

Donde se descomponen las colas de los burros de Carolina Vivas. La Antígona latinoamericana del siglo XXI: no es el dolor de una, es el dolor de todas



Francisco Alberto Gutiérrez Silva

Universidad de los Andes, Chile
francisco.alberto.gs@gmail.com

Fecha de recepción: 04/06/2023. Fecha de aceptación: 23/08/2023

Resumen

En el presente artículo analizaremos la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* de la dramaturga Carolina Vivas, la que puede ser leída como una recepción de la tragedia *Antígona*. En este sentido, nos interesa presentar la transformación del personaje y su argumento en el contexto latinoamericano, para visualizar cómo la apropiación previa del texto clásico en el continente influye en la obra de la autora colombiana y, a su vez, para destacar los elementos de la tragedia que ella rescata y modifica. Para esto presentaremos un recorrido por diversas lecturas y recepciones de *Antígona*, enfatizando las realizadas en Latinoamérica. Estudiaremos todo lo anterior para circunscribir el lugar desde donde se sitúa la reescritura de Carolina Vivas y pensarla como una pieza que, debido a la particular forma en que reescribe el argumento y la figura de Antígona, se configura como un hito en la ya extensa tradición de recepciones de la tragedia de Sófocles en nuestro continente.

■ Palabras claves: *Antígona*; Recepción; Carolina Vivas; Sófocles; Colombia.

Carolina Vivas' *Donde se descomponen las colas de los burros*. The Latin American Antigone of the 21st Century: It Is not the Pain of One, It Is the Pain of All.

Abstract

In this article we will analyze the play *Donde se descomponen las colas de los burros* by the playwright Carolina Vivas, which can be read as a reception of the tragedy Antigone. In this sense, we are interested in presenting the transformation of the character and the argument in the Latin American context, to visualize how the previous appropriation of the classic text in the continent influences the work of the Colombian author and, at the same time, to highlight the elements of the tragedy that the author rescues and modifies. Also, we will present a trend of the various readings and receptions of Antigone, emphasizing those carried out in Latin America. We will analyze this

elements to situate the place from where the rewriting of Carolina Vivas is located and presented as a piece that, due to the way in which it rewrites the plot and the figure of Antigone, is configured as a milestone in the already extensive tradition of receptions of the Sophoclean tragedy in our continent.

■ Keywords: *Antigone*; Reception; Carolina Vivas; Sophocles; Colombia.

Introducción

En el presente artículo abordaremos el diálogo que se establece entre la tragedia *Antígona* de Sófocles y la obra de la dramaturga colombiana Carolina Vivas *Donde se descomponen las colas de los burros* del 2008, entendiendo a esta última como una recepción del texto clásico. Al disponernos a estudiar dos obras literarias que provienen de contextos distantes como la Atenas del siglo V a. C. y la Colombia del siglo XXI es prudente hablar de un estudio comparado, comprendiendo al comparativismo como lo hace Armando Gnisci cuando sostiene que esta teoría entiende a la literatura como un “fenómeno cultural mundial” que es “intercultural y mundialista” (2002, pp. 18-19). Ahora bien, lo que nos interesa resaltar en el presente artículo no es el contraste entre ambas obras sino, más bien, el diálogo que entre ellas se produce. En ese sentido, optamos, igual que María Silvina Delbueno, por el concepto de recepción, pues creemos que la relación entre las obras que estudiaremos está marcada por la “reciprocidad entre culturas, textos y contextos” lo que conlleva a una “reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente” (2020, p. 9). Esto implica que en la recepción que hace Vivas del texto clásico existe un proceso de lectura de la tragedia que genera una serie de desplazamientos en el argumento y la construcción de los personajes de la obra de Sófocles. Lo anterior se hace a partir de la exploración de temas y problemas que, desde un contexto particular, se vuelven significativos de resignificar.

Antes de entrar al estudio comparado de ambas obras, es necesario contextualizar el lugar en el que se sitúa la obra de Vivas al respecto tanto de los procesos históricos de la Colombia del siglo XX, como del diálogo de la dramaturgia colombiana con los clásicos de la tragedia griega. Durante el siglo XX, Colombia enfrentó una serie de hechos violentos y guerras intestinas que tienen sus raíces en el período denominado “La violencia” (1948-1958), en el que existieron confrontaciones armadas entre el Partido Liberal y el Conservador, dejando miles de muertos entre civiles y militares. A esto se le puede sumar la aparición de las guerrillas de las FARC y el ELN durante el mandato de Guillermo León Valencia; las tres sucesivas guerras verdes o pugnas entre esmeralderos producidas de 1965 al 1975, en 1975 al 1978 y, finalmente, entre 1984 y 1990, además del tristemente célebre período de narco violencia o narco terrorismo que se tomó varias ciudades de Colombia desde los 80 hasta fines de los 90. Todos estos elementos todavía reverberan en la sociedad colombiana, ya sea por las heridas dejadas por los enfrentamientos con los grupos paramilitares, de los cuales el ejemplo más palmario pueden ser los denominados falsos positivos, es decir civiles asesinados que fueron pasados por combatientes durante el mandato de Uribe y cuya cifra asciende a más de seis mil, como por los intentos de desmovilización de los grupos armados que le valieron el Nobel de la Paz a Santos.

Por todo lo anterior, estos hechos históricos se vuelven temas recurrentes en las obras dramáticas colombianas, ya sea siendo escenificados directamente o abordados desde el concepto de *la violencia*. Un modelo de lo primero lo podemos ver en la pieza *Guadalupe años sin cuenta* del colectivo La Candelaria de 1975, en donde se tematiza la revuelta de llaneros y las guerrillas liberales (Muguerca, 2015, p. 165) o en la obra *El paso*, también creada por este colectivo que, en 1988, representó, aparentemente,

por primera vez la figura del narcotraficante (Muguercia, 2015, p. 309). La segunda forma de abordar este contexto es tematizar lo que, en términos muy generales, se conoce como *la violencia*. Al respecto existen una serie de perspectivas teóricas que han reflexionado sobre la representación de la violencia en las obras colombianas (narrativas, dramáticas, audiovisuales) y, por extensión, han permitido pensar el concepto para el resto de América Latina preguntándose por el cómo y por qué de esta representación. Tomando como ejemplo la novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* (1994), Sergio Rojas ve cómo en dicha novela aparece una violencia desatada que se naturaliza y transforma la vida de los personajes imbuidos en ella en algo intrascendente y absurdo (2017, pp. 13-14). Al respecto, podríamos citar varias obras dramáticas que nos presentan esta misma o similar violencia desatada, ya sea en medio de un espacio onírico o de pesadilla como el caso de *Carruajes con viejo con látigo verde* (2009) de Henry Díaz o *La técnica del hombre blanco* (2014) de Víctor Viviecas; en la representación de la violencia intra-familiar en *Yo he querido gritar* (2010) de Tania Cárdenas o bien en obras como *Coragyps Sapiens* (2011) de Felipe Vergara, en la que se presenta y reflexiona sobre los estragos de la violencia en los cuerpos de las víctimas desde la mirada de las aves de carroña beneficiadas con las matanzas y el abandono de cuerpos.

Es debido a este contexto que justamente las obras centradas en actos violentos reciben bastante atención, con lo cual se tiende a reducir a toda la producción colombiana contemporánea bajo el eje de la representación de *la violencia*. Lo anterior implica no solo un empobrecimiento de las significaciones posibles de las obras, sino que también vuelve su lectura un ejercicio monótono en el cual damos cuenta una y otra vez de lo mismo o nos preguntamos por la forma en que tal o cual obra representa, resignifica o exhibe la imposibilidad de abordar esta violencia. Es notable, sobre lo mismo, que al respecto de la *Antología de Dramaturgia Colombiana Contemporánea* del Ministerio de Cultura de dicho país, que en dos tomos antologa a más de una veintena de dramaturgos, Marina Lamus Obregón advierte que los prejuicios clasificatorios pueden hacer pensar que todos ellos solo se ocupan de la violencia, oscureciendo otras búsquedas expresivas y temáticas que esta camada de autores exploran (2013, p. 9). Aguirre y Henao consideran que esta diversificación de temas –en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI– se debe además a que el conflicto armado que vive Colombia hace unos cincuenta años, si bien sigue siendo gravitante para los artistas, ya no es abordado de la misma manera que antes. Esta forma antigua de aproximación estaría ligada a la filiación o denuncia ideológica desde alguno de los bandos en conflicto: la guerrilla, los paramilitares, el gobierno; mientras que la forma actual de afrontar este escenario de violencia se liga a la cotidianidad del hecho, lo cual lo deja como una especie de telón de fondo que esporádicamente emerge en las obras, ya sea por referencias, indicios, implicancias, etc. (2017, p. 671), acompañando otras dimensiones de la violencia, como por ejemplo la diáspora colombiana (presentada en *El solar de los mangos* de Orlando Cajamarca del 2007) o la exploración de la colonia como espacio para pensar el presente (algo que aparece en *Oraciones* de Ana María Vallejo de la Ossa del 2010).

Para Aguirre y Henao, el teatro colombiano contemporáneo habría tenido un giro significativo en los últimos años debido, en parte, al tránsito de una escritura dramática colectiva –marcada por el modelo presentado por *La Candelaria*–, hacia una en la que vuelve a surgir la figura del escritor/dramaturgo individual. Y, en parte, esto se debe a los talleres y laboratorios de creación que comenzaron a proliferar y que tienen a dramaturgos del resto de Latinoamérica como guías, entre ellos Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd y Marco Antonio de la Parra (2017, p. 669). En el mismo artículo, los investigadores analizan el corpus de obras de la antología realizada por el Ministerio de Cultura colombiano, enfatizando que en estas piezas se puede ver –transversalmente– dramas estructurados en base a una serie de cuadros yuxtapuestos

sin la organización tradicional de escenas, la representación de figuras desesperanzadas frente a la situación del país (2017, p. 673), una perspectiva trans-histórica de la violencia o los conflictos políticos que incluso se posicionan desde la colonización española (2017, p. 675). Este mismo contexto de la escena colombiana es leído por Garavito como un espacio caleidoscópico en el cual la aparición de nuevos escritores, destacando una mayor cantidad de dramaturgas, la incorporación de sectores marginados de la práctica teatral, la multiplicación de cuenteros callejeros (2000, p. 72) convive con un circuito teatral –y de salas– cada vez más nutrido que implica, para algunas visiones, un éxito paradójico. Lo anterior se debe, según Patricia Ariza, a que después de la apertura y profesionalización de la dramaturgia colombiana de los 80 se generó, en la década siguiente, un recorte drástico al presupuesto que alimentaba la actividad teatral. Lo anterior implicó un giro comercial del teatro, la reducción de la actividad teatral callejera, la pérdida de fuerza de prácticas dramáticas experimentales, la desintegración de compañías con la consecuente actividad individual (actor y director free lance), produciendo una pérdida de cohesión de propuestas y grupos artísticos (Garavito, 2000, p. 68). Esto implica, por tanto, no solo una transición desde la actividad creativa colectiva a la individual, sino que también una erosión de una práctica teatral –como ya aludíamos más arriba– militante y de cenáculos creativos hacia diversas escrituras, muchas de las cuales siguen aludiendo a la realidad nacional, aunque no de forma explícita o comprometida o inclusive desde una mirada más empresarial-comercial que tomó fuerza y, para algunos, se posicionó en el primer plano de los escenarios (Garavito, 2000, p. 68).

Dentro de este panorama del teatro colombiano contemporáneo aparece la tragedia griega como uno sustrato para modular la experiencia de la historia reciente de la nación, la cual, como mencionamos anteriormente, tiene como hechos fundamentales la violencia política, la guerra civil y la lucha contra el narcoterrorismo. Algunas de las obras más paradigmáticas que ejemplifican lo anterior son la novela de García Márquez *La hojarasca* (1955), la película de Jorge Alí Triana –y con guión del mismo Márquez– *Edipo alcalde* (1996), algunos de los relatos de Andrés Caicedo presentes en *Noches sin fortuna* o ciertos poemas presentes en *Hijos del tiempo* de Raúl Gómez Jattin. En cuanto al teatro, *Orestíada* y *Antígona* son las tragedias más revisitadas por los dramaturgos colombianos, ya sea por medio del montaje de traducciones al español de las obras, la puesta en escena de recepciones –fundamentalmente de Brecht y Anouilh– o de la reescritura de las obras clásicas.

Sandro Romero Rey, en su libro *Género y destino la tragedia griega en Colombia*, se pregunta por la razón que subyace a esta mirada de la literatura –y el teatro– colombiano hacia los griegos, para lo cual inicia presentando los textos que con mayor frecuencia son atraídos. Entre ellos destaca *Orestíada*, debido a que esta permite, a su juicio, un viaje detallado al horror y la ambición del poder y en donde, además, la venganza y la defensa del honor no tendrían límites (2017, p. 64). Lo anterior sería especialmente sugerente para el contexto colombiano desde los años 70, en los que según el autor, se generaría un punto de quiebre entre la presentación de textos clásicos con un fin didáctico de divulgación –es decir, dar a conocer a la audiencia estas obras por medio de, por ejemplo, el radio teatro– y la utilización de las obras con una intención reflexiva y política (2017, p. 162). Junto con la utilización del ciclo de los Atridas para el abordaje de las luchas intestinas por el poder, va apareciendo la figura de Antígona para presentar la perspectiva de aquellos más débiles que se encuentran en medio de la confrontación entre el Estado, los grupos paramilitares y el narcotráfico (Romero, 2017, p. 65).

Para Anrup, la tragedia de Sófocles *Antígona* se configura como un texto que permite pensar lo que se ha llamado la tragedia colombiana, es decir, una experiencia histórica de violencia instalada, casi tautológica que, además, cuenta con una gran impunidad.

De esta forma, la resistencia de los campesinos expulsados por el ejército en las innumerables zonas de conflicto con la guerrilla y el narco, y que viven en una condición precaria un conflicto que se extendió por cuatro décadas, es una experiencia que recuerda la oposición de *Antígona* que se ve forzada a desobedecer una ley que considera ilícita (2005, p. 173-4). Ahora bien, la tragedia de Sófocles es también utilizada para denunciar la brutalidad de un enfrentamiento que se ensaña con los cuerpos. Así aparece en la obra de Patricia Ariza inspirada en un grupo de mujeres de Urabá, que enterró a sus muertos que habían sido dejados en la intemperie. La obra cruza el texto clásico con el hecho histórico utilizando tres actrices para encarnar la figura de Antígona, poniendo así en relieve que la rebeldía no nace de una situación personal, sino que de una situación que vive un conjunto de mujeres (Romero, 2017, p. 243).

La correspondencia que se da entre el texto clásico y la realidad colombiana no se juega solamente en estos paralelismos entre los débiles luchando contra los agentes del estado o los cuerpos insepultos, sino que también en una particular comprensión de la muerte y de lo ritual. En base a lo primero, Romero cree que los autores y autoras colombianas han buscado la tragedia griega, pues de allí se puede extraer una imagen de la muerte ligada a un dolor extremo, marcado por la fatalidad, el crimen, la masacre y el desastre (2017, p. 60). Junto con esto y casi en forma de contrapunto, la tragedia griega también porta un sentido ritual que es atraído por el teatro colombiano que ha buscado tanto en convenciones rituales indígenas como en los textos áticos una forma de comunión con los espectadores (Romero, 2017, p. 58). Ejemplos de lo anterior es la *Antígona* (2006) de Patricia Ariza, la popular versión de las *Bacantes* (2001) de Omar Porras o la *Antígona tribunal de mujeres* (2014) de Carlos Satizábal. Esta última no solo adopta una estética de ritual, sino que pone en escena como actrices a algunas de las madres de Soacha, cuyos hijos fueron pasados como falsos guerrilleros abatidos. En este sentido, Javiera Núñez y Mágara Millán creen que la obra va más allá de la denuncia o la representación de un ritual, sino que ella misma se vuelve –para estas mujeres en escena que además aportaron a la creación del texto– la posibilidad real de realizar un ritual fúnebre negado (2020, p. 36).

En la obra que seleccionamos para el análisis, *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas, aparecerá nuevamente la figura de Antígona a partir de la denuncia de la impunidad de la práctica de los *falsos positivos*. Allí veremos la forma particular en la que se cruza la representación del dolor individual con la presentación de un hecho que se configura como un crimen y un padecimiento colectivo.

Antígona de Sófocles, sus lecturas, sus recepciones

La *Antígona* de Sófocles es la fuente más recurrente desde donde se extraen las características de la prolífica tradición de este personaje. En esta se nos presenta el conflicto derivado luego de la muerte de los dos hijos de Edipo. Esto debido a que, como gobernante, Creonte cree que no es legítimo que ambos combatientes reciban lo mismo, pues uno de ellos –Polinices– murió atacando la ciudad, mientras que Eteocles pereció defendiéndola. Creonte realiza esto como un ejemplo de lo que sería su política, la que explica en los versos v.161-211. Esta doctrina implica no aceptar que nadie pase a llevar al colectivo, aunque esta persona sea parte de su familia. Antígona, por su parte, se opone al mandato de Creonte, pues considera de mayor importancia las leyes no escritas ligadas a la religiosidad y al respeto de los deberes con sus familiares, impuestos por el vínculo de *philia*. Lo anterior genera una pugna entre lo que podríamos considerar como dos visiones de mundo contrapuestas, que la crítica posterior ha entendido como una oposición binaria entre distintas dimensiones: masculino/femenino, ciudad/familia, estado/religión, entre otras.

De este modo el conflicto que supone la obra no es de simple resolución y esto se da por dos elementos: en primer lugar, ambos personajes defienden sus posiciones encontradas con una argumentación que tiene una base legítima. En segundo lugar, si bien ambos personajes inician desde esta legitimidad, vemos en la obra que progresivamente sus posicionamientos se van polarizando. Ya desde un inicio, Antígona es bastante radical contra su hermana Ismene cuando esta le pone algunos reparos respecto a la acción que va a emprender. Creonte, por su parte, va endureciendo progresivamente su postura, tomando ribetes autoritarios en su actuar y lastimando de forma contundente a su hijo Hemón, cuando este intenta que su padre ceda en sus posiciones. Esto hace que la obra ponga en escena cómo dos posiciones que en un principio nos parecen entendibles se van extremando hasta causarle daño a la comunidad y a sus más cercanos.

Junto con esto debemos considerar que Antígona es un personaje que, tal como señala Helen Foley, es un excelente ejemplo de una figura femenina que actúa de forma contundente en escena y explora los límites morales de la organización social, pues pone en debate cuestiones tales como la separación entre los ámbitos público y privado, el origen de las leyes o los límites entre el Estado y la religión. En específico, para Foley, Antígona es una representación pública de las injusticias (2001, p. 31), cuyas acciones despiertan un potencial divisorio –algo que se puede ver en el desarrollo de la tragedia debido a las disputas que se suceden entre el coro, Creonte, Hemón e Ismene– y que generan una fractura en el tejido social, pues pone en relieve hasta qué punto una decisión pública y política puede entrometerse en la vida privada de los habitantes de la ciudad y implicar, a su vez, las creencias religiosas y tradiciones colectivas (2001, p. 32).

Ahora bien, la discusión crítica al respecto de cómo interpretamos el actuar de Antígona y su pugna contra Creonte es bastante variada. En este sentido, debemos considerar dos elementos claves de la interpretación: en primer lugar, la lectura que le damos al conflicto presente en la obra y a las posiciones enfrentadas, esto es, qué dimensiones están en juego y, en segundo lugar, la forma en que valoramos la actitud de los personajes a la luz del conflicto y su resolución.

André Lardinois señala que existen dos grandes lecturas tradicionales de la obra. Una de ellas es denominada ortodoxa, que entiende que Creonte está equivocado al decretar el mancillamiento del cuerpo de Polinices, mientras que Antígona tendría la razón y sería una luchadora o mártir que persigue un objetivo trascendente y loable (2012, p. 59). La segunda lectura es conocida como la hegeliana, en la que tanto Antígona como Creonte tendrían la razón y estarían equivocados al mismo tiempo (59). Lo anterior se basa en pensar que el conflicto representado por Antígona y Creonte corresponde a la lucha entre el Estado y la familia y, siguiendo el modelo de pensamiento hegeliano, Antígona y Creonte serían la tesis y la antítesis que devendría en una síntesis en la que el Estado termina por concederle una relativa independencia a las familias como condición de su creación (61). Sin embargo, Lardinois critica la lectura hegeliana basándose en lo que califica como el alto costo que pagan los personajes por la síntesis (62). Al mismo tiempo, discute el hecho de que Creonte rápidamente pase a ser una figura tiránica y, por tanto, no sea una de las mejores representaciones de un Estado deseable, mientras que Antígona no se comporta de buena manera con Ismene, como para ser la encarnación ideal de alguien que pone por delante en todo contexto sus relaciones familiares (62). Inclusive, en la lectura de Lardinois, el desenlace de la obra sería una especie de justicia poética que castigaría la desmesura de ambos que contrastan con las actitudes de Hemón e Ismene (63).

Lo que plantea aquí Lardinois es retomado por Saxonhouse que analiza la obra en dos pares de personajes: por una parte, Hemón e Ismene y, por otra, Antígona y Creonte,

estos últimos pensados como representantes de una actitud similar. Ismene y Hemón serían figuras que demostrarían que el conflicto puede resolverse de una manera menos radical en contraste con Antígona y Creonte, quienes van tomando decisiones más severas mientras transcurre la obra (1992, p. 73). Esto quiere decir que se puede no honrar a Polinices sin la necesidad de vejarlo y se puede disentir sin necesariamente rebelarse. La configuración de estos dos pares opuestos de personajes es llamativa, pues sitúa una imagen del exceso y medida tanto de hombres como de mujeres.

La desmesura de Antígona no es pensada solamente en su acción reivindicativa de Polinices, sino que también se relaciona con la manera en que rechaza a su hermana. Esto se produce debido a que Ismene le hace ver a Antígona lo inviable de desobedecer el edicto (v.40-99), a la luz de su condición de mujer, reparo que a Antígona le parece imperdonable y que le hace, según Simon Goldhill, rechazar a Ismene más de lo que inclusive rechaza la acción contra la ciudad que emprendió Polinices (2016, p. 153). Al mismo tiempo, según la lectura de Patterson, su preferencia por el vínculo con su hermano como alguien irremplazable frente a Hemón, se asemeja a la menor importancia que le da Creonte al vínculo matrimonial haciendo que este, naturalmente, fracase (2012, p. 392). Todo lo anterior nos permite problematizar la idea de que Antígona sea el mejor ejemplo de los valores familiares pues, al parecer, solo los defiende con relación a su hermano Polinices, muerto, y no con respecto a los demás que la rodean. Ruth Scodel, en este sentido, en su lectura va presentado cómo tanto Antígona como Creonte van polarizando sus posiciones y vemos el desplazamiento de la argumentación de Antígona desde lo que establece como una regla general –respecto a los ritos fúnebres– hacia la exigencia específica sobre su hermano (2014, p. 185). Mientras que Creonte exagera sus posiciones luego de la discusión con Hemón, cuando lo descalifica y llega a amenazar con que asesinará a Antígona en su presencia (2014, p. 187).

Para Pritchard, el problema de algunas de las lecturas tradicionales de Antígona tiene relación con que pocas de ellas toman en cuenta el género del personaje. En este sentido, las observaciones de Hegel o Steiner, que ven en la obra una serie de pares binarios contrapuestos como sociedad/individuo, joven/viejo, público/privado, no toman en cuenta que Antígona, en primer lugar, es una mujer y, a su vez, no es una mujer tradicional como Ismene, sino que es una figura altamente anómala (1992, p. 79). Más allá de la lectura de Antígona y Creonte como figuras inflexibles, Pritchard se detiene en mostrar cómo ella parece una figura desligada de sus obligaciones o relaciones con los vivos representados por Ismene y Hemón y se siente más cercana a los muertos, sobre todo a Polinices (1992, p. 85). Esto es explicado a la luz del contexto de vida de la mujer en el Atenas del siglo V a. C, pues en este las mujeres se encontraban mucho más ligadas la dimensión doméstica y tenían una escasa o nula participación en la administración estatal, por tanto, es natural pensar que tendrían –como Antígona– una preferencia por su familia (85). La obra para Pritchard terminaría por condenar a Antígona, quien, si bien tiene la razón, esto no le sería suficiente frente al hecho de ser mujer (81), siendo ocultada, simbólicamente en la tumba, por su respuesta o confrontación al orden patriarcal representado por Creonte (86). Junto con esto, su suicidio vendría a viciar su figura como modelo de agente moral (89).

Siguiendo la idea anterior, es bastante claro que el mal actuar de Antígona se debe a que si bien defiende una causa legítima, la forma en que lo hace trasgrede su rol de género y, a su vez, se torna desmedida. En el caso de Creonte, esto puede ser menos claro, pues su error podría ser su decisión de no enterrar a Polinices, su tozudez posterior o la radicalización de su postura hacia una posición autoritaria respecto a los asuntos de la ciudad. Inclusive, podríamos considerar errónea la decisión de dejar el cuerpo insepulto dentro de la *polis* con la contaminación que esto provoca. Hemón, por otra parte, no es solamente moderado en el asunto, sino que intenta hacer entrar

en razón al padre, llevándolos a una disputa generacional. Como sabemos, Creonte no recapacita y decide enterrar/ocultar a Antígona lejos de la ciudad y los hombres (v.773-777). Esto puede ser leído simbólicamente como un quiebre al orden de género y social de la época. Lo anterior es duramente castigado con la muerte de Hemón y Eurídice. Este castigo por una acción o pretensión similar contra el género femenino se asemeja a lo que les sucede a Eteocles e Hipólito, quienes elaboran sendos discursos de desprecio a las mujeres, el primero en *Siete contra Tebas* en v.180-203, el segundo en *Hipólito* en v.616-668.

La vida y muerte de Antígona será un par binario protagonista de la discusión teórica contemporánea y que refiere a la idea de Antígona como una figura más ligada a los muertos que a los vivos, que también ha sido presentado con el oxímoron de Antígona como una muerta en vida. Las lecturas de Lacan y Butler se detienen ciertamente en este aspecto, aunque en una perspectiva que supera la mirada binaria y pone énfasis en cómo Antígona se encuentra en el límite entre vida y muerte.

Lacan aborda la tragedia en su Seminario VII a la luz de una interrogación sobre la ética del psicoanálisis, en donde ve en Antígona una figura que representa el deseo absoluto que sería el deseo de muerte. Mientras que Butler –quien en su texto lee mucho más a Hegel y a Lacan que a Sófocles– ve en ella una figura post edipal (o contra edipal), cuyo fin desinstitucionalizaría la heterosexualidad al preferir la muerte que el matrimonio con Hemón (2001, p. 103). Más allá de la especificidad de los caminos que recorren ambas lecturas, es interesante notar que las dos concluyen en –o más bien parten de– la premisa de que es Antígona el personaje heroico, esto ya sea porque para Lacan Antígona no llega nunca a conocer compasión o temor en sus acciones (1990, p. 209), o porque, para Butler, ella vendría a representar una figura alternativa al modelo de familia heterosexual, pues para la autora el tabú del incesto es una forma de prescribir ciertas formas de parentescos (las heterosexuales) como las únicas inteligibles (2001, p. 96). En suma, la lectura de Antígona en ambos casos implica una admiración de esta en la medida en que trasgrede ciertos límites del deseo o del parentesco. Ahora bien, Žižek subraya que Butler realiza una crítica a Lacan debido a que pensar a Antígona como una figura que se sitúa en la exterioridad del orden simbólico reafirma ese orden simbólico y de parentescos, negando la posibilidad de rearticular dichas relaciones, lo que permite, por tanto, pensar nuevas y contingentes estructuras sociales y familiares (2016, p. 17), que es algo que la autora desea plantear y defender.

Es claro que un rasgo predominante de Antígona es la idea de que cruza límites, ya sea por su actuar como mujer al desobedecer el edicto de Creonte, o como hermana en su enfrentamiento con Ismene y defensa a ultranza de Polinices, con una actitud que puede llegar a resultar áspera y arrogante (Scodel, 2014, p. 192). El entendimiento de Antígona como una trasgresora o una figura confrontacional y la valoración positiva de esto será la lectura hegemónica presente en sus recepciones modernas y, por tanto, dejará de lado lo que podríamos considerar sus matices más controvertidos. Esto deriva en obras que nos presentan una pugna bastante absoluta entre el bien y el mal, en el que Creonte representa esto último, ya sea como tirano o como la encarnación de un mandato patriarcal en un sentido moderno de la expresión.

Sin duda, las lecturas que posicionan esta confrontación entre masculino y femenino en términos modernos se basan en algunos fragmentos y pasajes de la obra que abordan directamente lo que las mujeres estarían capacitadas para hacer y, a su vez, los límites que los varones les tendrían que imponer. La primera de dichas referencias la hace Ismene cuando le recuerda a su hermana que ellas, como mujeres, no tendrían otra opción más que obedecer a Creonte (v.60-65). Algo similar aparece en el verso 248, cuando Creonte pregunta qué hombre fue el que se atrevió a contradecir su

edicto, con lo que deja en claro que le es impensable que una mujer pueda realizar tal acción. Este mismo posteriormente aseverará que las mujeres pueden ser cambiadas o reemplazadas con facilidad (v.569) y que nunca un hombre debe ser vencido por una mujer (v.677-681). Todos estos pasajes han alimentado una lectura feminista que ve en el personaje de Antígona una figura profeminista y que lee la confrontación de Creonte y Antígona como una disputa sobre los roles de género que decantan en la lectura *ortodoxa*. Este entendimiento de la obra de Sófocles implica asumir que Creonte actúa de la forma en que lo hace debido a que está en contra de Antígona; ahora bien, a nuestro juicio, considerar esto como una disputa entre los géneros no puede llevar a una lectura de la obra un tanto extemporánea. En otras palabras, no creemos que Creonte actúe contra Antígona como sujeto por el hecho de que esta sea mujer ni tampoco creemos que Antígona se rebelde contra su rol de género, sino que, por el contrario, Creonte actúa contra las atribuciones y actos propios del rol femenino en la sociedad patriarcal (más precisamente la realización de los ritos fúnebres) rol que, de hecho, Antígona refrenda y defiende. Esta precisión de la lectura ortodoxa nos permite entender mejor las recepciones latinoamericanas pues estas suelen configurar a una Antígona heroica y loable que se moviliza por una urgencia política y en la cual su dimensión de género es un elemento que aporta en la caracterización del lugar desde el que actúa y resiste.

Es por lo anterior que veremos cómo la figura de Antígona, en las recepciones del continente, se ha transformado, dejando a un lado su actitud desmesurada e inclusive su condición de hermana para encarnar lo que podríamos llamar un prototipo de mujer víctima en búsqueda de justicia. En ese sentido, es ciertamente interesante notar que, si es que entendemos estas nuevas escrituras de Antígona como feministas, estas tendrían una deuda más grande con la perspectiva *ortodoxa* de la obra que con los análisis realizados por Butler o inclusive Lacan. Con lo anterior hacemos hincapié en que el camino que parece haber recorrido o estar recorriendo Antígona en muchas de sus recepciones permanece en el entendimiento de esta como víctima y heroína en tanto luchadora del lado de los débiles o los marginados frente a una figura de un hombre/tirano, y poco tiene que ver con una figura que represente una deconstrucción del género.

El modelo hegeliano no parece ser el más visitado por las reescrituras de *Antígona* en nuestro continente. Esto debido a que las obras suelen no proponer una lógica dialéctica entre Creonte y Antígona, sino que nos presentan un argumento en que Antígona es víctima a manos de Creonte –o un personaje equivalente– que actúa de una forma indefendible. Al mismo tiempo, la influencia de las lecturas de Lacan o Butler, si es que la hay, es muy incipiente; no hay todavía una Antígona *queer*, pues en muchos de sus casos el conflicto de la obra se posiciona ante los crímenes de lesa humanidad del continente y no a un problema ligado a, por ejemplo, la construcción del género o de los vínculos familiares. Por esto pensamos que la ortodoxa es la mejor vía para entender las lecturas que todavía hoy se hacen en el continente, debido a que continuamente se rescata la figura de Antígona como la representación de una mujer víctima de un sistema o una dictadura que es presentada como evidentemente ilegítima.

Es por esto último es que la única trasgresión que cometen las Antígonas de estas recepciones tienen que ver con, al igual que la de Sófocles, atravesar la frontera entre vida/muerte, aunque esto, sin embargo, no lo hacen por deseo propio, sino que se ven forzadas a ello por sus circunstancias. Algo de esto expone Weiner en la lectura de la *Antígona* de Perla de la Rosa, puesto que enfatiza que el personaje de dicha obra se encuentra en el límite no debido a una decisión (como asevera en la tragedia en v.555), sino que ha sido puesta en ese límite por otros (2020, p. 203). Algo así ya se dibuja en la obra de Carolina Vivas que se configura, en nuestra lectura, como un punto de quiebre en las Antígonas del continente.

Antígona en Latinoamérica

Al revisar un panorama de las recepciones de tragedia griegas en obras latinoamericanas, la obra *Antígona* aparece de forma constante (Hualde 2012, p. 199). Lo anterior genera que el texto tenga una extensa historia de recepciones en el continente. Con esto, cada nueva *Antígona* dialoga no solamente con la obra de Sófocles, sino que también con lo que de ella han dicho críticos y filósofos, las recepciones europeas de Cocteau, Anouilh o Brecht y también lo que ha sucedido con las recepciones latinoamericanas más clásicas de Marechal, Gambaro o Sánchez. Todas estas lecturas han abierto a la obra y a la figura de *Antígona* diversos caminos que han concitado y siguen atrayendo el interés de diferentes autores y teóricos. Esta tradición puede, incluso, constituir un peso tan grande sobre la obra de Sófocles que esta suele quedar, en algunas reescrituras, enterrada por sus innumerables lecturas y recepciones.

Núñez, en su texto “La *Antígona* latinoamericana como lenguaje de la urgencia”, contabiliza al menos sesenta recepciones desde la *Antígona Vélez* de Marechal de 1951 y destaca, al mismo tiempo, que muchas de estas obras estarían marcadas por la reescritura de Bertold Brecht (272). Tanto Núñez como Noguera, en sus respectivos artículos, analizan una serie de desplazamientos y resignificaciones comunes de la tragedia de Sófocles en la escritura de los dramaturgos latinoamericanos. Estos caminos comunes pueden estar al servicio tanto de presentar una reflexión sobre el concepto de nación, como representar un trauma –político y/o social– que se ha vivido en el territorio latinoamericano (Noguera, 2019, p. 56). Este último se modularía frecuentemente desde una perspectiva que también es de género, pues son las mujeres (hermana/parejas/madres) las que se enfrentan contra el tirano o –en un sentido más amplio– el victimario. Esto implica inmediatamente entender que estas obras nos presentan lo que podríamos llamar el bien contra el mal, lo que implica que tanto Creonte como *Antígona* se ven simplificados. Esto tiene como consecuencia que no existe en el caso de Creonte un discurso coherente en el cual podamos entender o compartir su posición, y que *Antígona* tampoco necesite algo similar pues rápidamente empatizamos con esta. Al mismo tiempo, Creonte suele partir desde una posición radical e inflexible y *Antígona* pocas veces toma decisiones desmedidas o problemáticas. De hecho, es significativo notar que varias de estas reescrituras evitan el suicidio del personaje o lo vuelven un asesinato.

De ambos caminos posibles el que nos interesa en esta ocasión es aquel que da cuenta de un trauma producido, en muchas ocasiones, debido a un conflicto político frente al cual la figura de *Antígona* se posiciona como mártir. Algo que puede estar presente en obras como *Antígona furiosa* (1986) de Gambaro o la *Antígona Vélez* de Marechal (1951). En estos casos es recurrente, según Noguera, que se acentúen las características de víctima de *Antígona*, presentándose un personaje que desde una posición débil se enfrenta a un tirano o a un poder que la excede (2019, p. 59). Hay un conglomerado de reescrituras latinoamericanas que enfocan el argumento desde este punto, es decir *Antígona* o una mujer que ha perdido a un ser querido y lucha contra una figura altamente negativa en algunos casos un dictador, como en *La pasión según Antígona Pérez*, insertada en un conflicto que podríamos catalogar como un problema colectivo. Este problema colectivo es el eje más recurrente de la *Antígona* latinoamericana y un aspecto influyente en la transformación del personaje, pues *Antígona* se vuelve una figura significativa en la medida que representa lo que le podría pasar a cualquiera y lo que le puede pasar a muchas otras. Esto implica obliterar el parentesco entre Creonte y *Antígona* y no mencionar el origen incestuoso del personaje, ambos elementos que revisten de complejidad al personaje y a su posicionamiento. Las reescrituras incluso llegan a mostrar que el rol de *Antígona* no solo lo cumple una mujer, sino que un colectivo con similares dolores y aspiraciones. Hacemos esta precisión, pues si bien en la tragedia de Sófocles toda la comunidad sufre las consecuencias de las decisiones

de Creonte (y anteriormente de las de Eteocles y Polinices), el centro del argumento y la sucesión de muertos impacta a un círculo familiar acotado (Creonte, Hemón, Glauce, Ismene y Antígona), mientras que, en las reescrituras latinoamericanas, hay una situación que afecta a un colectivo de disidentes, minorías o de mujeres debido a una política que sistemáticamente las persigue o no les brinda protección.

En *La pasión Según Antígona Pérez* (Sánchez, 1993), esto ya es evidente y, por tanto, la consideramos como una obra que traza un camino para las siguientes reescrituras. Lo anterior debido a que en ella ya vemos la simplificación de ambos personajes: Creonte es un dictador que no tiene una preocupación creíble por el bienestar de la colectividad y Antígona, ya encarcelada, se niega a confesar dónde ha enterrado a dos de sus *hermanos* de lucha. Junto con esto, el personaje alude a que este no es un problema personal de ella, sino que es algo que padece y luego “le tocará a otros” (16) y, hacia el final de la obra, deja en claro que su lucha es incluso por todo el continente americano (55)

Las características, anteriormente mencionadas, no solo siguen presente en las recepciones de tragedias en obras latinoamericanas del siglo XXI, sino que, en gran medida, se han intensificado. Estos elementos los podemos sintetizar en tres aspectos: el primero es la simplificación del personaje de Antígona, debido a que este se vuelve menos problemático en comparación a la figura de la tragedia de Sófocles, ya que los textos eliminan rasgos de la figura presentes en la obra clásica. Los elementos más comúnmente elididos son sus relaciones familiares, pues no se suele mencionar la relación con Edipo y su linaje impío, como tampoco se refiere a una relación cercana con Creonte. Al mismo tiempo, ya no es únicamente una mujer que busca enterrar a un hermano, sino que en las reescrituras puede ser una mujer que busca el cuerpo de un compañero de lucha política, de un hijo, un esposo o incluso de otra mujer desaparecida y vejada. También suele desaparecer la figura de Hemón, pues estos personajes no parecen tener otra dimensión más allá de la búsqueda de justicia. Misma suerte sufre Ismene, que ya no aparece para matizar la posición de Antígona pues, tal como se nos muestra, la acción que emprende no es problemática. Esto último se debe, a su vez, en gran parte a que el cuerpo de la persona que busca no ha cometido en realidad una mala acción (como sí lo ha hecho Polinices en la tragedia) y, por tanto, se hace de suyo injusto que su nombre esté manchado y no pueda ser enterrado.

El segundo elemento, que cada vez se presenta más en las recepciones del siglo XXI, es la difuminación del mal. Con esto se toma distancia de las recepciones del siglo XX, en donde el rol de Creonte era ocupado por una figura que evocaba a un dictador latinoamericano, mientras que, en las obras más actuales, esta figura pierde protagonismo y, en ocasiones, ni si quiera aparece en escena. Esto implica que el mal contra el que se lucha es más abstracto que el de una figura de autoridad y se posiciona en un conflicto social o una problemática más amplia, como son la ausencia de reparación en caso de violación de DDHH, la violencia contra las mujeres, los crímenes presentes en la lucha contra el narco o el terrorismo, etc. Este aspecto va de la mano con la tercera característica que implica una modificación de lo que podríamos llamar la extensión del conflicto; esto implica un retroceso considerable de la dimensión privada en búsqueda de mostrar un conflicto político social de largo aliento. Es decir, ya no es lo que le pasa o pasó a una Antígona en un momento preciso, sino que es una situación sistemática que vive un colectivo particular. Estos dos últimos elementos implican que muchas veces el conflicto presentado dialogue directamente con el contexto latinoamericano a partir de un hecho histórico comprobable y en ocasiones contingente.

Estas tres transformaciones que mencionábamos las podemos ver en obras como *Antígona: las voces que incendian el desierto* de Perla de la Rosa, *El thriller de Antígona* y

Hnos. S.A. de Ana López Montaner, *Antígona, ¡no!* de Yamila Grandi, *Antígona tribunal de mujeres* del grupo Tramaluna Teatro y *Antígona González* de Sara Uribe. En todas estas la función de Creonte es asumida por un problema social estructural como en el caso de *Antígona: las voces que incendian el desierto*, el ser mujer: “Ser mujer aquí es estar en peligro” (2005, p. 187), la falta de verdad y justicia en el caso de los DD.DD o las consecuencias para los civiles de la guerra contra el Narco o contra la guerrilla. En este sentido el mal se representa cada vez menos en un sujeto particular y se posiciona en instituciones o situaciones y, al mismo tiempo, se vuelve más inequívoco, es decir no hay pasajes textuales o no hay sustento desde estos textos que nos haga pensar o nos induzca a reflexionar sobre la acción de quienes ejercen la violencia y oprimen a las diferentes Antígonas. De hecho, si bien el origen del mal está expresado directamente, este no aparece frecuentemente en escena –o lo hace de forma muy escueta–, pues siempre se está poniendo en primer plano a la(s) víctima(s). Este uso del plural no es baladí, pues justamente estas obras presentan el padecimiento de no poder rendirle los ritos fúnebres a los deudos (en la mayoría de los casos porque estos están desaparecidos o porque sus nombres han sido manchados) en un grupo extenso de mujeres y estas no solo son hermanas, sino que también madres, hijas o esposas. Así lo podemos ver, por ejemplo, en *Antígona ¡no!*, en la que el padecimiento de Antígona por no poder encontrar el cuerpo de su hermano es también lo que viven otras tantas mujeres, cuya lista de deudos es inventariada al final de la obra. Lo mismo sucede en *Antígona tribunal de mujeres*, en el que una serie de mujeres familiares de falsos positivos narran los últimos momentos de vida de sus parientes y la lucha por reivindicar su memoria. La obra *Antígona González* lleva lo anterior al paroxismo en la presentación de los muertos debido a la narcoviolenencia en México contada por quienes han sufrido la pérdida; estas dicen directamente “No quería ser una Antígona... pero me tocó” (2005, p. 15), tomando con esto a Antígona como el símbolo por excelencia de la mujer que busca enterrar a un pariente muerto y clama por justicia, lo que en estos casos equivale a que se esclarezcan los hechos que llevaron a su muerte/desaparición. Cifuentes-Louault advierte de esto al utilizar el concepto de polifonía en la obra *Antígona tribunal de mujeres* (2018, p. 38) y Weiner enfatiza lo mismo al decir que la obra de Perla de la Rosa va más allá de una pulsión individual de muerte de un personaje, sino que explora los femicidios como un trauma compartido e igualador (2020, p. 201).

Todas estas obras se instalan con claridad en el contexto latinoamericano: *Antígona: las voces que incendian el desierto* de Perla de la Rosa (2004), aborda los femicidios que han azotado a Ciudad Juárez desde 1993; *El thriller de Antígona y Hnos. S.A* de Ana López (2006) instala el mito en medio de la instauración del sistema neoliberal en el Chile de la transición; *Antígona, ¡no!* de Yamila Grandi (2002) presenta el dilema de las familiares de los DD.DD. en Argentina y los intentos por cerrar dicha historia sin verdad y justicia, *Antígona tribunal de mujeres* denuncia el asesinato y desaparición de civiles en manos del ejército colombiano y en *Antígona González* de Sara Uribe (2018) se da cuenta de las víctimas que, a lo largo de todo México, ha dejado la lucha contra el narcotráfico.

La obra de Carolina Vivas *Donde se descomponen las colas de los burros*, inscrita en este contexto, nos parece significativa, pues en ella supone un ejemplo notable de una Antígona en el siglo XXI. En esta, la figura ya no se enfrenta de cara a un dictador; el mal se ha vuelto cotidiano y la injusticia se ha perpetuado. Este modelo es el que, a nuestro juicio, ha venido a reemplazar la figura de la *Antígona Pérez*, pues ya no estamos frente a la mártir política individual que lucha por un colectivo, sino que asume el rol de una figura cotidiana que se enfrenta, sin muchas herramientas, a una injusticia social extendida y contra la cual no puede responder.

Donde se descomponen las colas de los burros

La obra *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008) de Carolina Vivas nos presenta a Dolores Corrales, una mujer que busca el cuerpo de su hijo Salvador. Este ha sido asesinado/desaparecido por el Estado y su muerte ha quedado tipificada injustamente como la de un criminal. Con este elemento se actualiza la lucha por brindar los ritos fúnebres, que cuenta en esta obra con dos imposibilidades de lograr el rito. La primera dificultad pasa por la ausencia del cuerpo. Sin embargo, el padecimiento de Dolores irá más allá, pues el nombre de su hijo ha quedado manchado y, una vez restituído el cuerpo, se le niega el rito fúnebre católico. La obra, de esta manera, transforma sustancialmente el argumento, el cual, debido a una serie de elementos que perviven de la tragedia, alude tenuemente al texto clásico. A la luz de lo anterior analizaremos la obra de la autora colombiana por medio de los siguientes pasos: el primero será revisar cómo se transforma el conflicto en la obra, luego veremos cómo en ese contexto se reconfiguran las características de Antígona, para, finalmente analizar cuál es la problemática que se modula a través de Dolores. Con estos elementos a la vista, estableceremos algunas de las mediaciones que, a nuestro juicio, el texto de la dramaturga colombiana incluye.

En términos estructurales, *Donde se descomponen las colas de los burros* presenta quince cuadros, entendiendo por esto entidades de tiempo/espacio relativamente autónomas que se van yuxtaponiendo en una lógica regida por los cortes. Esta sucesión de momentos es ciertamente económica, pues permite ir mostrando diferentes momentos de una acción dramática que son acentuados por su importancia o por las relaciones que allí vemos para el sentido total del argumento. Esta disposición genera una transformación de la temporalidad dramática, pues se suceden escenas que no necesariamente vienen una después de la otra, sino que pueden ser entendidas como simultáneas y con esto se establecen relaciones de tiempo no lineales y/o anacrónicas (Losco, 2013, pp. 68-69). En la obra, de este modo, se van entrecruzando momentos que corresponden al asesinato de Salvador, la búsqueda de su cuerpo por parte de sus padres y la aparición del joven asesinado como una especie de fantasma que va reflexionando sobre su familia y su muerte. Esta figura, por tanto, asume características de lo que sería un narrador épico. Lo anterior tiene el efecto de aumentar el sentimiento de frustración e injusticia, pues se presenta paralelamente la búsqueda del cuerpo con cuadros en los que queda claro que el joven ha sido asesinado, transformando la búsqueda de su familia en inútil. Además, junto con la presentación del dolor de su madre se contraponen la banalización del asesinato del hijo por parte de los verdugos.

De ahí en adelante la obra nos irá mostrando por medio de cuadros una serie de hechos que son alusivos al argumento de Antígona y que poco a poco van estableciendo las semejanzas entre ambas obras. Lo anterior se hace de forma indirecta, en la medida que ninguno de los personajes –por su nombre– recuerdan a los de la tragedia, sino que más bien estos cumplen con roles similares. De ahí es que Dolores como madre que pierde a su hijo y no lo puede enterrar es una especie de Antígona; su esposo que sufre esto mismo, pero se ubica desde una perspectiva más complaciente, nos recuerda a Ismene, mientras que la función de Creonte la cumplirían todos aquellos que le niegan ayuda para encontrar a su hijo o, posteriormente, para enterrarlo. Pero esta situación general no es el único elemento que evoca a la tragedia, ya que, desde el primer cuadro, titulado *Gente de bien*, aparecen referencias a la tragedia de Sófocles. En este cuadro Poncodoro y Don Casto hablan de un ataque anterior de una “manada” (2013, p. 249) que habría puesto en jaque a la ciudad –como el ataque de los siete contra Tebas– y refieren a la promulgación de un decreto (2013, p. 251) en el que se van a restringir las libertades de movimientos de los ciudadanos y que terminará con la muerte de Salvador.

Es significativo que, si bien el dolor de la familia de Dolores se nos pone en un primer plano, es claro que esta situación no es algo que sea personal contra ella, sino que es lo que viven todos los ciudadanos bajo un régimen en que la justicia no existe. De esta forma, son muchos los que han muerto esa noche de toque de queda con Salvador y son muchos más los que han sido asesinados antes de él. Con esto nuevamente se reflota la idea de que lo que se vive es un conflicto social generalizado en el que los protagonistas son uno más. De hecho, para Carrera lo central de la obra no se juega en lo que le pasa a la familia Cangrejo Corrales o a la familia colombiana, sino que lo principal es la presentación del ser humano enfrentado a las injusticias (2017, p. 83).

La negación de los ritos fúnebres en la obra de Vivas no ocurre, como en Sófocles, debido a un decreto de un poder civil que trasgrede una norma antigua y religiosa, sino que aquí tenemos la subyugación del poder civil y el religioso al de la figura del terrateniente. El alcalde y el sacerdote se encuentran a la disposición frente a Don Casto. Pedro, el padre, le solicita en una audiencia al alcalde permitir a los sacerdotes officiar la misa en honor a su hijo, a lo cual este se niega aduciendo que ya no tiene la autoridad (2013, p. 270) y que su hijo, al ser un delincuente, habría perdido sus derechos (2013, p. 271). Dolores, por su parte, le solicita lo mismo al hacendero, quien también le niega la petición utilizando los mismos argumentos, pero sin dar evidencias del supuesto actuar delictual de su hijo (2013, p. 273).

Lo anterior implica, a su vez, dos transformaciones importantes respecto a lo que se nos muestra en *Antígona*. En primer lugar, no hay un verdadero crimen por el cual castigar a Salvador, quien solamente producto del azar ha sido tomado detenido y ejecutado para justificar la represión. En segundo lugar, no hay posibilidad de resistencia, pues el ámbito religioso no se erige como un lugar de redención en donde la memoria de Salvador pueda descansar en paz. De hecho, en dos ocasiones la familia realiza un funeral, pero en ambas este no se encuentra completo. En la primera debido a que el cuerpo no es el de su hijo, sino que el de otro ejecutado desconocido que una pescadora de cadáveres ha rescatado y vendido. El segundo no quedará completo, pues si bien el cuerpo es realmente el de Salvador, su madre no querrá hacerle el rito luego de que se le ha negado un espacio en el cementerio. En resumidas cuentas, hay que considerar que Dolores no comete ninguna falta remotamente similar a la de Antígona, pues solo se encuentra en la búsqueda de su familiar y luego busca proveerle el descanso eterno, pero no logra trasgredir dichas leyes pues sus posibilidades son extremadamente limitadas. Con esto queda de manifiesto que el camino tomado por la dramaturga es insistir en una Antígona víctima que, si bien se enfrenta al poder, no logra hacer que este entre en una crisis o en cuestionamiento en un plano intra dramático, pues no existe una confrontación de posiciones a la luz de su acción y, por tanto, transmite un mensaje meridianamente claro de que los personajes viven en un contexto a todas luces injusto. Inclusive, podríamos ir un poco más allá, ya que no es solamente que Dolores sea un personaje más simple o menos trasgresor que Antígona, sino que es una figura que se encuentra en una posición mucho más precaria o subalterna y esto mismo hace que sea alguien que no puede oponerse y sufre la humillación del poderoso (Carrera, 2017, p. 65).

En lo que respecta a los victimarios, estos no cuentan con un trasfondo que explique su acción, más allá de cautelar el orden de la sociedad por medio de la creación de un enemigo interno inexistente. Esta es sin duda una gran diferencia respecto al texto clásico, pues allí Creonte presenta latamente una perspectiva que sustenta su posición (v.162-211) y que se basa, si es que creemos en su discurso, en poner al colectivo sobre los sujetos individuales. En cambio, Don Casto y Poncidoro son plenamente conscientes de lo injusto de su actuar y no existe un intento de ellos por justificar su acción, más allá de la defensa de sus intereses. Además de esto, no tienen un interés genuino en un colectivo, sino más bien se preocupan en lo que podríamos leer como

mantener el orden para que nada afecte sus negocios. Finalmente, estos antagonistas no reciben ningún tipo de castigo y solo se muestra la perpetuación de las injusticias al quedar impunes o libres de cualquier castigo.

La obra de Vivas deja abierta la herida pues la situación de injusticia queda establecida como la regla. La autora para esto incluye un procedimiento más que permite plasmar el mensaje y este es la presentación en tres cuadros (el III, VII y X) de lo que podríamos llamar el fantasma de Salvador. Aquí vemos a una figura llamada “El personaje”, que se ubica en un nivel más amplio de conocimiento que el resto debido a que, por una parte, sabe todo el devenir de la acción y, por otro, es consciente de la naturaleza artificiosa de la obra. Este elemento es una clara muestra de la influencia que ha tenido Brecht en el teatro político latinoamericano y, en especial, en parte de la escena colombiana. Uno de esos elementos es la ya mencionada estructura a lo que se le suma la figura de Salvador presentada en el texto como un personaje que comenta la obra y el problema social que subyace a este (Pfister, 1998, p. 71-72). Este distanciamiento es heredero de la técnica del teatro épico en el que el actor no se debería identificar plenamente con el personaje (Szondi, 2011, p. 179), pero va un poco más allá cuando Salvador rompe con la cuarta pared –al hablarle directamente al público– y se revela el rol que la dramaturga le ha encargado cumplir: “Hola. Soy un personaje. Salvador Cangrejo Corrales; así me bautizó la dramaturgia. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado de ponerme de protagonista de una tragedia. (Pausa). Contemporánea” (2013, p. 254). Este desdoblamiento permite un comentario que no solamente exhibe la condición de reescritura de una *tragedia*, sino que pone en evidencia que lo que vive él podría ser la experiencia de cualquiera. Es por esto por lo que luego pone en relieve que esta es una situación histórica en la que la tierra va congregando los cuerpos de víctimas de diferentes épocas. Algo así ya nos adelanta el epígrafe de la obra que en sus versos finales dice “Sangre y tierra se hacen barro/ espesura babosa/ rojizo hedor...” (2013, p. 249), y luego se retoma en la voz del Personaje-Salvador que dice estar reposando en el lugar donde hace seiscientos años están los cráneos de niños sacrificados y en donde hace cuatrocientos años descansan los indígenas decapitados por españoles, lugar también donde –como reza el título– se descomponen las colas de los burros (2013, p. 254-255). Esto apela a que el problema de los cuerpos sin una debida sepultura es un conflicto que vuelve una y otra vez y frente al cual los nuevos ejecutados parecen ser una nueva capa en dicho basamento. En este sentido la inconformidad del personaje con lo que le ha tocado puede leerse como una rebelión no solamente contra el rol que le asigna la dramaturga, sino el que tiene debido a su condición social de sujeto históricamente marginado.

Sin embargo, sería injusto quedarnos solo con la influencia de Brecht en la obra, pues esta hace confluír una serie de tradiciones literarias: por una parte, la evocación temática de la tragedia griega, teatro de denuncia o realismo documental además de un fuerte componente lírico, tanto en las canciones o pasajes versificados de la obra como en la utilización de un lenguaje poético que aparece en ellas y en las metáforas ligadas a los animales, e incluso en el discurso acotacional que se configura como todo un desafío para una puesta en escena por su cargado todo lírico.

Esta hibridación pervive en el texto como un elemento permanentemente no resuelto, pues parece que la obra no decanta por ninguna de estas posibilidades sin dejar de ser todas a la vez. Elusivamente evoca a *Antígona*, pero nunca lo declara directamente; genera distanciamiento, aunque solo por medio de la figura de Salvador, utiliza un lenguaje poético, pero este permanentemente tensionado con un registro hostil y popular y, lo más significativo, parece ser una obra de denuncia documental en contra de los falsos positivos en Colombia. Esto solo lo sabemos debido a consideraciones extraliterarias, pues la obra en ningún momento precisa el espacio y/o lugar donde esto acontece. De hecho, la obra evita cualquier referencia directa al conflicto armado

en Colombia o a alusiones directas al país, por lo que, en rigor, podríamos estar frente a un hecho que se puede dar en cualquier lugar del mundo.

La transformación del rol de Antígona en este contexto pasa debido a que es la madre y no la hermana de la víctima. Este aspecto es importante de destacar, pues elimina toda una dimensión de Antígona al respecto de su condición de mujer joven, en la que se insiste continuamente en la tragedia y que Antígona aborda en sus lamentos finales (v.875-929). De esta forma, el personaje se moviliza por buscar y luego darle sepultura a su hijo; sin embargo, su rebeldía no se cristaliza en un posicionamiento contundente sobre/contra los poderosos. De hecho, cuando Dolores se enfrenta directamente con su verdugo llega a rogarle que le dé la posibilidad de enterrar a su hijo y este le responde violentamente amenazándola con golpearla. En este cuadro vemos con claridad que el énfasis no está en presentar dos discursos contrapuestos sobre una situación problemática para la sociedad, sino que enfatizar la perspectiva de aquellos que sufren las injusticias y evocar una emoción.

El dolor de la madre se intensifica por medio de dos procedimientos. El primero tiene relación con yuxtaponer cuadros de la madre buscando a su hijo junto con otros en el que se nos habla con una total liviandad de la muerte del muchacho. El segundo se vincula con el registro que adopta Dolores, en el que mezcla pasajes cantados con un lamento que adopta un cariz poético. Este último aspecto también se relaciona con la idea que veníamos planteando de la hibridación, pues Dolores es el personaje que se encuentra entrecruzado por una serie de referentes y registros. Es en parte heredera de una tradición de madres dolorosas que buscan a sus hijos como las de *Madre Coraje*, *Bodas de Sangre* o *Jinetes hacia el mar* (Carrera, 2017, p. 68); es un poco Antígona en su lucha contra la injusticia y es en parte también una figura femenina bíblica sobre lo cual hay varias alusiones, tanto el nombre Salvador del hijo, como el de Poncodoro (o Poncio Pilatos) del que decreta su muerte junto con la referencia a Moisés cuando lanza el cuerpo de su hijo al río.

Uno de los pasajes en donde más se puede presentar esta mezcla de registros es también uno de los más conmovedores. Nos referimos al cuadro VI “Sus huesos me pertenecen” en el que en medio de lo que es un improvisado y solitario rito fúnebre para su hijo, Dolores le canta a las pertenencias de Salvador, para luego rezarle y dirigirle directamente algunas palabras:

Salvador, usted va a aparecer porque la carne busca su origen y no estoy dispuesta a quedarme con las manos vacías. Necesito que repose en un lugar donde pueda visitarlo, donde me cuente sus cosas y yo lo acompañe los domingos y feriados en la tarde. Soñé que a usted me lo tenían en el lugar donde rompen los huesos de los ángeles y tuve miedo. Sus huesos me pertenecen mijo; los forje y su taita me los sembró en el vientre con un amor furioso de macho enamorado (2013, p. 261).

En este pasaje pasamos de una primera oración que evoca el léxico ligado a la búsqueda de los muertos inocentes, para pasar a la descripción de las visitas cotidianas a los cementerios, para luego incluir una oración con un sentido metafórico de la pérdida de la inocencia ligada a la destrucción de los huesos de los ángeles. De ahí pasamos a un registro más íntimo y popular en donde se apela a procreación del muchacho –y sus huesos– comparándolos con imágenes de la tradición campesina: forjar y sembrar. Es significativo que estos pasajes líricos se den en los momentos que Dolores desea realizar un acto ritual para la memoria de su hijo, pues al inicio del mismo cuadro se nos describe que ella extiende las ropas de Salvador en la mesa, enciende unas velas, esparce unas flores y, en suma, construye un altar. Este cuadro con todos estos elementos evoca el también humilde ritual fúnebre que le puede realizar Antígona al cuerpo de su hermano Polinices.

El uso de un registro poético que a veces tiene Dolores y que desde luego puede ser encontrado en los pasajes líricos de Antígona, no es la única similitud en el lenguaje que podemos encontrar entre ambos personajes. Esto debido a que tanto Dolores como Antígona tienen una relación especial con sus actos de habla en escena. En el caso del personaje de la tragedia es evidente que gran parte de su trasgresión se debe a la necesidad de pronunciar y hacer ostensible –por medio de la palabra– su rebeldía. Esto lo vemos ya en el inicio de la obra, cuando comenta su plan con Ismene (v.40-85). En este mismo momento le dice directamente a Ismene que no oculte los planes que le ha revelado. De esta forma, pretende que su determinación sea tan conocida como el mismo decreto que intenta invalidar. Inclusive, posteriormente, entre v.440-445, afirma sin temor que ha sido la que ha trasgredido el mandato de Creonte. En este sentido, el despliegue discursivo de Antígona se erige como un acto performativo de trasgresión que acompaña las acciones que ha realizado fuera de escena. En el caso de Dolores, esta opera en un sentido similar, pero no va dando cuenta de lo que hace, sino de lo que pasa fuera de escena. De esta manera, va contando lo que le pasa a Salvador ya desde el segundo cuadro, cuando dice que algo le ha pasado a su hijo (2013, p. 253) para luego hablar asumiendo que su hijo ha muerto sin haberlo visto todavía:

Pedro: Esperar.

Dolores: ¿Esperar qué?

Pedro: A que regrese.

Dolores: No va a regresar.

Pedro: Entonces para qué buscarlo.

Dolores: Para enterrarlo.

Pedro: No diga eso (2013, p. 256).

De ahí en más también conjugará con sus palabras el hecho de que recuperará el cuerpo de Salvador (2013, p. 261) y que lo han hecho pasar por un delincuente (2013, p. 265). Sin embargo, al final de la obra Dolores realizará una acción bastante impresionante en escena, que se contrapone totalmente a lo hecho por Antígona. El último cuadro de la pieza nos presenta a la madre arrojando por una pendiente el cuerpo del hijo en una acción que podríamos catalogar de renuncia, pero que, en nuestra lectura, puede tener un sentido más profundo.

Por lo anterior, es preciso preguntarse qué problemática pone en escena el personaje de Dolores, la que, evidentemente, establece relaciones simbióticas con la Antígona de la tragedia, pero también, en cierto punto, se le opone. El texto de Vivas escenifica una denuncia política con una perspectiva clara sobre los casos de los falsos positivos en Colombia. Esto lo hace por medio de la representación de una familia que podría ser cualquiera viviendo un drama personal que se asemeja oblicuamente a la tragedia de Sófocles. En este somos testigos de la precariedad de una de las víctimas más humildes como son la familia de unos campesinos que han perdido a su hijo porque este se encontró en un lugar equivocado. Esta familia no tiene más recursos que rogar ante los responsables, recibiendo de ellos negativas absolutas: son peticiones se hacen en lugares íntimos y, por tanto, no son denuncias hechas en la esfera pública. Al mismo tiempo, no existe referencias a que el pueblo circundante apoye o ayude al matrimonio.

En este sentido la reflexión que nos presenta la obra no se da en la confrontación de las posiciones, sino que se trasmite por medio de la presentación de una situación que es injusta y frente a la cual se interpela a la audiencia para que tome una posición ante una situación que escenifica un hecho real y contingente para la sociedad colombiana. Sin importar mucho lo que creamos al respecto de las verdaderas posibilidades revulsivas de estas obras para con sus contextos, es menester constatar que no solo estas, sino que muchas otras obras, se piensan como piezas que son necesarias ante

un problema social inmediato para sus contextos. Es por esto que Javiera Núñez habla de la *Antígona* Latinoamericana como una obra de urgencia, suponiendo que las obras operan como un dispositivo más frente a la violencia estatal o los procesos de guerra sucias contra el narcotráfico y las guerrillas (2013, p. 264). Lo anterior implica y supone por tanto que la tragedia *Antígona* ha servido para modular una experiencia común a nuestro continente y, por tanto, se ha realizado una operación de apropiación que si bien no es sistemática, sí es bastante recurrente. Esto hace, paradójicamente, que nos sea una obra tremendamente familiar, pero no tanto por lo que el texto clásico diga directamente sino porque ha sido leído –más o menos– de una misma manera por una buena cantidad de tiempo.

Esta lectura conjunta de *Antígona* no se debe a una disposición natural de los latinoamericanos, sino más bien se basa en dos situaciones materiales. Por una parte, una serie de hechos históricos similares en nuestros países ligados a la desaparición forzada, que han generado cierta sensibilidad ante obras que versan sobre la ausencia física de los cuerpos o la imposibilidad de darles sepultura y, por otra, una tradición de recepciones que ha ido asentado la idea de que *Antígona* parece ser la más *latinoamericana* de las tragedias. Lo anterior tiene el doble cariz de haber logrado realizar una apropiación bastante contundente de una tragedia, pero que, al mismo tiempo, ha potenciado solo algunas de sus posibilidades. En ese sentido, *Donde se descomponen las colas de los burros* se erige como una de las recepciones de *Antígona* que se encuentra mediatizada por una idea político-militante del teatro, que también bebe de los procedimientos y postulados de Brecht, que sigue la senda de lo hecho por Luis Rafael Sánchez en su *Antígona Pérez* y que, a nuestro juicio, alimenta las sucesivas recepciones que tendrá el texto en las obras de Perla de la Rosa o Sara Uribe.

El elemento que todavía nos queda por revisar refiere en específico a la cuestión de género que estas obras plantean. Como ya adelantamos parece ser que estas recepciones de *Antígona* no plantean un problema respecto a los roles de género o la deconstrucción de estos. De hecho, la lectura que hace Pianacci sobre las recepciones de *Antígona* tiene un dejo esencialista sobre el rol político de la mujer en nuestro continente: “(Antígona es) Representante de las mujeres del continente, reactualiza la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de la casa para denunciar los excesos del tirano” (2008, p. 177).

Esta lectura, si bien a primera vista puede parecer admirativa sobre el rol de la mujer en la política, ciertamente la constriñe a la luz de verla solamente activa a la luz de que el orden social altere su hogar, como si solo por una cuestión de índole familiar-personal fuera capaz de articular una posición política/crítica. Lo notable es que, si hay algo nuevo en las recepciones de *Antígona* en Latinoamérica en el nuevo siglo, es el hecho de superar la agencia política femenina circunscrita a una cuestión familiar-personal.

A primera vista parece ser que *Donde se descomponen las colas de los burros* no es la mejor obra para argumentar lo que acabamos de sugerir, pero en ella ya vemos esta tendencia que será más evidente en las obras ulteriores. Es justamente la acción final de Dolores de arrojar el cuerpo de su hijo por la pendiente la que nos habla de un nuevo entendimiento de la obra. Esto debido a que, en este acto, se desecha al cuerpo debido a que Dolores entiende que su dolor no es una cuestión individual, sino más bien colectiva. De hecho, lanza el cuerpo pensando en que será un consuelo para otra madre “huérfana” (2013, p. 278) y, en ese sentido, realizando un acto que contradice todos los esfuerzos anteriores (y que sería impensado para una *Antígona*) comienza a construir una respuesta colectiva a un problema que es no solo urgente, sino que es colectivo. En palabras más sencillas, Dolores llega a la conclusión de que ella no

es una mártir individual y que el problema no se soluciona al enterrar a su hijo, sino que estamos frente a un conflicto colectivo y que se soluciona con una política global de verdad y justicia. En suma, no es un problema familiar, sino social. De ahí que las recepciones de la obra de Sófocles se harán en el siglo XXI posicionando no ya una Antígona como aquella única mujer mártir entre hombres, sino que configurando un colectivo de mujeres, una polifonía o, en términos de Williams, una comunidad sobre el duelo y la pérdida (2017, p. 13). Comunidad que se comienza a construir metafóricamente cuando Dolores deja ir el problema individual y asume el conflicto colectivo.

Bibliografía

- » Aguirre, A y Henao, M. (2017). La escritura dramática colombiana del siglo XXI. *Alea: Estudios Neolatinos*, 19 (3), 668-689. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2017193668689>
- » Anrup, R. (2005). *Antígona y Creonte: Una reflexión teórica e histórica sobre la resistencia y el Estado en medio de la guerra civil colombiana*. Ediciones B.
- » Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. El Roure Editorial.
- » Carrera Garrido, M. (2017). Antígona viaja a Colombia. En J. García Barrientos (Comp.) *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*. (pp. 65-96). Ediciones Antígona.
- » Cifuentes-Louault, J. (2018). Antígona Tribunal de mujeres: un ejercicio teatral de memoria. *América* 52 (2), 37-44. <https://doi.org/10.4000/america.2229>
- » De la Rosa, P. (2005). Antígona: las voces que incendian el desierto. En G. de la Mora (Comp.) *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. (pp. 169-228). Fondo Municipal Editorial Revolvente.
- » Delbueno de Prat, M. (2020). Medea en obras argentinas contemporáneas: Violencia y territorio en la argentinización de un mito. [Tesis de doctorado Universidad Nacional de La Plata] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=jte1874>
- » Esquilo. (2006). Siete contra Tebas. En Esquilo, *Tragedias* (pp. 50-100). Gredos.
- » Eurípides. (2006). Hipólito. En Eurípides, *Tragedias I* (pp. 215- 280). Gredos.
- » Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- » Garavito, L. (2000). El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces. *Latin American Theatre Review* 34 (1), 67-78.
- » Gnisci, A. (2002). Prólogo: la literatura comparada. En A. Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 9-21). Crítica.
- » Goldhill, S. (2016). Antigone and the Politics of Sisterhood. En V. Zajko y M. Leonard (Ed). *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (pp. 141-162). Oxford University Press.
- » Hualde, P. (2012). Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana. *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, (22), 185-222.
- » Lacan, J. (1990). *El seminario de Jacques Lacan. Libro VII. La ética del psicoanálisis 1959- 1960*. Paidós.
- » Lamus Obregón, M. (2013). Introducción. En M. Lamus Obregón (Comp.), *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I* (pp. 9-23). Paso de Gato.
- » Lardinois, A. (2012). Antigone. En K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 55-69). Willey- Blackwell.
- » Losco, M. (2013). Cuadro. En J. P. Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 68-70). Paso de Gato.
- » Muguercia, M. (2015). *Teatro latinoamericano del siglo XX: Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo (1950-200)*. Ril Editores.

- » Noguera, L. (2019). Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo: El caso de Antígona. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7 (13), 54-74.
- » Núñez, J. (2020). La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia. *ALPHA*, (50), 263-288. <http://dx.doi.org/10.32735/so718-2201202000050794>
- » Núñez J. y Millán M. (2020). Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad. *Nómadas*, (53), 33-49. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n53a2>
- » Patterson, C. (2012). Marriage in Sophocles: A Problem for Social History. En K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 381-395). Willey-Blackwell.
- » Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press.
- » Pianacci, R. (2008). *Antígona: Una tragedia latinoamericana*. Losada.
- » Rojas, S. (2017). *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*. Cuadro de Tiza.
- » Romero Rey, S. (2017). *Género y destino: La tragedia griega en Colombia*. Editorial UD.
- » Pritchard, A. (1992). Antigone's Mirrors: Reflections on Moral Madness. *Hypatia* 7 (3), 77-93.
- » Sánchez, L. (1993). *La pasión según Antígona Pérez*. Facultad de Humanidades Universidad de Puerto Rico.
- » Saxonhouse, A. (1992). *Fear of Diversity: The Birth of Political Science in Ancient Greek Thought*. University of Chicago Press.
- » Scodel, R. (2014). *La tragedia griega: una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- » Sófocles. (2014). *Antígona*. Gredos.
- » Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*. Editorial Dykinson.
- » Uribe, S. (2018). *Antígona González*. Ediciones Libros del Cardo.
- » Vivas, C. (2013). Donde se descomponen las colas de los burros. En M. Lamus (Comp.), *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I* (pp. 247-279). Paso de Gato.
- » Weiner, J. (2020). Antigone Undead: Tragedy and Biopolitics in Perla de la Rosa's *Antígona: las voces que incendian el desierto*. En R. Andújar y K. Nikouloutsos (Eds.), *Greeks and Romans on the Latin American Stage* (pp. 199-212). Bloomsbury Publishing.
- » Williams, T. (2017). Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe's *Antígona González*. *Roman Notes*, (57), 1, 3-14.
- » Zizek, S. (2016). *Antígona*. Akal.