e impartido cursos y conferencias en universidades e instituciones de distintos países de Europa y América. Entre sus libros: La tradición helénica en Cuba (2003) y la edición crítica de "La Ilíada de Homero", de José Martí (2004), Calzar el coturno americano (2006); Laura Mestre (Madrid, 2010);Comedia, teoría y público en la Grecia clásica (2010); Introducción al griego (2011); Poesía griega: épica, lírica y dramática (2017) y Dioniso en las Antillas (en prensa). También ha sido editora y coeditora de una decena de libros más.

**ISSN 1982-8713**

En el año 2002 presencié en la sala teatro habanera "El Sotano" una representación de *Antígona* a cargo del colectivo peruano Yuyachkani en medio del festival "Mayo teatral" organizado por Casa de las Américas[2]. La simplicidad de los medios escenográficos –muy en consonancia con las características de la escena ática-, el unipersonal, la actuación impresionante e inolvidable de la actriz Teresa Ralli, que daba voz y corporeidad particular a cada uno de los distintos personajes, los textos -que sin ser de Sófocles guardaban su impronta- y sobre todo el impactante final, hacían evidente el carácter de versión libre anunciado en el programa, pero al mismo tiempo la cercanía a la pieza griega era patente. Los espectadores en su mayoría conocedores de las artes escénicas agradecieron con grandes aplausos la increíble puesta en escena de un Sófocles nuevamente recobrado (Cfr. Botinas 2002).

Sin embargo, la pieza no se había montado para un público semejante al que llenaba la sala habanera, sino se había gestado en interacción con pobladores de zonas rurales peruanas que nunca antes habían oído hablar de Antígona ni de tragedia ática, pero eran susceptibles de identificarse con la representación hasta el punto de sentirse compulsados, ya no a reflexionar, sino a actuar quebrando el silencio mantenido por tanto tiempo frente a la violencia vivida y la imposibilidad de dar sepultura siquiera a sus muertos y desaparecidos.

Las presentaciones de *Antígona* por el grupo Yuyachkani en su recorrido por regiones lejanas de Lima cuya población se había convertido en reo y víctima de uno y otro bando dentro de las alternativas de la confrontación armada, se transformó en un medio relevante para sensibilizar y facilitar la labor de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación por entonces establecida en Perú con vista a recuperar la memoria colectiva y superar las hondas brechas sociales generadas a lo largo de dos décadas

[2] Desde 1998 el Departamento de Teatro de Casa de las Américas organiza en el mes de mayo una temporada de talleres y representaciones de grupos teatrales en América Latina y el Caribe para fomentar el conocimiento e intercambio de experiencias así como su difusión.

**ISSN 1982-8713**

por los enfrentamientos entre las fuerzas del gobierno y las de los opositores, divididos a su vez y en pugna entre sí, para ejercer un poder irrestricto en el país[3].

No solo fueron numerosas las representaciones de *Antígona* entre 2000, año de su estreno en la sede limeña de Yuyachkani, y 2001[4], en época en que sus puestas en escena en territorios asolados cruelmente por la guerra hasta pocos meses atrás les valiera a sus creadores el Premio Nacional de Derechos Humanos, sino que desde entonces hasta el presente ha sido probablemente el monólogo peruano más representado en América Latina, como declara un crítico en nota publicada en 2016[5], al tiempo que la obra -fruto de la colaboración creadora del poeta José Watanabe y el grupo teatral de creación colectiva cuyo nombre quechua[6] evoca la necesidad de recordar- continúa dentro del repertorio y sube a escena con cierta regularidad, casi cada año.

Aunque la *Antígona* sofoclea ha provocado relecturas, representaciones y versiones modernas una y otra vez; en la mayoría de los estudios publicados al respecto en la pasada centuria no se mencionan siquiera las producidas en América Latina a pesar de ser numerosas las versiones en la segunda mitad del XX, de modo que Rómulo Pianacci tituló el libro que recogía el resultado de sus investigaciones *Antígona, una tragedia latinoamericana*[7], en franco reto, sin contar que desde

[3] Téngase en cuenta que durante los más de veinte años del conflicto armado interno el número de víctimas fatales fue superior a 69.000 entre muertos y desaparecidos, según las investigaciones de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (cit. por Luque Bedregal, 2009:28)

[4] Después de su estreno en febrero del 2000 en Lima la obra de presentó en ciudades y poblados de Sicuani, Cusco, Abancay, Huanta, Trujillo Arequipa y Chimbote

[5] "La *Antígona* del Grupo Cultural Yuyachkani quizás sea el monólogo peruano más representado en Latinoamérica. Desde su estreno en el 2000 –año simbólico para Perú– la obra ha adquirido fama internacional, ha sido puesta en México y Argentina, y aquí es constantemente llevada a escena, esto la ha convertido en una obra fundamental del grupo" ( Miovich Bedregal 2016). Aunque el crítico solo menciona dos países para ilustrar su afirmación, lo cierto es que ha recorrido casi toda la América Latina y también se ha representado en Estados Unidos, Canadá, España y Dinamarca.

[6] Yuyachkani en quechua significa 'estoy recordando', 'estoy pensando'.

[7] La defensa de los resultados de la investigación que sustenta el libro le valieron la obtención del Doctorado en Filología Española, en el programa de Teatro y Literatura Española, Hispanoamericana, Portuguesa y Teoría Crítica de la Universidad de Valencia, España. (Pianacci, 2008).

**ISSN 1982-8713**

entonces el número de versiones latinoamericanas se ha incrementado sustancialmente.

Mas, llama la atención que, de las veintidós reunidas por Pianacci, solo dos corresponden a grupos de creación colectiva, tan importantes en el panorama teatral de muchos países latinoamericanos a partir del último tercio del pasado siglo, como propuesta para convertir el teatro en un agente social de cambio: la *Antígona* del cubano Estudio Teatral de Santa Clara (proyectada desde 1993 y representada en 1994) y la del peruano Yuyachkani (escrita en 1999 y estrenada en 2000); este último de una trayectoria mucho más larga y compleja que el cubano para el cual la puesta en escena de su versión del personaje sofocleo funcionó como una especie de acta de exitosa emergencia en el panorama teatral cubano de los 90[8].

A partir del 70, como es conocido, surgen en Latinoamérica diversos grupos que se replantean el teatro en cuanto a sus métodos y conceptos como ejercicio colectivo y no simple instrumento de un *régisseur,* pero también en relación con la necesidad de ir en busca de un nuevo receptor y sobre todo de procurar una incidencia social. Conjuntos culturales de investigación y creación en que el teatro recupera su carácter de espectáculo integral, siempre en continua interacción con su entorno social, renuevan por completo el quehacer escénico de Nuestra América, como la llamara José Martí[9].

Conformado a partir de 1971 por su director Miguel Rubio y la actriz Teresa Ralli, entre otros, los mismos títulos de las obras representadas por Yuyachkani, así como el propio nombre del grupo, resaltan sus propósitos de rescate de la cultura popular y de la memoria colectiva. Por otra parte, tampoco en la dramaturgia de autor

[8] Al limitarnos a las relacionadas por Pianacci, estamos consciente que se obvia la *Antígona* del grupo colombiano La Candelaria, estrenada en 2006, bajo la firma de Patricia Ariza, así como las demás posteriores a esa fecha.

[9] Con esta expresión se refiere Martí a Latinoamérica en variados escritos. Por ejemplo, titula "Nuestra América" a un artículo publicado en México en 1891 (Martí, 1975, t. 6, p. 11), a otro publicado en New York en 1883 "Respeto a Nuestra América" (*ibid*. p.23) para solo mencionar dos.

**ISSN 1982-8713**

en Perú se encuentran más de dos o tres títulos que se vinculen al teatro clásico, aunque sí entre estos pocos se registra una *Antígona* inédita, estrenada en 1964 y escrita por Sarina Helfgott, en la cual los personajes adquieren nuevos nombres mientras la acción se traslada a "un gamonal de país sudamericano", según las noticias ofrecidas por Pianacci (2008: 145-149). En este contexto la puesta de *Antígona* por Yuyachkani y su notable repercusión social resalta significativamente en medio de un ámbito teatral tan ajeno a la recepción clásica y también en relación con las restantes versiones de la tragedia sofoclea en nuestros países, tan numerosas pero de resonancia moderada y aun escasa en la mayoría de los casos.

Según declaraciones publicadas por el propio colectivo teatral (Primo Silva 2017), sus integrantes leyeron la tragedia de Sófocles cuando eran jóvenes como parte de la formación cultural de personas interesadas por el teatro y la imagen de la heroína tebana subsistió en ellos "como un personaje contestatario, rebelde, subversor del orden, una persona que lleva hasta las últimas consecuencias un pensamiento que considera justo" (Ibid.). Años más tarde, ya en los ochenta, al contemplar fotos testimoniales de la violencia existente por entonces en Perú, les impresiona en especial una en la cual una mujer vestida de negro cruzaba la plaza de armas de Ayacucho como una exhalación. Esa imagen les devolvió la figura de Antígona como si ambas fueran una sola en busca del familiar muerto o desaparecido al que se le negaba el necesario tributo del ritual mortuorio. Surgió entonces el proyecto de representar su versión de la tragedia del siglo V a.n.e, puesto que "el texto clásico", dice la nota de Yuyachkani, "mostraba su poder: cruzar siglos para encajar en una situación y tiempo cercanos" (Ibid.).

Pero lo decisivo fue cuando en el proceso de investigación la actriz Teresa Ralli, sentada en el centro del escenario decidió narrar la historia de Antígona a mujeres que habían sufrido la pérdida de un familiar durante el conflicto y luego, al cambiar lugares la actriz y pasar a escena una a una de aquellas mujeres que habían sido impedidas de

**ISSN 1982-8713**

enterrar a sus deudos e identificadas, por ende, con la protagonista tebana, estas, a su vez, relataban sus experiencias y su dolor. Recurrir a Antígona se convirtió en un medio de entender la propia tragedia; de considerar el enterramiento "como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria"(Ibid.) y el enfrentamiento de la joven con Creonte, implicaba "también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles" (Ibid.).

No podemos saber si en su momento Miguel Rubio y Teresa Ralli tenían conceptos tan claros como han explicitado posteriormente; pero sí es indudable que el proyecto no hubiera fraguado en la obra que conocemos, si no hubiera sido por la participación solicitada del poeta José Watanabe, cuyos versos habían ya usado en otros espectáculos y con el cual mantenían lazos de amistad.

Nacido en un pequeño pueblo, Laredo, en 1945, de madre peruana y padre japonés, lo cierto es que tan tempranamente como en 1969 José Watanabe ganó el primer premio del concurso "Joven poeta del Perú" con su *Álbum de familia* en que ya hace gala de una expresión vivencial e intimista así como de una poética propia. Cuando a fines de siglo atiende la solicitud del Yuyachkani, era ya, en consecuencia, un poeta de trayectoria muy reconocida, quien además había escrito guiones para documentales y filmes peruanos, como "La ciudad y los perros" dirigido por Francisco Lomabardi, y había estado involucrado también con el medio televisivo, pero nunca antes había fungido como dramaturgo.

En una entrevista concedida pocos meses antes de su muerte en 2007, Watanabe aclara la génesis de la obra y cómo se valió de su experiencia tanto poética como cinematográfica, aunque el empleo del texto sofocleo no dejara de infundirle respeto "porque era Sófocles, no cualquier dramaturgo, y era una obra escrita dos mil quinientos años atrás"[10]. Después de leerse varias traducciones, decidió que la del

[10] Martínez Tabares, V. (2007), "Antígona: disolverse en la luz".

**ISSN 1982-8713**

español Ignacio Errandonea[11] era la que mejor se avenía como base de su versión, quizás porque respondía de alguna manera a su forma de apreciar el conflicto dramático y los modos de expresión poética característicos del trágico.

Fue en estos tanteos precisamente cuando decidió -y así se lo propuso al director y a la actriz- escribir su versión en verso porque su uso permite condensar el lenguaje, aunque tal opción lo enfrentara a la necesidad de evitar la densidad del abarcar mucho en pocas palabras. Sin embargo, esta elección implicaba, a su vez, un cambio en su quehacer poético en procura de mayor fluidez y claridad, puesto que se trataba de un texto para ser oído y entendido por un público amplio, asistente a la representación teatral, al tiempo que el lenguaje empleado no debía perder la impronta sofoclea sino mantener sus frases y características emblemáticas.

Su experiencia de guionista le hizo optar por hacer fichas de las escenas de modo que luego pudiera prescindir de algunas, reorganizar y aumentar otras, como las correspondientes al personaje de Antígona quien prácticamente desaparecía en la tragedia de Sófocles una vez conducida a la gruta/prisión; en fin, rearmar la obra en función de sus objetivos, pero sobre todo en busca del efecto final previsto, de manera cinematográfica, con cierto toque de suspenso que subvierte las expectativas, puesto que con la revelación de la identidad de la narradora se cierra el conjunto a manera de círculo y la obra asume la perspectiva de aquellos que en su momento, silenciados por el miedo, fueron incapaces de actuar y ayudar a quien sí lo hacían.

Fue muy arduo el proceso seguido en el vínculo con el colectivo teatral pues Watanabe escribía el poema correspondiente a cada ficha/escena y se lo entregaba a Teresa Ralli. Esta rápidamente memorizaba los versos y junto con Miguel Rubio, el director, comenzaba el montaje dramático haciendo suyos gestos y modos de expresión corporal de los familiares de desaparecidos con quienes había compartido

[11] Posiblemente se trate de la traducción publicada en Sófocles. 1965, t. II, pp17-95. Este mismo libro fue de nuevo publicado en Madrid, por el CSC, en 1991. Errandonea acompaña su traducción de un estudio inicial y notas.

**ISSN 1982-8713**

durante todo el período de investigación y aun al preparar cada escena. Una vez entregado el texto el poeta no podía volverse atrás ni cambiar alguna frase ya fijada por la actriz, de modo que el ritmo de trabajo era intenso: de día escribía los poemas de cada ficha y en la noche los revisaba a fin de que la estructura no se resintiera por esta suerte de drama por entregas, sin perder de vista el efecto final.

Gracias a tales cuidados, a pesar de la manera tan especial en que se escribió y se montó, el espectador no resiente falta de ilación en los versos ni en la obra, aunque un conocedor de la tragedia de Sófocles sí se intrigue ya no por la ausencia del coro -como sucede prácticamente en todas las versiones modernas- sino por la pérdida del prólogo sofocleo, conformado por la escena de confrontación de caracteres entre Antígona e Ismene al tener noticias del edicto de Creonte. En su lugar una joven sola en una escena desnuda de ornamento escenográfico reclama la atención al anunciar: "Hoy es el primer día de la paz"[12].

No se trata de un mero locutor al margen de la acción –tal como los creadores habían convenido en un principio-, sino de un personaje del drama, como lo es el atalaya que inicia el *Agamenón* de Esquilo, quien si bien cumple funciones inherentes a todo prólogo trágico al introducir los elementos necesarios para ubicar al espectador en tiempo, espacio y situación argumental, participa en la creación de la tensión dramática. A diferencia de este, el personaje denominado "narradora" no abandona en ningún momento la escena y deviene eje central de la versión. Como la Electra o el Edipo sofocleos permanece en la escena de principio a fin, mientras la actriz incorpora los demás personajes –Creonte, Antígona, el guardia, Hemón, Tiresias- prácticamente sin transición en el desarrollo dramático, con solo un cambio en la manera de llevar la túnica o con un giro en el uso de una silla, único elemento utilizado además de la urna que ha traído consigo. Si en la primera parte se la narradora introduce otro personaje

[12] Todas las citas de *Antígona*, de José Watanbe, se toman de CELCIT 2016. Por ello solo se consignara la página.

**ISSN 1982-8713**

en su discurso, a medida que avanza la obra la alternancia de personajes es mucho más dinámica.

También hay que tener en cuenta que al ser esta una versión destinada principalmente a representarse en plazas o en espacios al aire libre, solo a través del discurso verbal el autor puede brindar nociones sobre el lugar o el momento. Al igual que sucedía en la tragedia del siglo V ateniense el texto es fundamental para crear la imagen dramática del espectador. Así con palabras que remiten a algunas de Ismene y del coro en el prólogo y la párodos, la narradora se refiere a los campos con las armas abandonadas por la tropas enemigas al huir en la noche que pone término a la guerra impuesta a la ciudad y anima a los enterradores a cumplir pronto su tarea sin distinción: "junten sabiamente en una misma fosa a nuestros soldados y a los enemigos" (p. 2). Pero cuando se dirige directamente al público para reparar en el cadáver que desafía su anterior reclamo: "¿Ven ese cadáver…? Se llama Polinices" (p.3), la guerra se nos revela en su carácter fratricida; entonces lo que la intimida es advertir cómo se acerca Creonte, "el más reciente rey de Tebas" (p. 4), pues por su andar sabe que no trae "palabras felices" (Ibid.).

Con esta introducción, en que podríamos señalar similitudes entre los parlamentos de la narradora y versos sofocleos, el espectador culto evoca la tragedia conocida y los cambios advertidos podrían crearle cierta expectativa, mientras quien nunca había oído de Antígona, Polinices, Eteocles, Creonte, opone a la extrañeza de los nombres, la situación conocida de la guerra entre hermanos, de la violencia sufrida, pero también de los cadáveres aún sin sepultura y el reclamo de igualdad en el trato para unos y otros, que desde el inicio apunta los propósitos de los creadores de esta nueva versión y bajo cuya luz el decreto del tirano y la actuación de Antígona cobran renovada dimensión.

Este contrapunteo de lenguaje, situaciones, recursos expresivos y cambios de estructuras entre el drama de Sófocles y la versión de Watanabe-Yuychkani marca toda

**ISSN 1982-8713**

la obra y rompe con esquemas sobre la representación de los clásicos y el público apropiado para su recepción; quizá porque olvidemos que precisamente la tragedia griega aprovechó como asunto los mitos, con su lejanía de tiempo y espacio, para discutir los problemas más candentes de la polis ateniense y de sus moradores. El antiguo mito en torno a la guerra tebana no solo les recordaba a los espectadores de aquellas zonas rurales del Perú asoladas por la violencia sus experiencias propias, sino que el contemplarlas en la lejanía propuesta por la representación les permitía una toma de consciencia sobre sus circunstancias, al tiempo que propiciaba actuar en consecuencia.

Conocía bien Watanabe todas las discusiones de los filólogos sobre si la obra de Sófocles era realmente la tragedia de Antígona o la de Creonte o ambas se conjugaban[13]. Sin embargo, no le interesaba mantener tal inquietud, ajena a sus propósitos, sino subrayar la actuación de la princesa tebana impedida de enterrar al hermano, al tiempo que advertía que en el texto sofocleo, después de la pronta partida de Antígona, condenada a afrontar la muerte en medio del hambre, la sed y la oscuridad, no se concedía espacio al lapso en que decide suicidarse. Preguntas tales como qué era la muerte para la joven, qué pensaba ya encerrada en la cueva/tumba, podrían no ser objeto para los fines de Sófocles pero sí eran temas que permeaban la poesía del peruano, ideas de las que, al hacer su relectura, no podía prescindir.

Desde la escena, o más bien, la ficha 4 –como las llamara su autor - hasta la 19, de las 22 que se enumeran en el texto publicado, Antígona no deja de ser un personaje recurrente, aunque las partes de Creonte, o más bien, algunas de sus intervenciones, se abrevien. En su primera aparición proclama el edicto, por el cual condena el cadáver de Polinices a permanecer insepulto porque, como en los versos 207-8 de Sófocles, "jamás los malvados recibirán más honor que los justos" (p. 5), pero también establece un castigo mortal para quien lo desobedezca, e inmediatamente pasa a aprontar el

[13] Precisamente Errandonea, cuya traducción había preferido, en su estudio introductorio defiende que Creonte es el héroe de la tragedia.

**ISSN 1982-8713**

sepelio de Eteocles con honores tal como en la pieza ateniense. La narradora, entonces, vuelve su mirada hacia Antígona "más niña que mujer" (Ibid.) y se pregunta sobre sus pensamientos, antes que la joven asuma la palabra para evocar cuando Creonte y ella solo eran tío y sobrina, pero: "Nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder" (p. 6), palabras que el griego atribuía a Creonte (vv.174 ss), mas puestas ahora en boca de Antígona adquieren nuevos significados. Ya no se trata de las sospechas del tirano en relación con sus subordinados, sino del cambio del propio Creonte. El recuerdo de quién fue explica hasta cierto punto que la narradora trate de aminorar la dureza del ahora rey, al igual que la memoria de tío cariñoso hace dudar a Antígona sobre qué debe hacer: incertidumbres y cavilaciones no ajenas a las que experimentaron muchas de las espectadoras, mujeres con familiares insepultos y a las cuales, igual que en el siglo V, les asignaba una sociedad patriarcal el mismo papel pasivo que la narradora le recuerda a Antígona como el apropiado o más bien el único que le es lícito asumir.

La opción de la tebana ya no es una decisión tomada desde que conociera el edicto de Creonte sino el fruto de un proceso escalonado en el acontecer de la trama. De ahí, en parte, el prescindir de su encuentro con Ismene al principio de esta versión y la insistencia en su transformación de niña risueña en joven adusta, capaz de arriesgar la vida por cumplir lo que considera su deber, pero no sin debate íntimo. El conflicto y la toma de decisión ganan en importancia. Por ello el autor necesita la presencia de Antígona a manera de constante, en alternancia con las escenas del guardián -tan gárrulo y temeroso como el de Sófocles-, de la atribución del enterramiento ritual a los dioses o a un loco y de las que dan cuenta de los recelos de Creonte, preocupado por la desaparición de la mascarilla de Polinices. Finalmente la determinación asumida por la joven se revela en su segundo intento de enterramiento, ya no en escena referida como en Sófocles, sino sorprendida *in situ* por el guardia "Quiero que toda muerte tenga funeral" (p.15), reclama entonces y sabedora que

**ISSN 1982-8713**

comienza su camino hacia la muerte, reafirma su identidad: "Recuerda mi nombre / porque algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano:/ me llamo Antígona" (Ibid.).

No prescinde esta versión de la escena del enfrentamiento con Creonte ni de frases como la siempre recordada: "he nacido para amar, no para compartir odios" (p. 18), pero adquieren un matiz particular cuando Antígona termina su discurso con el firme deseo de que pronto el tirano pierda el disfrute de escuchar "solo el multitudinario / e indigno / silencio" (Ibid.). A su vez los lamentos y reflexiones que Antígona dirige al coro mientras es conducida a la cueva/cárcel se fragmentan y combinan con otras en escenas añadidas, tanto luego del encuentro de Creonte con Hemón como con Tiresias.

Con este acrecentamiento de la presencia escénica de Antígona Watanabe intensifica su papel como portadora del conflicto trágico y aparta toda la discusión suscitada por la obra de Sófocles en torno a la estructura díptica y su repercusión en cuanto al protagonista. El enfrentamiento al tirano permanece, pero en un Perú en que el hasta entonces presidente, Alberto Fujimori, había abandonado el poder y la confrontación con su régimen autoritario comenzaba a quedar atrás, son las consecuencias del largo período de crisis generalizada y violencia extrema[14] las que pasan a ocupar el primer plano.

Antígona discurre en pequeñas escenas, ya sepultada en vida, desaparecida para los demás, sobre los contradictorios resultados de su acción: "Yo quise ser la justa enterradora / y ser enterrada es el premio que he recogido" (p.24) -en antinomia tan del gusto del trágico griego—al tiempo que la luz negada deviene sinónimo de muerte: "La luz que vi era otra / y yo quería entrar en ella y disolverme en su liviandad" (*Ibid*.). Así pues, los versos 879- 880 de Sófocles[15] sirven de base a Watanabe para desarrollar

[14] Sobre el período cfr. informe de la Comisión de la verdad y la reconciliación. (2003).
[15] "Ya no me será otorgado, infeliz, ver el sagrado semblante de la luz", trad. De Pinkler y Vigo (Sófocles 1987).

**ISSN 1982-8713**

y convertir en propias no solo las palabras sino sus angustias y visualizaciones en torno a la muerte como anhelo de disolverse en la luz[16].

Finalmente Creonte revoca su decreto, aunque ha necesitado al menos dos encuentros con Tiresias y una noche de reflexión de modo que el ceder del intransigente no sea una decisión súbita, como tampoco lo fue la toma de posición de su sobrina ante el ejercicio desbordado de la autoridad. Con ello las figuras del mito se sienten más cercanas a aquellos inmersos en una realidad semejante pero en la cual el conflicto se interioriza mucho más. Al igual que en el texto griego de nada le valdrá a Creonte el oír a destiempo las voces silenciadas, pues solo llega a la gruta para ser testigo de la muerte del hijo abrazado al cadáver de la novia ahorcada por propia mano, disuelta en la luz como querría Watanabe.

Mas esta versión, apegada en tan gran medida al original, prescinde del éxodo, del mismo modo que lo hiciera al parecer con el prólogo sofocleo. De la suerte del tirano se ofrece una escueta referencia sobre su permanencia envejecido y aislado en la soledad de su palacio, muerto en vida. El desenlace de la versión peruana nos devuelve, sin embargo, a la escena del encuentro entre las hermanas en el inicio de la tragedia ática, al tiempo que en este final se produce una anagnórisis sorpresiva al declararse la identidad de la narradora: el efecto previsto por Watanabe por el cual cada parte, cada frase adquiere su sentido pleno y se revela el verdadero tema. Ella es Ismene, la hermana que no atendió el pedido de Antígona, "la hermana que fue maniatada por el miedo" (p. 34), aquella que ha relatado las muertes que continuamente asaltaban su memoria, porque son también su propia desgracia. Quien prefirió el silencio es quien necesita narrar, en peripecia tan sofoclea de convertirse en lo opuesto. Ismene rompe en este momento la mascarilla de Polinices, aquella cuya ausencia inquietara a Creonte, como ruptura con el pasado, pues no necesita de ritos

[16] En la entrevista mencionada, concedida a Vivian Tabares (2007), el poeta declara: "Mis propios conflictos encarnados en Antígona, como morir, tratar de disolverse en la luz, morir sin pasar por el hecho de la muerte, que es un sueño que tengo hace muchos años.".

**ISSN 1982-8713**

mortuorio supletorios: el verdadero rostro está en el recuerdo. El entierro no es un fin en sí mismo, sino el paso necesario para la memoria: "El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo, es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro" (Primo Silva 2017), como en su momento Yuyachkani hace constar.

La tragedia de Antígona es también la de Ismene y con ella, la de todos aquellos que optaron por el silencio, sintetizada en las palabras finales dirigidas a la hermana, cierre de la obra: "En tu elevado reino/ pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a / tiempo / porque me acobardó el ceño y el poder, y dile / que ya tengo castigo grande: / el recordar cada día tu gesto / que me tortura / y me avergüenza" (p.36). La memoria es el "castigo" pero también el único medio para en alguna medida restablecer el equilibrio perdido. Las palabras de Ismene quedan resonando entonces ante un auditorio que en el caso de la primera representación en Lima había vivido por tiempo en tensión pero al margen de los desbordes violentos[17], mientras que en las zonas afectadas recorridas después por Yuyachkani, había permanecido atenazado sin tregua en medio de la guerra fratricida y soportado en silencio la desaparición de sus deudos.

Cuando al comenzar la obra se proclama "Hoy es l primer día de la paz", tal parece que se refiere a la huida de los enemigos, que estamos en el momento mismo en que se inicia el argumento de la tragedia griega. Pero cuando termina la narradora de contarnos como presente, pero también como pasado, lo sucedido en Tebas con los muertos en la guerra entre hermanos pero también en la secuela de autoritarismo sin límite, el final de la obra remite al principio y el día en que comienza la paz es

[17] Aunque en Lima no se era ajeno a las tensiones, los actos de guerra ocurrían fuera de la ciudad y la violencia, por tanto, no era tan patente como en las zonas rurales hasta que estallidos en la propia ciudad hicieron que los citadinos se dieran cuenta de la violencia extrema en que vivía el país.

**ISSN 1982-8713**

verdaderamente el punto en que termina la narradora/ Ismene su relato, cuando se rompe el silencio y se recupera la memoria. Solo entonces es posible construir la paz.

Esta versión peruana tiene la virtud de acercarse inusitadamente a la tragedia griega: la importancia indiscutible de la palabra, la fluidez y belleza de los versos de Watanabe con sus resonancias trágicas, los pocos recursos escénicos y un tratamiento sumamente respetuoso del texto trágico, al tiempo que ostenta una indudable modernidad y suscita la reacción positiva de disímiles públicos.

La *Antígona* peruana ha podido continuar en el repertorio de Yuyachkani y exhibirse fuera de las regiones del país en que actuaba la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, pues el problema del silencio ante situaciones de violencia extrema y el derecho a la memoria, tal como se nos presenta en la obra lamentablemente es una experiencia inserta en la realidad latinoamericana actual.

Volver la vista hacia *Antígona* de Watanabe-Yuyachkani, nos depara un ejemplo de cómo una versión puede al unísono ser moderna e incisiva en los tiempos que corren y sustentar la vigencia de la pieza clásica; de modo tal que esta relectura peruana, tragedia de Antígona pero a su vez de Ismene con su atormentador silencio, no deja de rendir tributo a la creación del trágico griego. Al abogar por la necesidad de la recuperación de la memoria histórica como punto de partida para enfrentar el presente, sin ofrecer recetas, reactualiza la pieza ateniense, al tiempo que deviene una tragedia contemporánea y asume características singulares dentro de las vertientes distinguibles en la recepción del teatro griego clásico en este siglo.

**ISSN 1982-8713**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Botinas, Th. (2002),* Teatro latinoamericano y caribeño. El mayo teatral 2002*, ‹http://www.raco.cat/inde%php/AssaigTeatre/article/download/145815/249140 (accessed Nov. 6, 2017)

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), *Informe final*. Lima, Comisión de la Verdad y Reconciliación. ‹http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php› (accessed Oct. 2 2016)

Luque Bedregal, G. (2009), *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en **Antígona**, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*, https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/.../Treball_de_recerca_- Gino_Luque_Bedregal.pdf (accessed Oct. 2, 2016)

Martínez Tabares, V. (2007), “Antígona: disolverse en la luz”, en *La Ventana*, Casa de las Américas, ‹http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=3679› (accessed June 20, 2016).

Martí, J. (1975).*Obras completas*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

Miovich Bedregal, P. (2016) “Las fauces de la musa: Antígona”, en *Las fauces de la musa Bloc de crítica teatral***,** 29 de junio, http://pieromiobe.blogspot.com/2016/06/antigona.htm (accessed Nov. 6 2017)

Pianacci, R. (2008), *Antígona, una tragedia latinoamericana*, California, Ed. Gestos.

Primo Silva, R. (2017) Antígona-Grupo Cultural Yuyachkani, *Zona del Escribidor*, 15 de septiembre *micompaniateatro.com › Home › Obras* (accessed Nov. 6 2017

Sófocles (1987) *Antígona*, Trad. de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo, Buenos Aires, Ed. Biblos.

Sófocles (1965), *Tragedias: Antígona – Electra*, Estudio introductorio y traducción de Ignacio Errandonea, Barcelona, Ediciones Alma Mater, t. II.

Watanabe, J. (1999), Antígona, en *Dramática Latinoamericana 134*, Lima, CELCIT.