

El límite de la representación o la representación del límite. Una lectura sobre el vínculo entre mito y nazismo en la *Antígona* de Bertolt Brecht



Elina Adduci Spina

Universidad de Buenos Aires / veolamusica@gmail.com

Fecha de recepción: 28/03/2015. Fecha de aceptación: 26/05/2015.

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo formular una hipótesis de lectura que introduzca una posible interpretación del vínculo que se produce entre el mito de Antígona y el nazismo en la obra *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin* de Bertolt Brecht. A partir de un análisis del nivel estructural y semántico de la pieza, se evidencia un reiterado y sistemático trabajo con la idea de la liminalidad que encuentra una síntesis en la figura de Polínices. Construido como un *homo sacer*, estructuralmente este personaje condensa núcleos de sentido que guardan relación con ciertos aspectos de los modos nazis de presentación y representación de la muerte. En este sentido, el vínculo establecido por Brecht descansa en una reformulación y movilización de las estructuras de la representación que construye una representación que no importa como objeto sino como representación misma.

Palabras clave

Antígona
Brecht
Nazismo
Homo sacer
Modos de representación

Abstract

This article aims to formulate a hypothesis that poses a possible interpretation of the connection that occurs between the myth of Antigone and Nazism in Bertolt Brecht's play *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht*. From an analysis of the structural and semantic level of the piece, a repeated and systematic work with the idea of liminality -that finds a synthesis in the figure of Polynices- is evidenced. Built like a *homo sacer*, structurally this character condensed nucleus of meaning relevant to certain aspects of the Nazis modes of presentation and representation of death. In this sense, the association established by Brecht rests on a reformulation and mobilizing structures of representation that builds a representation that does not matter as object but as representation itself.

Key words

Antigone
Brecht
Nazism
Homo sacer
Modes of representation

Preguntas iniciales

En *La estrategia de la ilusión*, Umberto Eco (1986) señala que el género dramático de la tragedia posee un carácter universal y explica que la incorporación de tópicos universales actúa como el sostén de una función ejemplificadora que -a partir de la mostración de la caída en desgracia de un personaje noble que ha infringido la ley- tiene el objetivo de engendrar y depurar los sentimientos de terror y piedad del espectador. No obstante, el autor aclara que la explicitación y reiteración de la ley transgredida funciona como un elemento nodal de la tragedia por el hecho de que cada época y sociedad tiene la jurisprudencia de legislar de un modo particular ese conflicto de tipo universal. Esta divergencia en el abordaje ya resulta evidente en el análisis de los tres grandes trágicos griegos que llegaron hasta nuestros días. Si bien la tragedia antigua se caracteriza por la presencia de fuerzas supra-humanas que escriben y fuerzan el destino humano, en la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides se advierte una creciente tendencia a la secularización y un anclaje cada vez mayor en asuntos de índole privada.

Para algunos teóricos, la idea de destino trágico parecería no cuajar dentro de la sociedad liberal-burguesa judeocristiana promotora del *sujeto libre*. La existencia de un *yo* moderno autónomo responsable de su destino y huérfano de un gran *otro* sería el principal motivo para explicar la supuesta imposibilidad de la tragedia moderna. Sin embargo Raymond Williams (2014) advierte la existencia de una tragedia moderna en la “tragedia liberal” de Henrik Ibsen y Arthur Miller, en la “tragedia privada” de August Strindberg, Eugene O’Neill y Tennessee Williams y en la “tragedia social y personal” de León Tolstoi y D. H. Lawrence. Entonces, analizando una compleja continuidad de veinticinco siglos, en *Tragedia Moderna* se estudian las permanencias y discontinuidades que se produjeron tanto por dentro como por fuera de la estructura de la tragedia. En este sentido, se podría asegurar que durante la modernidad la forma trágica ha servido para denunciar los límites de ese sujeto burgués aparentemente libre ya que, tal como afirma Williams, la verdadera tragedia se encontraría en su negación e imposibilidad de ser nombrada.

A fines de la década de 1940, Bertolt Brecht -probablemente uno de los últimos teatristas modernos- escribe y pone en escena *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin*, una obra que, como claramente manifiesta su título, traspone el mito griego de Antígona a partir de una traducción alemana de la versión de Sófocles.

Resulta llamativo que un materialista histórico como Brecht -que ve en el trabajo humano la condición de existencia y la principal actividad en el intercambio material- haya elegido como texto base a un género que invariablemente es asociado al determinismo del destino. Además, la estética brechtiana sienta sus bases en el teatro anti-aristotélico, es decir, en una dramática que -alejada de la catarsis trágica y del modelo identificatorio- pretende producir una sensación de extrañamiento que denuncie las contradicciones de la sociedad y dispare la praxis revolucionaria del espectador. A partir de todo esto surge la pregunta de cuál es el papel que desempeña la tragedia en un pensamiento moderno y marxista como el de Brecht.

La estética brechtiana tenía predilección en representar sucesos históricos que eran despojados de su sensacionalismo temático mediante el empleo de distintos recursos del teatro épico. En *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin* a simple vista se puede observar cómo -a partir de una representación épica que se aleja de la estructura trágica griega- Brecht toma el mito de Antígona para extraer un imaginario que es puesto en relación con la Alemania nazi. Como veremos más adelante, un acto único que se desarrolla en un tiempo y espacio mítico es precedido por un prólogo que, contextualizado en Alemania durante la culminación de la Segunda Guerra Mundial,

introduce con cierta ambigüedad algunos núcleos de sentido que además de estar presentes en el mito guardan relación con ciertos aspectos de la ideología nazi. Entonces, ante esta circunstancia se desprende la segunda -y aún más compleja- pregunta de cuál sería este vínculo semántico entre el mito de Antígona y la Alemania del Tercer Reich.

Todos estos cuestionamientos constituyen la piedra angular del presente artículo cuyo propósito es proponer una interpretación que establezca una relación posible entre el mito de Antígona y el nazismo. A partir de lo anteriormente esbozado, posiblemente una primera pista pueda ser rastreada en el sistema de representación, ya que Brecht juega con los modos de representación de dos sucesos: el mito griego y el nazismo. Llamativamente el mito es trabajado temáticamente cuando la mención a Sófocles podría haber desembocado en una referencia estructural genérica y el tópico del nazismo es recreado estructuralmente debido a su trasposición en un espacio y tiempo mítico. De esta manera, tal vez la complejidad de nuestras preguntas iniciales guarde relación con el verdadero objetivo de Brecht, aquel que radica en una reformulación y movilización de las estructuras de la representación que construye una representación que no importa como objeto, sino como representación misma.

La liminalidad

A lo largo de un análisis exhaustivo de la pieza se van haciendo visibles diversas ideas teatrales brechtianas (como teatro épico, efecto de extrañamiento, anti-aristotelismo, *Gestus*, etc.) que, tal como plantea Jameson (2013), convergen en una estética que reflexiona simbólicamente sobre los conflictos y los ideales sociopolíticos. En este sentido, la puesta en relación del mito griego de Antígona (más precisamente la versión de Sófocles) con la Alemania nazi se alinea con un teatro épico caracterizado por el uso de fábulas antiguas y sucesos conocidos e históricos. Pero, como ya hemos adelantado, el vínculo entre Antígona y el régimen nazi, además de no resolverse de manera explícita, pareciera tener que ser rastreado en la forma de la representación. Mientras de esta incógnita surgen múltiples hipótesis de lectura, producto de un estudio estructural y semántico, el hallazgo de la sugestiva y reincidente idea de la liminalidad -que, además de estar diseminada en varios niveles de la pieza, pivotea en la figura de Polínice- parecería emerger como una clave de lectura.

Estructuralmente, la pieza está dividida en un prólogo y en un acto único. Por un lado, el prólogo tiene una función paradigmática y actúa como un aglutinador sémico que presenta núcleos de sentido que, a lo largo de la obra, se despliegan como claves de lectura. Como veremos más adelante, este segmento es el único que va a hacer una referencia explícita al nazismo. Por otro lado, si bien el acto único se presenta como una continuidad sin cesuras, en él diferenciamos siete secuencias que se encuentran en relación sintagmática. Las primeras tres son secuencias de confrontación entre personajes (entre Antígona e Ismena, Antígona y Creonte, Hemón y Creonte); luego hay una secuencia destinada para Antígona y otra para Creonte (en donde Antígona se enfrenta a su futuro o próxima muerte y Creonte se opone a los Ancianos, Tiresias y una mensajera, es decir, con una *realidad* que se le viene encima) y, finalmente, la última secuencia muestra la desintegración en donde la fractura del orden establecido no tiene que ver con el destino trágico de Sófocles, sino con el accionar de Creonte y la pasividad del pueblo de Tebas.

En el nivel semántico, la idea de la liminalidad cobra una fuerte presencia, ya que el espacio y el tiempo son entendidos como lugares límite. En relación al espacio, se evidencia un anclaje en la figura de la puerta, la cual es trabajada como un espacio fronterizo. En el prólogo, la puerta juega un lugar central por ser el margen entre el adentro de la casa y el afuera de la guerra y en el acto único el pórtico del Palacio de Creonte actúa como un umbral entre la ley del Estado y la Ley Divina o,

directamente, entre la Ley Estatal y la transgresión a esa ley humana. En el orden temporal, tanto el prólogo como el acto único comienzan con el “Amanece”, es decir, con ese límite entre el día y la noche. Pero, el prólogo también da cuenta de “Berlín, Abril de 1945”, otro cronotopo que bordea la Segunda Guerra Mundial y su culminación. Por otra parte, los grandes núcleos de sentido se dan a partir de una serie de confrontaciones tales como la de los personajes de Antígona y Creonte, la de la Ley Estatal (humana) y la Ley Sagrada (divina), la del Adentro y el Afuera, la de la Paz y la Guerra y, sobre todo, la de la Vida y la Muerte. Sugerentemente, todas estas oposiciones van a estar atravesadas por Polínice, una figura que también actúa como una instancia fuertemente liminal ya que, en relación a la antítesis vida-muerte, es un personaje que no puede acceder a ninguno de estos dos universos.

El prólogo es la instancia en donde más claramente se hacen evidentes los rasgos del teatro épico, ya que la presencia de elementos contradictorios abre una serie de incógnitas que se van a ir resolviendo a lo largo de la pieza. Este prólogo ubicado en el espacio y tiempo límite que está entre la guerra y la paz del Berlín de 1945 nos presenta a dos hermanas, un hermano y un oficial de la SS. Estos personajes son trabajados de manera prototípica y si bien hacen alusión a los caracteres de Antígona, Ismena, Polínice y Creonte, no se puede asegurar una relación de estricta identidad. Además, Brecht quiebra la idea del destino trágico, ya que, al darle al sujeto la posibilidad de actuar antes de que el hecho esté consumado, expone una realidad susceptible de ser transformada mediante la praxis humana.

El principal elemento contradictorio se encuentra en el diálogo de preguntas y respuestas que se produce entre las hermanas. En éste se representa la discordancia entre el saber y el no hacer de la Hermana 1 y el no saber y el hacer de la Hermana 2. En este sentido, no es posible emparentarlas con los personajes originales, ya que en el mito Antígona es la portadora del saber y de la acción mientras que Ismena se demuestra ignorante y al margen del conflicto. Las preguntas que se debaten entre el hacer-no hacer (y sobre todo la última: “para liberar a su hermano y devolverle la vida ¿iría a buscar su muerte?” (Brecht, 1981: 75)) se resuelven en el acto único mediante la acción de Antígona. Además, a partir de este cuestionario se genera un conjunto de pistas que tienen que ver con el Hermano/Polínice, ya que el descubrimiento de la bolsa con comida y del uniforme sugiere que el hermano ha regresado de la guerra y los gritos y la apertura del umbral revelan que el hermano ha sido colgado. De esta manera, todas las contradicciones propuestas en el prólogo nos reenvían a la figura de Polínice.

Por otro lado, en el prólogo también se destaca el desfasaje espacio-temporal que se da a partir del desdoblamiento de la Hermana 1 en personaje y relatora, el cual rompe el sistema identificador, extraña la atmósfera y quiebra la representación en un tiempo representado y un *tiempo de la representación*. En este sentido, a través de los gritos y de las pistas que va dejando, Polínice también actúa como aquella figura liminal capaz de atravesar los dos niveles.

A partir de todo lo expuesto se podría afirmar que la estructura liminal del personaje de Polínice lo convierte en una figura clave para entender el vínculo entre el mito griego y la Alemania nazi, ya que como ya veremos, como gran condensador de la información, actúa como un aglutinador de la negación nazi de la muerte.

Homo sacer

Aunque se le niegue la representación y su presencia sea actualizada por el discurso de otros personajes, Polínice es una de las figuras más importantes de la pieza. La gran incógnita es quién es Polínice. ¿Es un no-esclavo de Creonte devenido en cuerpo

despedazado para generar terror al pueblo, como dice Antígona, o es un traidor a la patria, como denuncia Creonte? Sea como fuere, según ambas perspectivas puede ser considerado como un *homo sacer*, es decir, una vida expuesta a la muerte, objeto de violencia que excede tanto la esfera del derecho como la del sacrificio.

Homo sacer es una antigua figura del derecho romano que se aplicaba a aquellos sujetos que tras haber cometido un delito estaban expuestos al poder soberano. El *homo sacer* no podía ser sacrificado, pero podía ser asesinado impunemente, ya que su muerte no tenía valor alguno. En el siglo XX, el filósofo Giorgio Agamben (2000) recupera este concepto para hablar de las masas exterminadas que no llegaban a ser sujetos políticos, sino mera vida física o “nuda vida”.

Polínice deviene en *homo sacer*, porque, además de ser asesinado por traidor a la patria, el edicto formulado por Creonte lo expone como pasto de las aves de rapiña y le niega el rito del entierro. Esta doble sustracción de lo profano y lo sagrado de la cual es objeto el personaje mítico griego de Polínice, en la transposición de Brecht entra en relación con las víctimas del horror nazi, aquellas cuya humanidad reducida a una “nuda vida” podía ser sacada de todo contexto social, político y cultural, y ser aniquilada sin que ese acto entre en la esfera de lo punible.

Esta “nuda vida” está estrechamente relacionada con el concepto de biopoder propuesto por Michel Foucault (2014). En el texto “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, el autor explica la transformación de los mecanismos de poder de Occidente dando cuenta del pasaje del poder soberano de “hacer morir y dejar vivir” a un poder que administra la vida ejerciendo el poder de “hacer vivir o de arrojar a la muerte”. Si en el primer caso el poder era entendido como un derecho de apropiación de la vida y de potestad para suprimirla, en el segundo caso el poder apunta a la producción y organización de la fuerza vital. Ligada al sistema capitalista, esta nueva forma de poder se practica positivamente sobre la vida y mediante el ejercicio de controles precisos y regulaciones generales se encarga de multiplicarla y administrarla. De este modo nace un biopoder cuyo objetivo radica tanto en hacer entrar a la vida y a sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos, como en convertir al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana. Si bien en principio podríamos pensar que, tal cual como ocurre en Sófocles, las medidas de Creonte sobre Polínice (y también sobre Antígona) están ligadas al antiguo poder soberano de “hacer morir y dejar vivir”, también podemos encontrar algunos rastros de esta biopolítica.

Agamben plantea que el lugar por excelencia de la productividad biopolítica es el campo de concentración, porque allí la vida es manipulada como materia sin forma humana. Como *homo sacer*, la figura de Polínice se homologa a la del musulmán de los campos de concentración nazi, ya que en ambos casos este umbral entre la vida y la muerte y entre lo humano y lo inhumano adquiere un significado político. Al respecto, el autor señala que los campos de concentración y de exterminio se erigen como una condición extrema que posibilita separar al hombre del no-hombre. Sin embargo, lo excepcional se hace regla cuando de manera siniestra esta situación extrema se convierte en algo normal y cotidiano. En la secuencia en la que Creonte condena a Antígona, la confrontación entre ambos personajes tiene que ver con este punto. Creonte apela a la obediencia de una *ley estatal divina* que es resultado de un estado de excepción determinado por la guerra contra Tebas, mientras que Antígona declara que dicha excepcionalidad no es tal al denunciar que la guerra de Creonte es la continuación imperialista de un Estado terrorista que tiene un objetivo netamente económico. Además, en el prólogo de la pieza, la mostración de la guerra, los bombardeos, el hambre y las torturas como algo ordinario y la exposición de la paz, la familia y la comida como algo extraordinario evidencia una idea de naturalización de la guerra y de asombro de lo cotidiano que se enmarca en una estética brechtiana obstinada en mostrar las contradicciones socio-políticas. De

esta manera, Brecht se distancia del eje central de Sófocles, ya que, dejando de lado el problema trágico del pasaje de la Ley divina a la Ley sagrada, se mete en el conflicto político y público de la constitución de un supuesto estado de excepción que termina siendo un paradigma de lo cotidiano.

Retomando a la figura de Polínice, podríamos decir que la reducción a la “nuda vida” y la negación del entierro producen una ofensa a una dignidad que ya no es la de la vida, sino la de la muerte. Agamben cita a Heidegger y emplea el concepto de “ser para la muerte” para decir que el sujeto es un “cuasi ser” en el “siendo” y que en el fluir de la corriente de la vida la muerte es un “terminar de ser” para pasar a un “no ser”. Como la persona ya está muerta y la completitud la tiene que hacer un “otro”, el sujeto se termina de hacer en el rito del entierro que funciona como un hecho social constitutivo del individuo. En este sentido, al igual que a los presos de los campos, a Polínice se le roba la muerte. Aunque en la Antígona de Brecht no haya campos de concentración, se puede advertir una reducción de la vida a la “nuda vida” y una apropiación de la muerte. En este sentido, en el cuerpo de Polínice (y también en el de Antígona) está la clave.

Según Foucault, el proceso de transformación de los mecanismos de poder en Occidente también tiene que ver con una degradación de la muerte. El hecho de que en el nazismo la biopolítica paradójicamente haya coincidido con la tanatopolítica encuentra explicación en un racismo que establece cesuras de tipo biológico. La división entre pueblo (cuerpo político) y población (cuerpo biológico) conlleva un proceso de degradación en aumento que traza un recorrido que va del no-ario, al judío, al deportado, al internado y, por último, al musulmán. Entonces, en el cuerpo del musulmán nace una especie de sustancia biopolítica absoluta que traspasa la raza y no soporta más cesuras. En este sentido, si bien en la versión brechtiana Creonte no apela a una *raza aria*, este personaje le quita a Polínice y a Antígona el derecho de ciudadanía y los difama como una “cosa inmundada que contamina todo” (Brecht, 1981: 93).

Modos de representación

Jean Luc Nancy plantea que los campos de exterminio nazi funcionan como una maquinaria de supra-representación en la cual “una voluntad de presencia integral aniquila la posibilidad representativa misma” (Nancy, 2006: 21).

Realizando un recorrido que historiza la definición del término, el autor explica tres formas distintas de concebir la representación: la representación como ídolo, en la que la imagen adquiere valor no por lo que representa sino por sí misma; la representación como *absent*, en la que se produce una relación indicial entre una presencia y su ausencia; y, por último, la supra-representación nazi, en la que mediante la figura del ario se pretende (re)presentar un hombre regenerado como superhombre que, además, es el (re)presentante de la esencia de la humanidad auto-creadora. De este modo, la supra-representación nazi propone una inversión al modelo tradicional de la representación como *absent*, ya que en el acto de revelar, lo revelado adquiere un alto grado de exposición que domina todos los niveles de presencia y presente.

En contrapartida a la raza aria, el pueblo judío es considerado como un parásito capaz de destruir tanto a la civilización como a la presentación misma de la presencia auténtica, es decir, a la posibilidad de representación entendida como supra-representación. Entonces, con el afán de eliminar lo supuestamente nocivo y dejar fluir la potencialidad del futuro ario, la presentación que hacen los nazis de sus víctimas deviene en cosificación. Esto mismo ocurre con el personaje de Polínice, *oi-Ç_* ya que al no formar parte del proyecto de Creonte es considerado de otra especie, se lo borra de la tierra y se le roba la muerte.

Si bien en el mito griego Polínices también puede ser pensado como *homo sacer*, los motivos que lo llevan a esta condición varían según la versión autoral. En la pieza de Sófocles, Polínices perece en manos de su hermano Etéocles, rey de Tebas (quién también es muerto por su hermano) tras una batalla en la cual se disputan el dominio de la ciudad. Al asumir el nuevo cargo vacante, Creonte formula el edicto con el propósito de poner un poco de orden al caos. Si bien Creonte incurre en *hybris* por anteponer la ley del Estado a la ley divina, de algún modo el conflicto con Antígona adquiere un carácter irresoluble por el hecho de que ambos poseen algo de razón. En cambio, en la versión de Brecht, Polínice es condenado por ser un desertor, es decir, por no adscribir al proyecto político de Creonte. En este sentido, la tragicidad del destino le cede su lugar al conflicto que se produce entre la instauración de una ley y el cuestionamiento o transgresión de la misma. Entretanto Creonte apela a la universalidad de una “ley estatal humana”, Brecht denuncia la construcción de un Estado terrorista, cuya impronta se traslada del cuerpo individual al cuerpo social.

Mientras que el estado de situación que plantea Brecht podría homologarse con más de una sociedad y el vínculo entre el mito griego y el nazismo es susceptible a múltiples interpretaciones, creemos que la clave de lectura radica en un análisis que enlace los modos de representación con la movilización de las estructuras de la realidad y la ficción. Sólo de este modo es posible entender una operatoria que, descartando la obviedad temática, renueva los modos de representación para profundizar en una estructura liminal -condensada en el personaje de Polínices- que problematiza la negación nazi de la muerte.

Palabras finales

El epígrafe de *La Representación prohibida* introduce un poema de Hans Sahl que discute la polémica frase de Adorno acerca de Auschwitz y la imposibilidad de escribir poesía. Al respecto Nancy sostiene que la representación de la *Shoah* es imprescindible e indispensable siempre y cuando se trate de una “representación que no se muestre como un objeto y se inscriba, en cambio, directamente en la representación, como si se tratara de su nervadura misma, como la verdad sobre la verdad” (Nancy, 2006: 69).

El imperativo de Nancy encuentra lugar y sentido en la Antígona de Brecht, una obra que complejiza los modos de representación para reflexionar sobre el nazismo. Alertados por una primera lectura que evidencia que el vínculo entre el mito griego y el nazismo no tiene expresión en el plano temático o en un planteo de tipo propagandístico; la exploración en la estructura de la representación nos demuestra la operatoria de una obra que desdobra el espacio-tiempo, quiebra el sistema identificador e invierte el imaginario del destino trágico para denunciar una realidad contradictoria que es el resultado de la praxis humana. Así mismo, mediante un análisis del nivel estructural y semántico de la pieza, se evidencia un reiterado y sistemático trabajo con la idea de la liminalidad que encuentra una síntesis en la figura de Polínices, un personaje que devenido en *homo sacer* viene a condensar la negación nazi de la muerte.

De esta manera el enlace entre el mito de Antígona y la Alemania nazi guarda una relación estructural, y la doble negación del personaje de Polínices (en la diégesis por Creonte y en la representación por Brecht) se erige como una positividad disfrazada de negatividad, ya que esta supuesta ausencia es el refuerzo de una presencia que invade toda la pieza.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2000 [1998]). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- » Brecht, B. (1949 [1963]). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La rosa blindada.
- » Brecht, B. (1981 [1948]). *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Holderlin*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Brecht, B. (1983 [1957]). “Para una dramaturgia no aristotélica”. En *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión.
- » Eco, U. (1999 [1986]). “Lo cómico y la regla”. En *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen.
- » Foucault, M. (2014 [1977]). “Derecho de muerte y poder sobre la vida”. En *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Foucault, M. (2014 [1975]). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Jameson, F. (2013 [1998]). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- » Nancy, J L. (2006 [2005]). *La Representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Sófocles. (1982). *Antígona*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Williams, R. (2014 [1966]). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires: Edhasa