

ANTÍGONAS DE AMÉRICA LATINA PO/ÉTICAS Y POLÍTICAS EN DIÁLOGO

Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo (eds.)





ANTÍGONAS DE AMÉRICA LATINA: PO/ÉTICAS Y POLÍTICAS EN DIÁLOGO

Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo (eds.)

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2022 delle autrici e degli autori dei contributi
ISBN 978-88-5526-637-6

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Yuyachkani, *Antígona*. Foto di Elenize Dezgeniski,
Curitiba (Brasil) 2006.

n°42

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO DA THE FACTORY SRL - ROMA
NEL MESE DI GIUGNO 2022

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu Cristina Dozio

Índice

<i>Palabras de las editoras</i>	13
<i>Introducción. El mito de Antígona, entre lo uno y lo diverso: territorialidades y políticas de la diferencia</i>	21
JORGE DUBATTI	
<i>El cuerpo como última frontera</i>	25
KARINA BIDASECA	
<i>Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una Antígona contemporánea</i>	37
DANIELA CÁPONA	
<i>Antígona, polifonía judeo peruana y la búsqueda de la justicia</i>	49
KARÍN CHIRINOS BRAVO	
<i>Usted está aquí, ¿tiene otro lugar adónde ir?</i>	63
BÁRBARA COLIO	
<i>Hasta enterrar a Polinices</i>	75
YAMILA GRANDI	
<i>Antígonas, un ejercicio teatral de fortaleza, sororidad y resiliencia</i>	85
ÁNGELA MESA	

<i>La Antígona de tres poetas peruanos. Eielson, Watanabe y Sánchez Torres</i>	III
GIOVANNA MINARDI	
<i>Antígona. Desde los fragmentos de memoria hasta el desmontaje</i>	121
TERESA RALLI	
<i>Antígona en épocas de pandemia</i>	141
SUSANA REISZ	
<i>Antígonas tribunal de mujeres. Memoria poética y conflicto en Colombia</i>	153
CARLOS SATIZÁBAL	
<i>El hilo de Antígona en reescrituras teatrales de Argentina</i>	171
LAURA YUSEM - LILIANA B. LÓPEZ	
<i>Semblanzas de las editoras</i>	183
<i>Autoras y Autores</i>	185

REESCRITURAS DE ANTÍGONA EN EL NECROPODER,
NUEVAS CONCEPCIONES DE LA MUERTE Y LA REVOLUCIÓN
EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO

<i>La ley de Creón</i>	193
OLGA HARMONY	
<i>Antígona, (historia de objetos perdidos)</i>	239
DANIELA CÁPONA	
<i>Antígona con amor</i>	243
HEBE CAMPANELLA	
<i>Antígona. Las voces que incendian el desierto</i>	277
PERLA DE LA ROSA	
<i>Antígona</i>	301
PATRICIA ARIZA	
<i>El thriller de Antígona y Hnos. S. A., La maldición de la sangre labdácida</i>	323
ANA LÓPEZ MONTANER	

<i>Usted está aquí</i>	341
BÁRBARA COLIO	
<i>Podrías llamarte Antígona</i>	369
GABRIELA YNCLÁN	
<i>Una mujer llamada Antígona</i>	391
YAMILA GRANDI	
<i>Antigonón, un contingente épico</i>	399
ROGELIO ORIZONDO	
<i>Antígona González</i>	423
SARA URIBE	
<i>Antígonas tribunal de mujeres</i>	441
CREACIÓN COLECTIVA: TRAMALUNA TEATRO - CARLOS SATIZABAL	
<i>Antígonas</i>	461
ÁNGELA MESA	

PALABRAS DE LAS EDITORAS

“Era mi hermano y para mí eso basta”, dice la Antígona de Sófocles, y no necesita más justificación para desafiar la orden de Creonte: “...ha quedado pregonada a la ciudad la prohibición de rendirle honores funerales y lamentos; que se le deje insepulto, de tal forma que se vea a su cuerpo servir de pasto y de escarnio a perros y aves de rapiña” (Sófocles 2018:35).¹ Frente a esto, Antígona responde, mientras cubre el cadáver de Polinices, “Es mi hermano y para mí eso basta”. Basta para no aceptar la orden del rey, basta para arriesgar la propia vida, basta para elegir a ese ser por encima de todos los otros; a ese cómplice con el que compartimos la infancia, los juegos, los recuerdos.

América Latina es un continente de Antígonas; un continente en el que la ley del Estado es responsable de las muertes, de los cuerpos que quedan en el camino, de cientos de miles de asesinados, de cientos de miles de *humillados* y *ofendidos*. Frente a esto, la ley de la sangre asume una vez más la responsabilidad de nombrar a esos muertos, de devolverles el rostro y la memoria, y entonces sí, de enterrarlos.

Miles y miles de asesinadas y asesinados han dado nacimiento a miles y miles de Antígonas latinoamericanas.² Todos son nuestro Polinices. Y no hay orden que pueda obligarlas a renunciar a la búsqueda; no hay orden que pueda obligarlas a dejar los cuerpos a la intemperie, obligarlas a olvidar.

1 Sófocles, *Antígona*, Traducción e introducción: Luis Gil, Madrid, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018, p. 35.

2 De acuerdo con la ONU, “No hay una cifra exacta y oficial de la cantidad de desaparecidos en Latinoamérica, aunque algunos investigadores sociales señalan que el número ronda los 200.000. En la segunda mitad del siglo XX, las dictaduras militares dejaron miles de desaparecidos en países como Argentina, Chile, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay. Ahora, el crimen organizado, el narcotráfico y los conflictos armados internos en los que resultan salpicadas las propias autoridades siguen dejando desapariciones en naciones como México y Colombia.” <https://www.un.org/es/observances/victims-enforced-disappearance> Última consulta: 30 de agosto de 2019.

Para las mujeres de Tebas, como para las mujeres de Abya Yala,³ ésta es una de las primeras responsabilidades éticas que deben asumir las y los creadores, las y los pensadores: cuidar los cuerpos queridos, proteger la identidad y la memoria de los muertos ante su conversión en simples números dentro de los discursos oficiales; no dejarlos jamás al azar de las aves y los perros.

El aparato represivo busca arrebatarle al desaparecido no sólo la vida sino también la dignidad de su propia muerte, y a la vez les arranca a los que quedan cualquier posible certeza, la esperanza se vuelve dolorosa; a un hermano vivo se le espera, a uno muerto se le entierra. ¿Y a un hermano desaparecido?

Así, el arte y la cultura funcionan también como un memorial que construye un espacio donde enterrar simbólicamente a los desaparecidos, donde ir a recordarlos, donde ir a conversar con ellos, o a llorarlos, o a todo eso al mismo tiempo. ¿No es eso acaso lo que hacemos con nuestros muertos?

El elemento común de las obras es la fuerza del cruce de ética y estética en tanto ejercicio de resistencia ante el horror de la violencia.

En este momento en el que, además, el mundo de Norte a Sur está plagado de Antígonas que lloran los cuerpos insepultos de sus seres queridos a quienes una pandemia no solo les ha arrebatado la vida sino que además les impone luego de muertos no celebrar las exequias de sus cuerpos, creemos que es necesario que el mundo académico proponga nuevos lenguajes políticos que frente a la propuesta mundial de “distanciamiento social” ofrezca espacios de integración humana que abatan las barreras geográficas y simbólicas.

El diálogo entre po/éticas y políticas nos permite dar testimonio de expresiones artísticas realizadas por dramaturgas, poetas, performanceras y artistas de todo tipo que evidencian el desconcierto, la rabia y las ganas de cambiar el curso histórico de la contemporánea postpolítica, donde Estados formalmente democráticos defienden la guerra preventiva, el rol protagónico del mercado en la escena mundial, fomentan y promueven discursos de odio xenófobos y racistas, y son indiferentes a la catástrofe ecológica que estamos viviendo, y a las funestas consecuencias de este drama para los seres más vulnerables de nuestro mundo: mujeres, migrantes, pueblos indígenas, afrodescendientes y comunidades de la diversidad sexual.

Desde finales del siglo XX no pensamos ya la “politización del arte” como opuesta a la “estetización de la política” perfectamente neutralizada por la sociedad del espectáculo, específica de la “era de las masas” que proponía Walter Benjamin (Benjamin1982:57), sino que más bien se da una relación liberadora entre estética y política, una relación en donde la estética

3 *Abya Yala*, considerado el nombre más antiguo dado a América Latina, originario de los Guna Yala del actual Panamá, es hoy una forma de llamar al continente que tiene el consenso de la mayor parte de los pueblos originarios, en oposición a “América”.

se concibe como intrínsecamente política y no se reduce al hacer artístico autónomo e independiente de cualquier consideración extraestética, sino que, por el contrario manifiesta su potencial liberador.

Como sostiene Rancière -siguiendo la filosofía de J. F. Lyotard y su teoría de lo sublime en las artes-, el arte no es un ámbito totalmente autónomo que vale por sí mismo, sino que éste sólo tiene sentido en su relación con la división de lo sensible, es decir, con la distribución espacio-temporal de los lugares y las partes en una esfera común. En otras palabras, el arte contemporáneo se encuentra atravesado de un extremo a otro por su relación con las particiones de un territorio compartido y, por ende, por la política. Este arte tiene una función “comunitaria” que consiste en “construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común” (Rancière 2005:16). Siendo así, el arte configura lo sensible, condiciona lo visible y lo no visible, constituyendo espacios que antes no existían. Esto último es muy significativo en América Latina donde el clima de violencia estructural marcado por desapariciones forzadas, cuerpos insepultos y vidas destinadas a la muerte social como medidas institucionales de algunos gobiernos democráticos, ha gestado expresiones artísticas que más radicalmente han instalado una repartición totalmente inédita de las vidas que importan y merecen ser visibilizadas en esas sociedades.

Así, los trabajos que aquí se presentan dan cuenta de una reconfiguración simbólica y material que trastoca la distribución oficial entre cuerpos, espacios, imágenes y tiempos. Las expresiones artísticas estudiadas visibilizan la posibilidad de producir “algo” desde un constante desconcierto, son nuevas formas de vivir y significar lo político en el escenario actual. Son prácticas artísticas que en América Latina frente a las nuevas olas de violencia y la impunidad de los culpables, han gestado colectivos de la sociedad civil y artistas, quienes a través del teatro, la performance, la literatura oral y escrita, el cine y otras prácticas artísticas están creando un nuevo sentido de lo político transformando el marco axiológico del proyecto hegemónico moderno (patriarcal y heteronormativo)

Estas estrategias estéticas conceptualizadas como “estéticas disidentes”, pues subvierten el orden institucional y producen otras alternativas de reconocimiento, están marcadas por el retorno de la obstinada Antígona que, a diferencia de sus predecesoras reescritas en el pasado, se presenta en un teatro performativo que no busca sólo enfrentarse al Creonte de turno, sino destruir los marcos sociales que han permitido la construcción de este ser y su multiplicación a escala global.

Presentamos algunos trabajos que fueron expuestos en el congreso *Antigoni del XXI secolo. Tra sororità ed energia della reiterazione. Drammaturgia italiana e ispano-americana a confronto* que se celebró en Catania en los días 11 y 12 de abril de 2019 y otras contribuciones de estudiosas comprometidas con el tema. Los textos están enmarcados por la reflexión aguda y generosa

de Jorge Dubatti quien subraya, en la páginas iniciales del libro, la importancia de la territorialidad (geográfica y corporal) en la construcción de una mirada política arraigada en el género, así como en la fuerza del actual movimiento feminista. “...no se va a los clásicos solo para aprovechar su universalidad o monumentalidad, sino también para marcar sobre ellos los trazos de una diferencia contemporánea. Cada generación, en cada territorio, debe reescribir su propia Antígona”, señala el crítico e historiador teatral argentino.

El volumen empieza con el artículo *El cuerpo como última frontera* de la profesora argentina Karina Bidaseca quien nos introduce en el escenario de silenciamiento forzado por el poder en América Latina. La docente hace un recorrido por México, Colombia y Argentina para denunciar crímenes de lesa humanidad que llevan más de cuatro décadas sin ser resueltos. La suya es una narración que intenta hablar por esas voces silenciadas por la impunidad y la imposibilidad de acceso a la justicia.

Seguidamente, la dramaturga chilena Daniela Capona en *Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una Antígona contemporánea*, propone una reflexión y comparación entre las reescrituras teatrales de la tragedia de Antígona y las prácticas socio estéticas callejeras que expresan el reclamo ante la violencia. La dramaturga explica cómo estas últimas configuran espacios de restauración simbólica a los participantes-espectadores, permitiéndoles instancias de elaboración y cierre del relato que la realidad y sus instituciones les niegan.

A continuación, la docente peruana Karín Chirinos en *Antígona, polifonía judeo peruana y la búsqueda de la justicia*, se focaliza en el estudio de la Antígona de la dramaturga judeo peruana Sarina Helfgott. Chirinos explica cómo desde la vulnerabilidad del cuerpo de esta Antígona, metonimia del cuerpo social judeo peruano roto, doblemente frágil, fragmentado, esta reescritura representa una “experiencia colectiva” cuya fuerza proviene de los invisibles hilos de diferentes instituciones que organizan el proceso enunciativo mismo en la dramaturga, a la cual no podemos considerar como simple “locutora” o vehículo de un discurso.

Luego, la dramaturga mexicana Bárbara Colio en *Usted está aquí, ¿tiene otro lugar adónde ir?* expone el impulso que la llevó a reescribir una Antígona. Colio describe el contexto violento de Ciudad Juárez en el que realizó una investigación, la lucha de los familiares de personas desaparecidas que inevitablemente la condujo hacia la griega Antígona como guía, para luego soltarle la mano, y transitar libremente por los laberintos de la realidad mexicana.

La dramaturga argentina Yamila Grandi, por su parte, pone de manifiesto, en *Hasta enterrar a Polinices*, el auge que ha tomado en los últimos tiempos, en el mundo académico, el concepto de artista-investigador; un interesante lugar de cruce de cuestiones epistemológicas, ontológicas,

estéticas y éticas. Ubicado en una zona dinámica y liminar, el trabajo busca plantear un recorrido en torno a un proceso de creación teatral que es a la vez investigación, actuación y vida.

Seguidamente, la dramaturga peruano-española Ángela Mesa, en el artículo *Antígonas, un ejercicio teatral de fortaleza, sororidad y resiliencia*, expone el proceso de creación de la obra *AntígonaS*, un proyecto-laboratorio escénico que dirigió desde el Centro Cultural de España en Lima, Perú, a lo largo del 2018. La dramaturga describe cómo a partir de la reflexión acerca del mito griego (libertad, igualdad de derechos y justicia) se pusieron en práctica premisas de trabajo enraizadas en un enfoque feminista donde discurso y formas de creación escénica convivieron.

Sobre el país andino trata también el artículo de la profesora palermitana Giovanna Minardi, quien analiza tres reescrituras de esta figura sofoclea en *La Antígona de tres poetas peruanos. Eielson, Watanabe y Sánchez Torres*. La estudiosa reflexiona sobre los textos poéticos: *Antígona* de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), *Antígona* de José Watanabe (1946-2007) y *Las flores de Antígona* de Javier Sánchez Torres (1982). Las dos primeras obras pertenecientes a dos poetas “consagrados”, también traducidos al italiano, y el último, en cambio, a un poeta limeño joven que ha recibido ya varios reconocimientos literarios.

Continuando con el Perú, la dramaturga y docente peruana Teresa Ralli describe el proceso de desmontaje de su obra *Antígona* en *Antígona desde los fragmentos de memoria hasta el desmontaje*. La dramaturga quien estrenó esta obra unipersonal en el año 2000 con el grupo de teatro Yuyachkani, explica cómo esta creación colectiva entre el director de Yuyachkani, Miguel Rubio, el poeta José Watanabe y ella misma, determinó hace algunos años la necesidad de crear un trabajo de *Desmontaje de Antígona*, con el objetivo de responderle al público algunas de las preguntas que surgían después de asistir al espectáculo.

También la profesora argentino-peruana Susana Reisz analiza la *Antígona* de Watanabe y Yuyachkani pero lo hace desde el personaje vulnerable: la Ismenes en la obra. La estudiosa en *Antígona en épocas de pandemia*, nos pone frente a una imperiosa actualidad, una amenaza invisible global que ataca a la humanidad: la pandemia del COVID 19 que ha acarreado cuantiosas pérdidas de vidas y ha producido un desastre económico comparable con el de las grandes guerras.

El profesor y dramaturgo colombiano Carlos Satizábal en *Antígonas tribunal de mujeres. Memoria poética y conflicto en Colombia*, describe el desmontaje de la obra *Antígonas tribunal de mujeres*, una creación colectiva del dramaturgo con el colectivo de mujeres Tramaluna. El estudioso expone el proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos terribles

vivididos por las víctimas que participan en el proceso que llevó a cabo junto a las mujeres del colectivo Tramaluna.

El volumen se cierra con el artículo titulado *El hilo de Antígona en re-escrituras teatrales de Argentina* escrito por la profesora Lilina López con la dramaturga Laura Yusem. Ellas hacen un revisión de la historia de las reescrituras de Antígona en Argentina y cruzan su reflexión con el rol de lo trágico en ese país para evidenciar cómo reaparecen los fantasmas de la cultura en la crítica al presente, quizás, como un modo de conjurarlos.

La segunda parte del volumen esta compuesta por catorce reescrituras de Antígona nacidas en suelo hispanoamericano y creadas por dramaturgas, dramaturgos y colectivos con un fuerte compromiso ético con sus realidades. Para estos artistas, el teatro tiene un papel fundamental a la hora de poner en marcha procesos comunitarios orientados a la transformación y mejora social. De hecho, las catorce obras demuestran la perfecta articulación entre procesos artísticos y políticos orientados al desarrollo comunitario crítico. Las y los creadores non han cedido sus obras a fin de que éstas sean, para quienes las lean, verdaderas herramientas artísticas capaces de generar procesos de reflexión sobre las causas sistémicas que se esconden detrás de ciertas normas y prácticas de opresión y violencia en los países en donde fueron escritas.

En este sentido, queremos agradecer su generoso apoyo a: la familia de Olga Harmony autora de *La ley de Creón* (2000), obra publicada en 2001 en la colección Tramoya de la Universidad Veracruzana de México; Daniela Capona Pérez autora de *Antígona, historia de objetos perdidos* (2002), obra chilena inédita; la familia de Hebe Campanella autora de *Antígona... con amor* (2003), obra publicada en 2003 en la antología *Teatro breve x 5: Premio Edenor 2003* editada por la Fundación del libro de Buenos Aires; Perla de la Rosa autora de *Antígona voces que incendian el desierto* (2004), obra publicada en la antología *Cinco dramaturgos chihuahuenses* editada por el Gobierno municipal de Chihuahua en 2005; Patrizia Ariza autora de *Antígona* (2006), obra publicada por el Teatro La Candelaria de Colombia en 2008; Ana López Montaner autora de *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida* (2006), obra incluida en la antología *Dramaturgia chilena del 2000: Nuevas Escrituras* editada por la editorial Cuarto Propio en 2010; Bárbara Colio autora de *Usted está aquí* (2009), obra que obtuvo por unanimidad el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2009 y publicada en la antología *De familias y otras catástrofes, 6 obras de Bárbara Colio*, editada por la editorial Paso de Gato en 2017; Gabriela Ynlán autora de *Podrías llamarte Antígona* (2009), obra mexicana inédita; Yamila Grandi autora de *Una mujer llamada Antígona* (2010), obra argentina inédita; Rogelio Orizondo autor de *Antigonón, un contingente épico* (2013), obra cubana inédita; Sara Uribe autora de *Antígona González* (2012), obra

publicada por Sur+ediciones en Oaxaca de Juárez en 2012 y 2017; Colectivo de mujeres Tramaluna y Carlos Satizabal creadoras de *Antígona: tribunal de mujeres* (2014), obra colombiana inédita; Ángela Mesa autora de *AntígonaS* (2018), obra peruano-española inédita.

Este libro es nuestro modo de acompañar a las Antígonas del continente. Es nuestro modo de hacer de la palabra un compromiso ético.

Sandra Lorenzano - Karín Chirinos Bravo

Bibliografía

- Benjamin W., 1989, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Taurus.
- ONU <https://www.un.org/es/observances/victims-enforced-disappearance> (30 de agosto de 2019).
- Rancière, J., 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Macba/UAB.
- Sófocles, 2018, *Antígona*, Traducción e introducción: Gil L., Madrid, Penguin Random House.

INTRODUCCIÓN
EL MITO DE ANTÍGONA, ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO:
TERRITORIALIDADES Y POLÍTICAS DE LA DIFERENCIA

Jorge Dubatti

INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO “DR. RAÚL H. CASTAGNINO”
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, FILO:CYT

El mito de Antígona, que Sófocles registró en variación griega clásica en 440 a.C., bajo la forma de una tragedia admirada a través de los siglos (hoy considerada una de las grandes obras maestras de la Humanidad), ha despertado y sigue despertando en la cultura latinoamericana profundas resonancias y reelaboraciones. La joven hija-hermana de Edipo, que decide enterrar a su hermano Polinices contra la ley de la ciudad de Tebas dictada por Creonte, se ha reencarnado en numerosas recreaciones teatrales de nuestro continente, donde también ha merecido notables páginas de investigación artística, científica y ensayística, como entre otras las que se reúnen en el presente volumen. Aquí se analizan experiencias y textos teatrales, dramáticos y liminales, de Argentina, Chile, Colombia, México, Perú, así como su interrelación y diálogo en diversos contextos, en particular en Italia, donde se realizó el encuentro *Antigoni del XXI secolo. Tra sororità ed energia della reiterazione. Drammaturgia italiana e ispano-americana a confronto* (2019).

Se han ido develando, a través de los siglos, las razones de la pervivencia del mito, las múltiples aristas de la fuerza simbólica de Antígona. Se ha puesto el acento en el conflicto entre lo privado y lo público; el choque entre las leyes divinas y las leyes humanas; las cuestiones éticas entre el Estado y la familia o entre el Estado y el individuo; la conciencia privada versus el bienestar público; el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo; el

choque de la autoridad política con la identidad o elección sexual.¹ En *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, María Gabriela Rebok² va aun más allá: considera el mito de Antígona como “el paradigma oculto de nuestra época” (2012: 7), de acuerdo con T. S. Kuhn, una constelación de categorías que permiten emerger lo nuevo. Rebok señala que la presencia contemporánea del mito, tanto en numerosos exponentes del campo literario y filosófico como en el de las Ciencias Sociales, es un síntoma de la existencia de vasos comunicantes entre las distintas áreas. Para Rebok ese paradigma se relaciona con “el nuevo pensar desde y para la relación”. Retomando a Hellmut Flashar, Rebok encuentra “en la bisagra que cierra la modernidad y abre nuestra época –es decir, el fin del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX– el abandono de la preferencia por el mito de Edipo para permitir la entrada en escena del mito de Antígona” (Rebok 2012:60). En sucesivos capítulos Rebok analiza el pensamiento de grandes filósofos que han recurrido a Antígona como *leitmotiv* de sus ideas: G. W. F. Hegel, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger y María Zambrano. Rebok conecta la vigencia del mito de Antígona con «el retorno de lo trágico en el pensamiento contemporáneo», al que define como “una verdadera cura de la omnipotencia, la fragmentación y el vacío formalismo de la racionalidad moderna”. En el plano de la filosofía del arte, conecta la dimensión de lo trágico con “el concepto de lo sublime como ‘paradójica representación de lo irrepresentable’, de lo infinito que desborda y asedia a lo finito» (Rebok 2012:78). Para Rebok, la índole de lo trágico estimula al arte y da que pensar. Pero además Rebok vincula el paradigma de Antígona con un nuevo perfil de la identidad femenina. En este aspecto destaca la visión de María Zambrano. «A diferencia de lo sostenido por Hegel –escribe–, la Antígona de Zambrano no se queda en el ‘presentimiento’ ético, sin acceder a la conciencia, por el contrario, ella es la ‘aurora de la humana conciencia’, el símbolo de una inacabable nascencia» (2012: 156).

Los valiosos trabajos aquí reunidos indagan en estos múltiples aspectos, y profundizan en la dimensión de género y de sororidad del mito, en estrecha relación con los movimientos de reivindicación de la mujer, Ni Una Menos y las perspectivas diversas de los feminismos y de LGBTIQ+ contra las estructuras patriarcales y heteronormativas. De allí que las editoras Karín Chirinos Bravo y Sandra Lorenzano expliciten en sus palabras iniciales la dimensión ética-poética-política de las representaciones y los estudios sobre Antígona. He aquí un libro artístico-académico con auténtica fuerza política. Pero además esta dimensión se resignifica por las territorialidades del Sur latinoamericano, de México a Chile y la Argentina, en el sentido en que emplean el término territorialidad la Geografía Humana y la Geografía

1 Una síntesis de esas lecturas en *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente* (Steiner 2015); *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano* (Cancela 2006); *Antígona: una tragedia latinoamericana* (Pianacci 2015).

Teatral: los contextos históricos y geográficos, los cuerpos y las subjetividades en esos contextos culturales. El mito de Antígona, *entre lo uno y lo diverso*, siguiendo la fórmula comparatista de Claudio Guillén:³ núcleos de universalidad *territorializados*.

Si hay una práctica artística radicalmente territorial, y que se resiste por su singularidad a la desterritorialización, es el acontecimiento teatral: territorializa en los convivios, en los cuerpos (de los actores, los técnicos y los espectadores reunidos en el acontecimiento), en las presencias físicas en el espacio físico y la geografía, en el encuentro en y desde la “carne del mundo” según el término de Maurice Merleau-Ponty.⁴ Antígonas encarnadas, como en una ceremonia de invocación a los muertos, en los cuerpos en convivio de los actores, los técnicos y los espectadores, en la dimensión existencial de los acontecimientos. De la misma forma que el mito, se territorializa lo trágico: lectoras y lectores encontrarán en este libro el análisis de algunas de las diversas modalidades que asume la tragedia en la contemporaneidad latinoamericana, entre lo transhistórico y lo situado, entre lo abstracto y lo corporal material. Un aporte relevante a lo que nos gusta llamar el “teatro de los muertos” de nuestros países.⁵ Los muertos resuenan con la espectralidad de cada territorio, en multiplicidades intraterritoriales,⁶ proponiendo políticas para la memoria y el duelo en sus encrucijadas contextuales. Los estudios aquí reunidos sobresalen, justamente, por el entronque que sus autoras y autores les dan en las territorialidades respectivas, por el análisis de los detalles micropoéticos y micropolíticos atravesados territorialmente. El mito se recontextualiza, e incluso se hace presente más allá de la reiteración de los nombres: Antígona, como afirma Rebok en el libro citado, ya es mucho más que el nombre “Antígona”. Las reescrituras configuran acontecimientos de territorialidad, en el sentido apuntado: según el Teatro Comparado, intervenciones teatrales (dramáticas y/o escénicas) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que se genera un nuevo texto-destino. Es decir que no se va a los clásicos solo para aprovechar su universalidad o monumentalidad, sino también para marcar sobre ellos los trazos de una diferencia contemporánea. Cada generación, en cada territorio, debe reescribir su propia Antígona. Este libro abunda con precisión sobre esas políticas de territorialización.

Finalmente, queremos destacar otros dos aspectos de esta compilación. Por un lado, la participación de artistas-investigadoras/es y de

3 En *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. (Guillén 1985).

4 En *Fenomenología de la percepción*. (Merleau-Ponty 1985).

5 En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (Dubatti 2014).

6 Sobre la diversidad interna a los territorios o intraterritorialidad, véase nuestro *Teatro y territorialidad*. (Gedisa 2020).

investigadoras/es participativas/os y su producción de conocimiento sobre las artes escénicas desde/en/para/con la praxis, el hacer teatral como generación de un notable filosofía de la praxis desde perspectivas radicales en Latinoamérica, hacia nuevas formas de investigación artística.⁷ Por otro, celebrar el aporte que realiza este libro a una visión de conjunto del teatro latinoamericano más allá de las fronteras geopolíticas (el entronque de experiencias compartidas), así como a la circulación de información y pensamiento y a la visibilización de nuestras escenas y teatristas desde una edición europea, es decir, al necesario y provechoso diálogo de cartografías en la cultura mundial.

Miramar, provincia de Buenos Aires, 10 de enero de 2021

Bibliografía

- Dubatti J., 2014, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti J., 2020, *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Dubatti J., 2020, *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa.
- Guillén C., 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Merleau Ponty M., 1985, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Editora Nacional.
- Miranda Cancela E., 2006, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, La Habana, Ediciones Alarcos.
- Pianacci R., 2015, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada.
- Rebok María G., 2012, *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires, Biblos.
- Steiner G., 2015, *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa.

7 Sobre el concepto, *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. (Dubatti 2020).

EL CUERPO COMO ÚLTIMA FRONTERA

Karina Bidaseca

CONICET- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN

I. EL SILENCIAMIENTO DEL PODER Y LA MINORIZACIÓN DE LA PROPIA EXPERIENCIA

Corría el año 2007, en la sala de un juzgado una testigo se quebró y relató que fue violada mientras estaba secuestrada en uno de los centros clandestinos de detención. «El estupor corrió la sala. Nadie hizo nada, nadie dijo nada, nadie le ofreció un vaso de agua, nadie le preguntó si quería decir algo al respecto», relata Lorena Balardini, integrante del CELS (Balardini 2010). «Tenemos posibilidad de hablar porque estábamos callados esperando el momento. Toda vez que se trató de decir la verdad no tuvimos la menor oportunidad, porque hay un poder para que esto suceda», prosiguió el testimonio de Lidia Papaleo de Gravier (2010).

Cuatro décadas es el tiempo en poder hablar y ser escuchadas en las distintas causas en las cuales se juzga a perpetradores de crímenes de lesa humanidad sobre las violaciones a las que fueron sometidas, lo hicieron las mujeres aunque también, en menor medida, sus compañeros fueron sometidos a violencias sexuales. Porque *para hablar es necesaria la escucha*, sin la apertura de ese espacio estaríamos en el terreno de la locura.

El tiempo del trauma se puede analizar desde el psicoanálisis como un tiempo detenido. Los testimonios que acompañaron las causas muestran lo que se define como un “tiempo lógico” y un sujeto, la *sobreviviente*. La imperiosa necesidad de probar la sistematicidad de un plan de represión ilegal, de indicar el lugar donde funcionaron los centros de detención clandestinos, de hablar de los desaparecidos, de buscar aquellos indicios para encontrar los cuerpos aniquilados, las fosas comunitarias, de encontrar a

los represores, mientras caía sobre ellas y ellos la sospecha de haber sobrevivido a la dictadura. Como señala la psiquiatra Laura Sobredo co-autora del informe *Violencia de género y abuso sexuales en centros de detención clandestino. Un aporte a la comprensión de la experiencia argentina* -junto a Ana Oberlin y Lorena Balardini,

se trata de una temporalidad que no está relacionada con la cronología sino con una sucesión de eventos, que uno posibilita al otro, sin el anterior no se puede seguir. Tiene que ver con la resolución del síntoma [...] Primero fue necesario recordar a los que no podían hablar por ellos mismos porque no están, a los muertos y desaparecidos. Fue necesario identificar a los represores, y entonces después se puede hablar de uno. Es ahora cuando las mujeres pueden hablar de ellas, y los hombres también... aunque han sido las mujeres las que han hablado de violencia sexual (Sobredo 1993:10).

La intimidad del relato se vincula a una construcción de lo femenino, y es del orden de lo personal, donde se anclan los secretos, donde se subestima lo acontecido se minimiza el padecimiento frente a los que sufrieron sus parejas –la mayoría de ellos desaparecidos-. Ello no significa que sean crímenes de la intimidad. Sino todo lo contrario. Si bien este tipo de delito (sexual) ha sido muchas veces ocultado para no desviar la atención de lo “más importante”, en sus propias palabras para ellas: «conocer el destino de sus seres queridos de al menos alguna parte del horror vivido» (Sobredo 1993:12). El lenguaje es del crimen del poder. Un poder que silencia, se exhibe y se autoinmuniza a partir de las violencias que él mismo impone.

Treinta años después del golpe de Estado en Chile, se reitera el hecho que las mujeres no habían hablado de la violencia sexual que sufrieron «La mayoría pensaba que frente a la desaparición de sus compañeros, maridos y hermanos, y ante la tortura y muerte que veían en torno a ellas, el abuso sexual que padecieron les parecía irrelevante. O sentían temor de hacer sufrir más a su entorno» (Fundación Instituto de la Mujer 2005: 11)¹. Sin embargo, las heridas estaban abiertas y silenciosamente impactaban en sus vidas.

Como un secreto a voces, la violación como una arma de dominación y de tortura permanente y sistemática que las mujeres detenidas no desaparecidas invisibilizaron al no comunicar se convierte en desigualdad y requería ser esparcido en el mundo de lo común. «La autocensura durante la dictadura da cuenta de la privatización del daño y de la violencia que lo ha causado» (Fundación Instituto de la Mujer 2005:19). Paradojalmente es un acto comunicativo como indica Segato, un mensaje que tiene destinatarios

¹ En *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*. (Centro Regional de Derechos Humanos y Justicia de Género 2015).

y que se distribuye hacia otras direcciones, a la propia comunidad y a los varones subalternizados. Es decir, se trata de una violencia expresiva más que instrumental. «El cuerpo de la mujer es un resto de un festín donde el poder se constituye y se consolida mediante esa rapiña compartida.» expresa la autora en una entrevista (Segato 2016).

La reflexión en torno a las condiciones específicas del espacio, de la subjetividad de género y la sexualidad, parte de la categoría de encierro - ya sea real o imaginado, literal o metafórico- como una instancia demarcatoria de un cuerpo que se autodisciplina, y que diseña un perímetro de circulación autorizado. Que es también el del dominio territorial del varón sobre el cuerpo femenino que «ahora se volvió capaz de controlar de forma irrestricta su territorio» (Segato 2003:12).

Desde 1998 en que los tribunales de la ex Yugoslavia y del genocidio en Ruanda los delitos de violencia sexual son considerados como de lesa humanidad, no es posible hablar de “consentimiento de la víctima” cuando su voluntad fue apropiada bajo estado de cautiverio, detención o tortura. Esta constituye el extremo de la experiencia de la enajenación.

Las últimas aportaciones al derecho internacional en materia de dimensión de género en violaciones de derechos humanos y las resoluciones al respecto (incluidas la 1325, 1820 y 1888 del Consejo de Seguridad de la ONU sobre mujeres, paz y seguridad) sellaron el compromiso de la comunidad internacional de combatir este tipo de crímenes.

En Colombia, en el conflicto armado de 52 años, el más extenso que se conozca, las cifras que suministra la Unidad para las Víctimas en 2015, muestran que las mujeres y niñas son las más afectadas. Más de 3 millones de mujeres que han sido reconocidas como afectadas personalmente en el marco del conflicto armado. Eso significa, «que más del 50 por ciento del total de víctimas son mujeres», (Gossain 2015) dice Gabriel Bustamante Peña, subdirector de la Unidad.

La cantidad de delitos cometidos contra las mujeres por los grupos armados es mucho mayor que el número de víctimas, porque, en incontables ocasiones, una sola mujer ha sido víctima de varios delitos. Más de 3 millones fueron desplazadas a la fuerza de sus pueblos, veredas y hogares. Otras 440.000 han sido asesinadas. La lista es sobrecogedora: siguen luego las amenazadas, las torturadas, las que desaparecieron sin dejar rastro, las niñas y adolescentes reclutadas a la fuerza, las mutiladas por minas explosivas, las secuestradas. [...] Llamó mucho mi atención un hecho curioso. En la penosa lista de los once delitos más frecuentes que las mujeres han padecido en carne propia, la violación sexual solo aparece en el sexto lugar, con 9.892 casos. –Le aseguro que son muchos más –explica Bustamante–, pero

el sentido del pudor femenino, la vergüenza y la dignidad de las mujeres les impiden revelarlos. Quieren evitarles más dolores y disgustos a sus maridos, a sus hijos, a sus padres. Y proteger la honra de sus familias. Lo más insólito es que la experiencia ha demostrado que los propios criminales, con un sentido machista de la realidad, prefieren reconocer un homicidio antes que un delito sexual. Les parece que eso deshonra a un verdadero varón. Como si un asesino lo fuera. Tan verídico es ese fenómeno que para demostrarlo me basta con poner un solo ejemplo: en la etapa de desmovilización de los paramilitares, que se conoció como proceso de Justicia y Paz, cuando las rebajas de penas dependían de lo que confesara el implicado, los hombres reconocieron haber cometido 39.546 delitos de diversa naturaleza, pero solo 96 violaciones de mujeres (Gossaín 2015).

La gravedad de la situación ha llevado a la Corte Constitucional del país a sentenciar que la violencia sexual cometida contra la mujer –incluyendo abuso y explotación sexual– «es una práctica habitual, extendida, sistemática e invisible en el contexto del conflicto armado colombiano» (Corte Constitucional 2008). Sin embargo, existen muy pocas denuncias por parte de las víctimas.

Según un estudio llevado a cabo por Oxfam, entre el 2001 y el 2009, menos del 18% de las mujeres denuncian casos de violencia sexual (Oxfam 2013). De aquellos casos que sí son denunciados, solo dos de cien probablemente lleguen a obtener una sentencia, dejando un nivel de impunidad de más del 98% (Oxfam 2013). En el proceso de Justicia y Paz, en el cual los paramilitares desmovilizados optaban a penas alternativas a cambio de la confesión de todos sus crímenes, de los 39.546 actos confesados sólo 96 se referirían a violencia sexual. Ello demuestra que los autores de estas violaciones no reconocen o consideran que los actos de violencia sexual sean crímenes.

Un paso significativo es la aprobación de una ley que establece que los actos de violencia sexual cometidos dentro del marco del conflicto armado pueden constituir crímenes de lesa humanidad, crímenes de guerra y actos de genocidio. Con esta ley se logra que la violencia sexual sea imprescriptible, y los actos puedan ser juzgados en cualquier momento. Esto se traduce en que ya no será castigada solamente la violación como una agresión sexual, sino que también serán sancionadas la prostitución, esterilización, embarazo, desnudez y aborto forzados, entre otros, por la que clamaban, según la Casa de la Mujer, alrededor de 500.000 mujeres víctimas (Gossaín 2015).

2. DERRIBAR LA FRONTERA DEL ÚLTIMO SILENCIO

Las mujeres son las que han resistido la guerra. Marina Gallego en sus investigaciones expresa que la violación de derechos humanos afecta más a las mujeres negras e indígenas.

Oriente de Colombia, Cali, distrito Aguablanca. Llegamos hasta allí con mi querida amiga la profesora Alba Nubia Rodríguez de la Universidad del Valle, en un taxi “ilegal” desvencijado conducido por un joven que conducía de modo voraz escuchando música de cumbia a todo volumen. Era plena noche. Hacía calor. Pese a los rumores que esa misma tarde habría una toma estudiantil en homenaje a un estudiante muerto por la policía, la conferencia en la Universidad había finalizado, y Vicenta, nuestra anfitriona, nos esperaba fuera del aula magna, que había estado repleta de estudiantes interpellados por el tema,² para acompañarnos. El taxi nos dejó a tres cuadras de la Casa Cultural El Chontaduro, luego de negociar con él el pago por el viaje. Estaba muy interesada en conocer esa experiencia comunitaria que pedí visitar antes de mi partida de Cali. Una de las palabras que identifican ese lugar tan bello es un fruto afrodisíaco, de color rojo o naranja encendido, de textura seca y carnosa, e irresistible. Propio de la cultura pacífica colombiana, vinculado a la economía informal de las mujeres caleñas, quienes lo comercializan en casi todas las esquinas de Cali: *el chontaduro*. Nacidas en el Chocó, Buenaventura, Nariño... las mujeres decidieron poner ese nombre, 27 años atrás, a ese espacio colectivo «para soñarse y construir un mundo distinto», como escriben en su libro *Ecos. Palabras de Mujeres* (2014) y enfrentar las violencias cotidianas racistas y sexistas a la deriva del poder de los narcos, las bandas criminales y los paramilitares cada día al cruzar las “fronteras invisibles”. Así se les llaman en el Chontaduro a las fronteras que segmentan las cuadras de un lado y del otro, poniendo en riesgo la vida, convirtiendo a las mujeres más jóvenes en botín de las bandas que se disputan el control territorial con los sicarios y el ejército. En su texto *Neo conquista y neo colonización de territorios y cuerpos en la región del pacífico colombiano* Betty Ruth Lozano Lerma (2016) afirma que

la presencia paramilitar que comete la primera masacre en Sa-
baletas, vereda a 45 minutos de Buenaventura, se inaugura una
época de terror sin precedentes en la región. Entre 2000 y 2001
fueron asesinadas más de mil personas por el Bloque Calima
(...) La comunidad recuerda ese período como “el año de los mil
muertos”. El desarraigo forzado y el asesinato/desaparición de
mujeres son dos de los rasgos más sobresalientes de la violencia
que se impuso. Estas políticas de desarrollo están en relación di-

² Conferencia *Descolonizando el feminismo. Feminismos negro, indígena e islámico*, 25/09/2014, Universidad del Valle, Colombia.

recta también con la violencia que se impuso sobre la región y en especial la violencia que se ensaña en el cuerpo de las mujeres: desmembramientos, casas de pique, acuafosas,³ humillaciones públicas, desapariciones, la trata interna de mujeres entre los grupos armados, el adiestramiento de niñas para el “campaneo” (informantes); son reclutadas como informantes, incluso por el ejército y la policía, a las que el bando contrario suele asesinar o desaparecer por “sapas”, transporte de armas, asesinato a líderes como forma de “limpiar” el territorio, reclutamiento con fines sexuales de las niñas y jóvenes. Las mujeres son asesinadas o desaparecidas, según panfletos de estos grupos que afirman hacer “limpieza” por “brinconas y putas”. Las formas de asesinar a las mujeres envían un mensaje a la comunidad sobre el colapso de los límites morales en este conflicto que es más bien una guerra contra la población: empalamientos antes de ser asesinadas, cortarles las nalgas y jugar fútbol con ellas, cortarles la lengua por sapas, cuando ellos mismos las han obligado a serlo (Lozano 2016:30).

Estos crímenes contra mujeres negras e indígenas tienen implicaciones diferenciales tanto para las mujeres y sus familias como para sus comunidades. La afectación para Lerma es más amplia, ya que las mujeres víctimas pertenecen a un grupo étnico y a una familia extensa. Además, los efectos de estos feminicidios traspasan el ámbito personal, familiar y comunitario, para impactar las formas organizativas propias que son soporte de la red sociocultural para la vivencia en el territorio. La violencia contra las mujeres afecta también la trama comunitaria,

por eso puede afirmarse que la violencia contra las mujeres es una violencia de carácter político. Esta violencia hace parte de esa guerra más velada en su carácter político ya que todos estos hechos logran poner a un vecino contra otro, a un familiar contra otro, a cada uno contra todos y a todos contra cada uno. Es la multiplicación de la guerra a lo largo, a lo ancho y en profundidad, a través de hechos violentos que no solo destruyen las bases materiales de las comunidades sino, lo que es peor, sus bases culturales y espirituales, convirtiendo una cultura de tradición solidaria en una cultura de destrucción y odios mutuos (Lozano 2016:32).

Para la vida todo, para la muerte nada. La *Red Mariposas de Alas Nuevas* las mujeres dicen que no están interesadas en ser heroínas muertas. A

3 Cementerios clandestinos en los esteros.

través de acciones de sororidad afectivas Las Mariposas fortalecen lazos que fortalecen la comunidad, protegen la vida de sus hijas, hijos, familiares y vecinos. «Algo que era normal se ha convertido en una práctica de insurgencia: velar a los muertos en la casa y no en la funeraria y realizar la novena o adoptar a los muertos NN en los cementerios» (Lozano 2016:43).

Es la forma como le dicen a la sociedad que no le dan la espalda al conflicto. Como si se tratara de un cuento fantástico, *Réquiem NN* presenta el ritual que realizan los habitantes de Puerto Berrío (Antioquia) con los cadáveres que se encuentran en el río Magdalena. Los rescatan, les dan una tumba, los adoptan e incluso les dan un nombre.⁴

La tradición dice «*cuerpo que haya muerto violentamente o que no tenga familia ofrece milagros*» (El Espectador 2020). Inicialmente las bóvedas de los NN son pintadas de blanco y marcadas con un número de medicina legal. Luego, al ser adoptadas y realizar milagros, su “nueva familia” decora la lápida e instala placas con la leyenda “*gracias NN por los favores recibidos*”, situación que representa un problema para medicina legal. «Al pintar la tumba y rebautizarlos (quitando el número puesto por medicina legal) se pierde el registro del NN. Muchas veces aparece la familia de la persona y cuando vamos al cementerio no encontramos el cuerpo porque la tumba está marcada de otra manera» (2020), dice el médico-. Y si nadie adopta un muerto, también es un lío-, los restos exhumados no van a un osario sino a la fosa común, donde todos se mezclan con todos. Mientras tanto, el sepulturero y animero (quien lidera los rituales de rezo) siguen dándole espacio a los NN en el cementerio que tiene más muertos NN que personas conocidas y siguen rezándole a las almas para que descansen en paz. «*Aquí todos los muertos son víctimas. No importa de qué bando hayan sido ni por qué han muerto. Todos tienen un lugar*» (2020).

3. NO QUEREMOS SER HEROÍNAS MUERTAS. SOBREVIVIENTES: REFLEXIONES FINALES SOBRE LA AGENCIA HUMANA

Algunos pensadores afirman que hay señales que indican que una civilización está terminando. El síntoma en el pensamiento crítico parece ser lo que Jean-Luc Nancy llama la ausencia de criterios, de posibilidad de discernimiento del hombre ante el poder omnipresente que alcanzan las entidades supraestatales, las corporaciones mediáticas, el capitalismo sustentado en el neoliberalismo como una lógica privatizadora de la vida; el despliegue de las tecnologías propias de un patriarcado sexista y racista, que expone la brutal exacerbación de un régimen de “necropolítica” como la espectacularización de las muertes y su mercantilización, en un sistema que se repro-

⁴ Ver trailer: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/requiem-nn-trailer-del-documental-video-406914> (El Espectador 2020).

duce consumiendo y desechando, construyendo muros y fronteras para los inmigrantes y refugiados que son los parias contemporáneos.

El discurso de los Derechos Humanos creado en un momento límite, abismal de nuestra humanidad, se vuelve fundamental en estos tiempos por su valor pedagógico, por la posibilidad de re-humanizarnos y de refrendar una lógica bélica cada vez más omnipresente que atraviesa los territorios, los cuerpos y las subjetividades y que pretende instaurar un espacio de excepción a partir del cual se limita la posibilidad de ejercer lo que Hannah Arendt llamó el “derecho a tener derechos”.

Las experiencias de las mujeres en la guerra o en los regímenes de excepción de las dictaduras, a la manera en que los hechos violentos de la misma han atravesado sus cuerpos con heridas profundas, siendo madres de desaparecidos o familiares o víctimas directas ellas son el bastión de las comunidades y por ello mismo son atacadas. Ideas originales que se construirán a partir del agenciamiento colectivo y de forma situada, en nuestro contexto singular, marcado por la feroz dictadura de los años de 1970 y 1980, por suspensión de todos los derechos, y por la posdictadura. Así, el cuerpo de las mujeres es particularmente afectado por este escenario de la historia contemporánea. La violencia sexual, la forma de crueldad que enuncian los feminicidios y que marcan un exceso que es imposible de simbolizar, dieron lugar a un movimiento único y de trascendencia regional e internacional como el Ni Una Menos. Vivas nos queremos. En Argentina observamos que los feminicidios como crímenes domésticos que se perpetran con características de crueldad de un ambiente bélico (Segato) construyen nuevas lenguas insurgentes desde los cuerpos (des)obedientes y los saberes insurrectos.

Las mujeres del Sur son narradoras de sus propias vidas. A pesar de ser (re)escritas por otras mujeres, a menudo bajo lo que llamo “retóricas salvacionistas” y narrativas orientalizadas por Occidente que eliminan todo rastro de contemporaneidad, no deja(rá)n de contarse mutuamente historias. Suele haber mucho más riqueza en las conversaciones con las mujeres que luego, inevitablemente, se pierde en el género de las escrituras etnográficas, por más sensibles que ellas se muestren.

Los feminicidios en Ciudad Juárez, en el Pacífico o Catatumbo colombiano, o en Guatemala, en territorios donde la colonialidad no ha finalizado; en medio de los genocidios, en Ruanda en 1994, o antes aún, durante la subdivisión entre India y Paquistán en 1947, muestran que los cuerpos de las mujeres son afectados de modo decisivo por la nuevas formas de la guerra y la expansión capitalista. Un proyecto feminista descolonial anti-colonial, anti-patriarcal y anti-racista enunciado desde el Sur, requiere de una crítica profunda al modo dominante de la política global y a la “colonialidad del saber”. En otras palabras, des-aprender la naturalización del privilegio, edificada en los muros de la universalidad etnocentrista; como la no-renuncia

a la búsqueda de las *huellas* -como lugar de enunciación y lengua propia insurgentes- de intensidad suficiente, para ir al encuentro de las estéticas descoloniales. Cuando en las intersecciones de la raza/género/etnia unas mujeres silencian la política de otras mujeres (Crenshaw; Spivak); las *Siluetas* de Ana Mendieta o las lenguas de las poetas afro e indígenas son convocadas en este ensayo para asaltar el centro.

Cuerpos impugnando las violencias reunidos en el espacio público. Cuerpos que sobreviven en el vilo de la dominación patriarcal. Cuerpos reclamando la cuenta.

Se puede leer como una continuación del mito griego de Antígona, el dolor, el sufrimiento, y la confusión que la dictadura militar dejó en Argentina desde 1976 hasta 1983, para ilustrar el dolor de alguien que no puede enterrar a su familia, como se sienten las madres de la Plaza de Mayo. Antígona es el símbolo de una mujer fuerte que lucha para controlar su propio destino.

En 1995 Susana Chávez acuñó la consigna “Ni Una Más” que identifica la lucha contra los feminicidios en México. La escritora y activista, que escribiera *Sangre* en homenaje a una de las tantas mujeres muertas, apareció asesinada en 2011. A esa consigna le siguió “Ni una mujer menos, ni una muerta más.” No se trataba tan sólo de un problema del lenguaje. Era un tema de cuentas. La cuenta que no (nos) cierra. No queremos que nos arriben a otra mujer de la comunidad de mujeres. Por eso las contamos: 1808 asesinadas, 700 desaparecidas, 400 huérfanos...

Jacques Rancière escribiría en un notable libro *El desacuerdo. Política y filosofía*: «La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte» (1996:68). La política es

aquella actividad que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte [...] Es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hacer escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado mas que como ruido (Rancière 1996:69).

Las contamos todxs. Los familiares, las mujeres, los movimientos de mujeres, las feministas, la sociedad. Y nos faltan. La cuenta no nos cierra. Pedimos por eso que el Estado nos brinde los datos. Queremos la cuenta exacta. Sus vestidos (están) colgando de las perchas, sin los cuerpos. Los zapatos rojos esparcidos por las calles, para traerlas a la memoria. Las contamos para exigir lesa humanidad. Pero aún debemos comprobar la sistematización. El feminicidio –o femicidio– para quienes nos dedicamos a investigar

los feminicidios y devolver el conocimiento que producimos al servicio de la sociedad, esa indistinción, seguro pueda resultar una “exquisitez”. Lo que importa es que hoy todas y todos compartimos el mismo lenguaje y exigimos que la cuenta cierre. De una vez por todas. Que nos devuelvan a las desaparecidas por la trata. Ni Una Mujer Menos, Ni Una Muerta Más. Las queremos a todas de regreso a casa. Ni Una Menos.

Bibliografía

- Balibar E., 2005, *Violencias, identidades y civilidad*, Barcelona, Gedisa.
- Balibar E., Wallerstein I., 1988, *Raza, nación y clase*, Madrid, Iepala.
- Bidaseca K., *La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*, Buenos Aires, Prometeo.
- Bustamante G., 2016, *Buenas prácticas para combatir la trata en el mundo* <http://www.endslavery.va/content/endslavery/en/publications/judges/bustamante.html> (20/01/2021).
- Chakrabarty D., 1999, *Historias de las minorías, pasados subalternos*, «Historia y grafía», 6.12:87-111.
- Contreras L., 2013, *Requiem NN muertos milagrosos* <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/requiem-nn-muertos-milagrosos-articulo-406909> (04/02/2021).
- Corte Constitucional, Auto 092 de 2008, 14 de abril de 2008.
- Freud S., 1994, *El malestar en la cultura*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Gossaín J., 2015, *Las mujeres son las primeras víctimas del conflicto armado en Colombia* <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16408896> (04/02/2021).
- Goldstein J. S., 2000, *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gómez Fonseca C., 2009, *Desplazamiento forzado en el Catatumbo colombiano: género y organización campesina*, Tesis de Magíster en Estudios Sociales Agrarios, FLACSO/Sede Argentina.
- Grüner E., 2002, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós.
- Grüner E., 2006, *Introducción*, in Balandier G., *Antropología política*, Buenos Aires, Ediciones Del Sol: 7-58.
- Guha R., 2002, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica.
- Lozano B., 2016, *Neo conquista y neo colonización de territorios y cuerpos en la región del pacífico colombiano*, in *Dossier Feminismos descoloniales del Sur. Lenguas,*

- memorias y genealogías (pos)coloniales*, «Revista Intersticios de la Política y la Cultura», UNC, 5.9: 23-48.
- Nancy J., 2006, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu.
- PNUD 2004, *Informe sobre Desarrollo Humano en Colombia*, Bogotá.
- Ranciere J., 1996, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Sartre J., 2008, *Reflexiones sobre la cuestión judía*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Segato R., 2006, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*, México DF, Ed. De la Universidad del Claustro Sor Juana, Colección Voces.
- Segato R., 2016, *A través de la víctima se viola a toda la sociedad* <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-304897-2016-07-22.html> (04/02/2021).
- Spivak G., 1985, *¿Puede el subalterno hablar?*, «Orbis Tertius», 6.6: 175-235.
- OXFAM, 2013 www.colombia.org.uk/sexual-violence-report-colombia (04/02/2021).
- Unidad para las Víctimas, 2015, *Ficha general Unidad para las Víctimas – 2015*, <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/ficha-general-unidad-para-las-v%C3%ADctimas-2015/15232> (04/02/2021).
- UNRISD 2005, *Igualdad de género. La lucha por la justicia en un mundo desigual*, Ginebra.
- Žižek S., 2003, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

AUSENCIAS Y EXCESOS: NOTAS SOBRE LA (IM)POSIBILIDAD DE UNA ANTÍGONA CONTEMPORÁNEA

Daniela Capona
UNIVERSIDAD DE CHILE

*Lo que los antiguos ritos se empeñaban en guardar bajo tierra,
nuevos ritos que hacen voto a la abyección se empeñan en exhibir
sobre la tierra. Ha regresado el drama de la obstinada Antígona
intentando dar sepultura a Polínices, hace tiempo que es una
historia plural.*

(Ileana Diéguez 2009)

INTRODUCCIÓN

Hace 20 años escribí una Antígona. Esto sucedió en Santiago de Chile el año 2000, la obra tenía 6 páginas y su puesta en escena duraba 15 minutos. La obra se estrenó y ganó algunos premios, se publicó casi por casualidad; más tarde un investigador argentino me solicitó el texto para incluirlo en una investigación sobre las Antígonas latinoamericanas. A partir de allí el texto fue revisado y citado en estudios sobre las versiones y reescrituras de la tragedia clásica. Todavía me sorprende que mi texto, escueto y juvenil, generara interés, luego supe que fue la primera Antígona escrita en Chile que vincula la tragedia griega con la dictadura nacional (1973-1990). ¿Cómo es posible que ningún dramaturgo chileno, los hay muchos y muy buenos, haya hecho antes ese ejercicio de reescritura? Nunca me pareció extraña la abundancia de Antígonas latinoamericanas, dado que la relación temática entre la tragedia de Sófocles y la realidad de nuestro continente en la segunda mitad del siglo XX salta a la vista: las dictaduras, la violencia, los asesi-

natos, las desapariciones, la crueldad inenarrable, las leyes injustas pero sobre todo la enorme cantidad de mujeres valientes que desafiaron leyes aberrantes movidas por el amor a sus parientes y por un inquebrantable sentido de la ética y la justicia. Es solo hoy, atendiendo a la invitación a escribir sobre la relación entre Antígona y la producción literaria que comienzo a considerar la fragilidad de esa evidente relación entre la obra de Sófocles, el ejercicio de su reescritura y el panorama político de esta fracción del continente americano.

Cientos de Antígonas se han escrito desde que yo consideré pertinente la reescritura de la tragedia griega para hablar de la historia de mi entorno. Cada una responde sensible y poéticamente a un contexto y a una historia. Sin embargo, emergen una serie de cuestionamientos respecto a la viabilidad de la reescritura trágica como forma de comunicación poética que dé cuenta del actual contexto de violencia desmedida que afecta a esta zona del mundo. Las vacilaciones sobre este asunto se relacionan con aspectos bastante diversos; en las siguientes páginas intentaré presentar algunas de las cuestiones que devienen conflictivas a la hora de pensar en la continuidad de una tradición de reescrituras de la tragedia clásica. No pretendo en ningún caso llegar a determinar la pertinencia (o impertinencia) de esta práctica, sino apenas enunciar la serie de debates que emergen al considerar el ejercicio de reescritura trágica en un contexto como el actual. Dichos conflictos dicen relación con lo ético, lo formal y lo estético, aspectos siempre implicados en la labor de quien compromete su enunciación como vínculo entre lo real y lo escénico.

LO IRREPRESENTABLE

*Qué impúdico, qué obsceno
Es acabarse insepulto, mostrando
A los ojos de los vivos blanduras y viscosidades.
(Watanabe 1999)*

La obscenidad del cadáver expuesto que menciona Watanabe¹ comunica, entre otras cosas, las dimensiones del horror. Imposible no recordar el trabajo de Julia Kristeva en torno a lo abyecto, en el que justamente señala el cadáver (cuerpo caído) como portal de entrada al territorio insondable de la abyección. El cadáver que se descompone a la vista de la ciudadanía y actúa como castigo ejemplar puede ser hoy relacionado con la descarnada exhi-

¹ La *Antígona* de José Watanabe fue escrita para el grupo Yuyachkani, la puesta en escena fue estrenada en 2000 bajo la dirección de Miguel Rubio y contó con la actuación de Teresa Ralli. Esta versión establece una estrecha relación con el contexto de su producción, escrita y ensayada mientras se vivían en Perú los momentos finales de la guerra sucia. La obra aborda la tiranía y resistencia en clara consonancia el acontecer local.

bición de cuerpos mutilados que tiene lugar en algunas zonas de América latina. Por otra parte está la muerte sin cuerpo, el cadáver oculto o destruido que lejos de amedrentar con su imagen lo hace con su ausencia. Es difícil explicar el daño colectivo que genera a un pueblo el fenómeno de la desaparición forzada. Las Madres de Plaza de Mayo, las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile, las mujeres que fundaron ANFASEP en Perú emergen en nuestro imaginario como símiles de Antígona; solo que ellas no aparecen enterrando al hermano expuesto a los ojos de todos, sino cavando en la tierra en busca de la fosa clandestina que contiene los restos del pariente desaparecido. Así, el reclamo por la dignidad del cadáver, por el rito funerario como derecho de la familia y de la comunidad aúna a cientos de activistas con la figura mítica de Antígona. Desde la realidad surge un vínculo poético incuestionable; sin embargo, ante el exceso y el desborde de la violencia real es que surge la cuestión de la efectividad de la representación, específicamente cuando nos planteamos el trabajo artístico a partir de esta relación poética. ¿Puede una obra de arte dar cuenta de la experiencia del horror? ¿Es la tragedia realmente la expresión de un horror vivido por una comunidad?, ¿o es más bien la metáfora de un horror posible sujeto a condiciones imaginadas o metafóricas? Si pensamos desde el oficio teatral, la cuestión de la representación se vuelve asimismo conflictiva: ¿es ético representar la violencia tal y como esta sucede? ¿Es siquiera posible que la representación consiga comunicar la magnitud de la experiencia de una masacre? Estas preguntas suponen un punto de partida y desde luego no son cuestiones propias del presente sino asuntos ya visitados y debatidos, lo que no les resta vigencia sobre todo si consideramos que son en sí mismas experiencias apremiantes. De algún modo el acercamiento a la relación arte-violencia puede bien iniciarse con la sensación de que no hay espacio en el mundo para tantas reescrituras de la saga de los labdácidas, o bien de que no alcanzan los dramaturgos para tantas Antígonas.

Ileana Diéguez en el libro *Cuerpos sin duelo* (2014) presenta una interesante discusión sobre la violencia y sus imágenes en el contexto latinoamericano.² En el marco de ese estudio la autora expone varias consideraciones sobre lo irrepresentable, que actualmente constituyen un debate activo en lo referente a los trabajos que vinculan arte y violencia.

La cuestión relativa a las implicancias éticas del mostrar/ocultar la imagen del crimen y sus huellas merece una consideración atenta. Por una parte, y así lo señala la autora, la puesta en escena de la violencia (tal y como ocurre a manos de los perpetradores y de ciertos medios de comunicación) cumple con una evidente función de “diseminación del miedo”, en tanto las imágenes y los relatos que las acompañan acabarían por operar como

² El trabajo de Diéguez constituye una revisión sobre un número de trabajos en los que confluyen elementos de las artes con la manifestación y acción social en contextos de violencia de alta intensidad como los son México, Colombia o Perú.

agente disciplinador hacia la población, ejerciendo sobre los incontables espectadores de dichas imágenes la tácita amenaza de que el horror espera a los insumisos. El símil entre esta situación y la exhibición del cuerpo de Polínices en la *Antígona* de Sófocles es indiscutible.

Por otra parte, la autora se pregunta si renunciar a la exhibición de las imágenes de la violencia, o al trabajo artístico o social con ellas (o a la representación o elaboración sobre la violencia) no implicaría obturar esa realidad, contribuyendo a su invisibilización. Otro riesgo de esta proscripción de la imagen para resguardar las sensibilidades del espectador estaría vinculada a la cuestión de lo irrepresentable propiamente tal, entendido como aquella experiencia cuya potencia y dimensiones son tan enormes que resultan inasibles o inabarcables para el humano oficio de la producción e interpretación de signos. Esta postura, anclada livianamente en la aseveración hecha por Adorno en 1949 (“Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro y eso corroe el conocimiento de porqué se ha hecho hoy imposible escribir poemas”) comportaría una serie de riesgos. Diéguez y otros pensadores que abordan este asunto (Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy) coinciden en los peligros que supone aquella categoría de lo irrepresentable, elaborando sobre el riesgo implicado en la existencia de eso que habita más allá de la imagen, de la palabra y del arte: los peligros de la poesía imposible después de la masacre.

¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística? Decir que Auschwitz es indecible e incomprensible equivale a *eupheim*; adorarle en silencio como se hace a un Dios (...) Contribuir a su gloria (Agamben 2005: 31-32).

De los múltiples argumentos que respaldan la legitimidad de las imágenes de la violencia, así como el trabajo con ellas y el derecho a la mirada, el anterior resulta de los más atractivos: ¿será que el concepto de lo inenarrable inmoviliza al pensamiento reduciéndolo a puro pasmo? Otorgarle a la violencia un lugar fuera del lenguaje podría en efecto conferirle un estatuto superior muy poco conveniente. Desde luego, el debate tiene más aristas, pero de cualquier manera se reconoce que la cuestión ética que puede desplegarse en torno a lo visible/ invisible y a lo decible/indecible supone una primera discusión al abordar la relación arte-violencia, cuestión ineludible al plantearse la reescritura trágica en el contexto actual.

A pesar de lo anterior, desde el oficio teatral la pregunta por la representación de la violencia continúa siendo apremiante. ¿Se puede representar la violencia? ¿Es sensato hacerlo? Cada proyecto de expresión y representación desde el dolor³ encierra un proceso complejo y particular y sería

3 Diéguez plantea en su libro que una de las condiciones que permiten, en la práctica, abordar la relación arte-violencia superando el conflicto ético que esto pudiese implicar, estará en:

irresponsable el emitir un juicio *a priori* respecto a este asunto. En otras palabras, seguramente quedan miles de Antígonas por escribir y por representar. La cuestión es: ¿Como serían esas Antígonas que aún no existen? ¿Cómo articular hoy en contextos de violencia de alta intensidad relatos viables para las circunstancias del presente? ¿Es la ficción y la representación aún una posibilidad en las actuales circunstancias? ¿Cuáles son las operaciones estéticas propias del presente que consiguen comunicar la resistencia a través de la visibilización y denuncia de la violencia?

Ante las herramientas comunicacionales del presente, ¿no queda desactualizado el relato trágico y sus procedimientos estéticos?

PROBLEMAS DEL TEATRO HOY. ¿CÓMO COMPETIR CON EL ARCHIVO? ¿CÓMO COMPETIR CON LO REAL?

La representación sufre en el siglo XX una crisis, anunciada por las vanguardias, sugerida también por Brecht quien recurre a develar los mecanismos de producción de ficción e ilusión para permitir al espectador juzgar racionalmente las apremiantes cuestiones políticas y éticas que la escena expone. Artaud hace otro tanto cuando presenta la necesidad de convertir al teatro en experiencia metafísica real (e impracticable) en lugar de continuar representando ficciones. Para mediados del siglo XX la representación en el teatro se ha topado con sus angustiantes límites. La segunda guerra mundial, el holocausto y los horrores derivados de esa experiencia en Europa contribuirán a evidenciar los límites de la representación para comunicar las dimensiones de lo real. Desde entonces el teatro ha estado preguntándose cómo comunicar las dimensiones de la experiencia humana a través de sus herramientas representacionales. O en palabras de Federico García Lorca, quien ya en 1936 era consciente de este problema, “¿Cómo inundar de estrellas el patio de butacas?”⁴

La escritura y la escena se entregaron creativamente a esa angustia, el Living Theatre se abocó a la experimentación con el tiempo y la experiencia, consiguiendo vivencias que horadaron para siempre la rigidez de la relación teatro-representación. La performance arremetió contra la estabilidad de los formatos disciplinares concediendo a la obra plástica acción, vida y muerte; y la obra escénica la posibilidad de lo real. De paso se fue abriendo para las artes un formato nuevo, bastardo, barato, accesible y democrático que, como todo

“accionar, expresar, escribir desde el dolor y no sobre el dolor de los demás” (Diéguez 2013: 32).

4 García Lorca plantea esta inquietud en 1936 en su *Comedia sin título*, obra en proceso de escritura cuando el autor fue asesinado. Si bien García Lorca no hace referencia a la violencia política en esta obra sí despliega en ella la angustia de un teatro que no consigue comunicar la intensidad de lo real a los espectadores, dado que solo cuenta con la ficción como herramienta. En la obra, la revolución que tiene lugar en las calles llega hasta las puertas del teatro, ante lo que EL AUTOR responde a gritos “Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas. ¡Y el fuego!”.

formato también fue institucionalizado y encerrado en galerías. Sin embargo, una lucidez sin límites permite a la performance escapar de los intentos de domesticación tan propios de la institucionalidad y el mercado de las artes.

El teatro documento hace lo suyo, recurriendo orgánicamente a los elementos que la modernidad hace disponible. El archivo y su desmaterialización mediante proyecciones; el testimonio y su estudio desde las ciencias sociales serán insumos para la escena. La misma institucionalización de la archivística aparecerá como herramienta para el vertiginoso vínculo entre la escena y lo real, tradicionalmente opuestos podrán durante el siglo XX tejerse en formatos híbridos provistos por la performance, el teatro documento, el teatro del oprimido, el biodrama, y otros tantos. El relato sobrevive.

LA TRAGEDIA Y LA ESCENA

Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin...
(Jean Anouilh)

En este punto quisiera abordar las características de la tragedia más allá de su aspecto temático, dejando de lado aquello vinculado con el *pathos*, la comunicación del dolor o la generación de empatía y piedad. Al margen de estas cuestiones, la tragedia tiene indudablemente una historia en lo referente a su estructura y articulación como género, configurándose a través de los siglos en una arquitectura más o menos estable. Dicho de otro modo, una tragedia no es cualquier conjunto de acciones que en la escena comuniquen padecimiento. De hecho, la categoría misma de tragedia surge desde una consideración más bien literaria que considera el tipo de relato (Platón).

La cita antes expuesta corresponde a la célebre *Antígona* escrita por Jean Anouilh, estrenada en París en enero de 1944. El fragmento es enunciado por el Prólogo, personaje que en un gesto metalingüístico comunica la información referida a la trama y de paso entrega una concepción de tragedia que considero aquí relevante. Al afirmar que Antígona “tendrá que desempeñar su papel hasta el fin...”, el Prólogo aborda el vínculo que guarda la reescritura trágica con su referente original. En la versión de Anouilh el destino de la heroína no proviene de los dioses sino de la tradición literaria, la condición citacional de la obra de 1944 determina el destino de los personajes y el desenlace de la acción. En rigor es la condición de tragedia como categoría literaria la que opera como fin ineludible y así lo expresa el Coro en una escena de la obra:

La tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha cá-

do en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata, con todo el cielo sobre la espalda, y que no queda más que vociferar –no gemir, no, no quejarse-, gritar a voz en cuello lo que tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún. Y para nada; para decírselo a uno mismo, para saberlo uno (Anouilh 2009:155).

Anouilh concede al coro la función de opinar sobre los subgéneros dramáticos presentando las ventajas de la tragedia como experiencia “tranquilizadora” frente a las incertidumbres que acarrea el drama, forma que señala como “innoble, utilitaria”. Más allá de estas preferencias expresadas, resulta atractivo el ejercicio de exposición de la estructura implicada en la pieza trágica, la cual supone una particular organización de la acción y un desarrollo abocado a un final predeterminado.

La tragedia poseería, por lo tanto, una formulación bastante concreta a pesar de su posible evolución a través de los siglos. Pavis señala la siguiente articulación base para la estructura de la tragedia:

el mito* es la *mimesis** de la *praxis** a través del *pathos** hasta la *anagnórisis**. Lo que en otras palabras significa: la historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad*, hasta el momento del reconocimiento* de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal.” (Pavis 1998:478).

En el prólogo de *La escena moderna*, el crítico español José Antonio Sánchez presenta algunas consideraciones sobre la tragedia y las transformaciones que esta sufrirá a partir del análisis que realiza Aristóteles en su *Poética*. Sánchez se refiere al interés del filósofo en referirse a la tragedia como construcción intelectual, descartando la importancia de sus aspectos escénicos derivados de la instancia ritual. Sánchez entiende a la *Poética* y su posterior lectura renacentista que la instala como norma y modelo de la creación teatral, como la responsable de convertir a la tragedia en un fenómeno literario cuya existencia puede independizarse de la escena. Esta postura se hace visible en el siguiente comentario sobre la catarsis:

Originariamente la idea de catarsis va asociada a una descarga de emociones, provocada por la música y la poesía, artes capaces de estimular sensaciones extrañas y violentas que conducen a un estado emocional e imaginativo que escapa a la razón. Este tipo de catarsis resulta mucho más creíble imaginando la participación física en los espectadores trágicos, tal como los describe en *La República* o en *Las Leyes* Platón (mucho más atento a la

dimensión sensible del mismo, a pesar de su condena general a las artes) que imaginando la recepción intelectual del poema trágico desprovista de canto, danza e incluso espectáculo, tal como lo sugiere Aristóteles. En la versión tradicional, la emoción dañina para la acción práctica se descarga mediante una acción violenta provocada por el choque emocional producido por la música y la danza. En la versión aristotélica la emoción se descarga mediante la vivencia intelectual del lance patético (Sánchez 1999:14).

Desde la definición aristotélica pasando por las consideraciones de los críticos posteriores, se reconoce en la tragedia una manera de estructurar la acción que implica un cierre rotundo. La *anagnórisis* o reconocimiento que propicia el fin de la acción, fin terrible y tranquilizador, actúa como punto de inflexión en aquella manera de acabar con el relato. Tal como menciona Sánchez, es el lance patético el que movilizaría la emoción hacia una descarga mediante la vivencia intelectual que permitiría reaccionar al padecimiento del héroe.

Con esto en mente volvemos a la pregunta por la posibilidad de la re-escritura trágica como dispositivo ajustado a vehiculizar la expresión artística articulada desde el dolor de comunidades sometidas a condiciones de violencia extrema. Valoramos aquí la propuesta de Ileana Diéguez de explorar lo que ella ha llamado escena liminal: “prácticas no exclusivamente artísticas, en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan dispositivos estéticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimar sus acciones como producciones artísticas” (Diéguez 2009: s/p). En dichas prácticas se establecen ajustes a los modos hegemónicos de creación teatral, adaptándose tanto las metodologías de creación y trabajo como los formatos de presentación y la categorización de los resultados. Estos ajustes obedecen a la finalidad que estas escenas liminales plantean, la cual no es exclusivamente estética sino política y surgida siempre desde una enunciación colectiva.

Cabe señalar que este tipo de práctica puede adoptar formatos variables y ya no cabría señalarla necesariamente como teatro, en tanto puede también constituirse como acción más cercana a la performance, o articularse en torno a la producción de objetos y la instalación estratégica de ellos en sitios determinados (por poner algunos ejemplos).⁵ El formato y las adscripciones disciplinarias se vuelven porosas y mutables toda vez que estas acciones persiguen adaptarse primeros a las necesidades expresivas de las comunidades desde las que emergen.

5 Sería larga la lista de ejemplos que se pueden dar sobre prácticas de este tipo, las cuales existen desde hace largas décadas independiente de la atención que los estudios teatrales les han prodigado en los últimos 20 años. De todos modos como ejemplos podemos citar:

En estas circunstancias el artista no opera como autor, sino como colaborador especializado que se suma a la expresión comunitaria, por lo que su rol en estas manifestaciones estaría guiado por la presencia en el espacio real más que en la construcción de ficciones cuya estructura presenta una resolución interna de los conflictos dentro de la propia pieza.

La presencia abarca la eticidad del acto, la responsabilidad de estar en un espacio escénico o público asumiendo la intervención como persona-artista-ciudadano de su tiempo, con todos los riesgos que supone intervenir en el espacio público (Diéguez 2005:27).

Por otra parte, podríamos considerar la cuestión de la presencia como una manera activa de resolver la angustia que generan los ya mencionados límites de la representación en su sentido más convencional. El teatro y su tradicional dispositivo representacional, que supone para el actor el estar en el lugar de otro, alcanza aquí nuevas posibilidades en tanto permite al participante estar por sí mismo sin ocupar el lugar ficticio del personaje.

En la revisión del trabajo del grupo teatral Yuyachkani, particularmente en sus acciones por la memoria (en el marco de las audiencias de la comisión Verdad y Reconciliación realizadas posteriormente al fin de la de guerra sucia en Perú, de 1980 a 2000), Diéguez aborda el conflicto de la representación y la posibilidad de que esta sea leída como la usurpación de la voz de las víctimas. En este contexto marcado por la desaparición de miles de personas, la representación que ubica al actor/intérprete en la escena ocupando el lugar de otro cobraría un sentido diferente, constituyéndose en: “gestos éticos que hacían visibles los cuerpos ausentes, prestando sus propios cuerpos para la recuperación metafórica de tantos rostros borrados” (Diéguez 2005:26). Así los actores, lejos de asumir identidades que les son ajenas, ponen sus cuerpos al servicio de la comunidad prestándolos para encarnar a los ausentes, a aquellos que muchas veces no están muertos sino en que en la ambigua categoría de desaparecidos.⁶

La escena liminal, como la denomina Diéguez, operaría como formato que democratiza la participación de las comunidades en el escenario social a través de la producción estético-política de acciones expresivas de reclamo por la restauración simbólica de la verdad y la justicia en contextos en que el relato literario no tiene cabida. Esto sucedería dado que su lenguaje no es

Bordados por la paz, en México; el baile de La cueca sola en Chile; las caminatas de las Madres de Plaza de mayo en Argentina.

6 Un buen ejemplo de esto es el trabajo *Adiós Ayacucho*, del mencionado grupo Yuyachkani. En esta obra el actor Augusto Casafranca cede su cuerpo al agricultor Alfonso Cánepa, que manifiesta en escena que ha emprendido el viaje a la capital para recuperar su cadáver y exigirle al Presidente se haga responsable de restituirle los fragmentos de su cuerpo, el que fue desmembrado.

accesible a las comunidades afectadas, a la vez que la estructura del mismo (la estructura de la tragedia, por ejemplo) no se condice con las condiciones del contexto que se habita. El cierre dado por la anagnórisis trágica no hace parte de las condiciones dadas por el relato oficial en dichos contextos, la verdad aparece en estos casos a través de la emergencia de los cuerpos reales (ciudadanos) en el espacio público, dicha verdad es forzada por la presencia, emergiendo como una acción más que como un relato estructurado, reforzada por la dimensión estética de dichas presencias.

La tragedia, como forma cerrada que resuelve el conflicto mediante el reconocimiento de una verdad no es asumible en contextos en que la violencia ha privado a las comunidades de aquella verdad última que constituye la presencia del cadáver. El entierro buscado por Antígona no puede tener lugar, en ausencia del cuerpo. La expresión de una verdad en estos contextos carece de desenlace y solo puede ser presentada a la manera de fragmentos de realidad, estos configurados como escenas liminales se hacen presentes a la manera de irrupciones en el espacio público.

Así, ante las masacres signadas por la impunidad, ante la imposibilidad de acceso a la justicia por parte de las víctimas, ante la irracionalidad de aquellos crímenes, pareciera que la estructura trágica y su configuración de un sentido en torno al *pathos* no resultara coherente como formato de expresión. En estos contextos, las acciones y las irrupciones resultarían formatos orgánicamente generados por las comunidades para la generación de prácticas socioestéticas que expresan el reclamo ante la violencia e intentan incluso la restauración simbólica. Las escenas liminales a las que refiere Diéguez conseguirían en ciertos casos proporcionar a los participantes-espectadores las instancias de elaboración y cierre del relato que la realidad y sus instituciones les niegan, cumpliendo esta función a través de la participación y la interacción física con los espacios implicados en los conflictos. Las Antígonas en estos contextos se encontrarían forzadas a irrumpir por un momento en las calles, renunciando a sus desenlaces para convencer con sus cuerpos presentes a quien quiera escuchar, sobre la necesidad de enterrar a los muertos.

Bibliografía

- Adorno T., 1962, *Sociedad y crítica de la cultura*, Barcelona, Ariel.
 Agamben G., 2005, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.

- Anouilh J., 2009, *Jezabel, Antígona*, Buenos Aires, Losada.
- Diéguez I., 2009, *Teatralidades y escenarios liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*, <http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> (20/11/2020).
- , 2005, *Prácticas de visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria. En Rubio, Miguel. El cuerpo ausente (Performace política)*, Lima, Yuyachkani.
- , 2014, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, México DF, Ediciones documenta escénicas.
- García Lorca F., 1978, *El público y La comedia sin título y dos obras póstumas*, Barcelona, Seix Barral.
- Pavis P., 1998, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Madrid, Paidós.
- Sánchez J., 1999, *La escena moderna*, Madrid, AKAL.

ANTÍGONA, POLIFONÍA JUDEO PERUANA
Y LA BÚSQUEDA DE LA JUSTICIA

Karín Chirinos Bravo
“SAPIENZA” UNIVERSITÀ DI ROMA

A Sarina Helfgott, dramaturga, poeta y maestra

*ya no tengo sed soy
la sed
perdí mi nombre otra vez
más huérfana de mí
exiliada
aborreciéndome
mi boca es un grito para adentro
y sin embargo
no sé por qué sigo entregándome
en oscuros lechos
como un deslumbramiento
(esto también es el amor).*

A duras penas, Sarina Helfgott, Lima, 1973

INTRODUCCIÓN

La nutrida experiencia literaria de la dramaturga, poeta y escritora peruana de origen judío Sarina Helfgott (1928-2020) es bastante particular y poco conocida en Europa. Su obra está impregnada de pluralidad de lenguajes y culturas relacionados a sus orígenes judíos y peruanos. Si tuviéramos que

definir la obra de la recién desaparecida artista, bien se podría utilizar las palabras del teórico Mijael Bajtín para decir que sus escritos son:

«parola viva» del romanzo, e non l'«astratta parola linguistica», ha, infatti, una «vita sociale» che si svolge al di «fuori dello studio dell'artista, nella vastità delle piazze, delle vie, delle città». Essa è, pertanto, «pluridiscorsività sociale, [...] plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate» (Bajtin 1979:67).

Siguiendo lo postulado por el teórico ruso y conocedoras de lo expuesto en *El gran libro de América judía*, de Isaac Goldemberg (1998), en este estudio me propongo añadir novedades a este debate a partir del examen de la obra *Antígona* (1964-2007) de esta dramaturga y poetisa donde se nos presenta un espacio-tiempo determinado y donde la autora no solo hace converger las voces del otro, sino también reactiva la tradición mítica de ambas culturas (en este caso, la judía con la peruana). Me centraré en hacer un análisis de la obra *Antígona* (2007) desde la perspectiva bajtiniana. Así, tras una breve presentación de la historia de la dramaturga marcada por el exilio familiar para escapar del exterminio judío abordo el tema de la construcción de la identidad judeo peruana en la obra desde una doble vertiente: como hija de inmigrantes judíos portadora de una historia de exclusión y como escritora peruana que performa la función del arte en relación con: las ideas del pensador peruano José Carlos Mariátegui, quien estableció un vínculo intelectual intenso con la población judía residente en Perú y como resultado de su inmersión literaria en un contexto social de Reforma Agraria Nacional peruana que la llevara a identificarse con los indígenas/excluidos en esa sociedad.

SARINA HELFGOTT, UNA HISTORIA JUDEO PERUANA

El gran libro de América judía, de Isaac Goldemberg (1998), vino a confirmar la presencia literaria de los judíos en América Latina. La amplia antología de 1.236 páginas recoge la obra de unos 140 escritores y es un reflejo del maridaje entre lo judío y su obsesión por la letra y la tradición española y latinoamericana. En este trabajo me centro exclusivamente en los judíos que siguieron practicando públicamente su religión y que emigraron a Perú a finales del siglo XIX y sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XX, fundando instituciones comunitarias religiosas y laicas (cementerios, sinagogas, escuelas, centros sociales, centros culturales y su relación con la población peruana no judía). Así por lo que se refiere a la presencia judía

en Perú encontramos la obra *La Inmigración Judía al Perú* (1987) de León Trahtemberg Siederer donde el escritor de origen judío informa:

Hacia 1912 empezaron a llegar al Perú también inmigrantes de origen ashkenazita, principalmente procedentes de Rumanía y Polonia, y unos cuantos de Rusia, Hungría y diversos países de Europa. Entre ellos los señores Eidelman, Gans, Vainstein, Gleiser, Waisman, etc. Ellos se concentraron en el barrio de Chirimoyo, fundando el 11-6-1923 la 'Unión Israelita del Perú' oficialmente reconocida el 16-11-1929. La mayoría de los judíos se dedicó al comercio ambulatorio, viajando a provincias para comprar y vender mercaderías a crédito, inaugurando esa modalidad comercial poco conocida en esa época. Muchos de ellos se quedaron a radicar en las diversas provincias del Perú, especialmente Callao, Huancayo, Trujillo, Arequipa, Piura, Lambayeque e Ica. Hacia fines de los años 1950s, esas familias judías retornaron paulatinamente a Lima, para proveer a sus hijos de la educación judía del colegio 'León Pinelo' (fundado en 1946) y para permitir que sus hijos estudien en las universidades de la capital. Además, en Lima había un marco social judío que permitiría a sus hijos encontrar parejas para el matrimonio. Hacia fines de los años 60s, prácticamente no quedaban judíos en las provincias del Perú (Trahtemberg 1987:118).

Sobre la ubicación de los judíos Trahtemberg señala que en Lambayeque: «alrededor de 1930, había varias familias judías concentradas en Chiclayo, mientras que unas pocas se encontraban dispersas en Reque, Motupe, Pimentel y temporalmente en Ferreñafe, ciudad de Lambayeque, Eten y Monsefú» (Trahtemberg 1987:120). La ocupación y actividades económicas a las que se dedicaron fueron diversas «Los judíos en Lambayeque se dedicaron al comercio de telas y bazar, así como al negocio de transporte público y camiones. Algunos se dedicaron al comercio de productos agrícolas y minerales especialmente oro y plata, generalmente como contraparte a la venta de telas y productos diversos» (Trahtemberg 1987:118). Y «Como había mucho movimiento de judíos hacia Chiclayo, cuando llegaban visitantes se hospedaban normalmente en el hotel Tacna, en la calle Poeta Niño» (Trahtemberg 1987:120).

Dentro de las familias judías residentes en Lambayeque (Chiclayo) se encontraba la familia de la poetisa y dramaturga de la *generación del cincuenta*: Sarina Helfgott Edelmann quien nació en Perú (Chiclayo) de padres besarabianos ashkenazitas de lengua idish. Su apellido estuvo desde los años treinta en Perú ligado al mundo del arte, como figura en el libro de 1989 de León Trahtemberg *Los judíos de Lima y las provincias del Perú*:

En diciembre de ese mismo año 1935, la “Sociedad Unión Cultural Israelita” renovó su directiva resultando electos: Presidente: Jaime Zaidman; Vice Presidente: Adolfo Larich; Secretario: Marcos Brodsky; Tesorero: Max Schnapp; Vocales: E. Halperin, J. Kaplivsky, M. Gleisery J. Penchansky; Fiscal: Boris Broitman; Bibliotecario: Isaac Helfgott. (Trahtember 1989:118) .

O en la década de los sesenta del siglo XX como escribe el periodista judío Hernán Swilch en el libro *En serio y en broma* (1963), donde presenta a la familia Hefgott como la familia de la cual dependía la admisión de jóvenes judíos en la J.J.V. una entidad cultural instituida en el primer tercio del siglo XX con el propósito de convertir a esa juventud en pensadores y activistas en el campo del racionalismo psíquico vanguardista (con el consentimiento y autorización del Departamento Religioso).

volviendo a lo de las tres letras diré qué son, sencillamente, las sigla de la nueva entidad recientemente fundada y la que se relaciona con la “Victoria” (Así, con V mayúscula). El representante de esa nueva entidad es un joven amigo nuestro, más conocido entre nosotros por sus artículos sobre “cultura musical”, que obtuvieron gran éxito. Debido a él surgió más tarde la Sociedad “Oneg Shabath”, con el fin de propagar y difundir la canción folklórica judía. Me refiero al joven Rottman (sin bigote), primo-hermano del ingeniero Rottman, el que trabaja en la película rusa “Juramos Volver”. Según informes secretos que obran en mi poder, y que he recibido por intermedio de la agencia noticiosa “Lushen Ora Press”, el presidente de la nueva entidad será un conocido especialista en peleterología. Para ser socio de la J.P.V. es necesario llenar varios requisitos. En primer término hay que poseer un certificado médico acreditando a qué género pertenece el solicitante, si al masculino o al femenino. Si es del género masculino, deberá saber bastante bien la historia de “Las tres costureras” de J. L. Peretz, y si es del género femenino, deberá conocer a fondo la segunda parte de “Golem” de Leivik. Habiendo cumplido con todos estos requisitos el candidato a socio de la J. J. V. deberá dirigirse al cine “Capítol” para pedirle a Manuel Eidelman un certificado de “buena conducta”. Luego, a la familia Helfgot para rendir el primer examen de ingreso. El examen en sí abarca los conocimientos de la historia detallada de la ciudad de Chelm, desde su fundación por Pedro el Grande hasta su destrucción por Hitler, el chico. (Swilich 1963:48).

Sarina Helfgott es autora de los poemarios: *La Luz pródiga* (1956), *Libro de los muertos* (dos ediciones 1962) y *Ese vasto resplandor* (1973), antología de su quehacer poético inédito entre 1957 y 1971 (donde se encuentran las poesías: *Entrar y salir por el espejo* y *Tu sillón de terciopelo rojo*, entre otras). Para el teatro ha escrito: *La señorita canario*, *La sentencia* y el monólogo *La jaula*, siendo este último Premio al Mejor Autor de Teatro de 1961. Su *Antígona*, escrita en 1964 fue estrenada por el prestigioso Club de Teatro de Lima, que dirigía el argentino Reynaldo D' Amore. Gran parte de sus obras de teatro se encuentran reunidas en la antología de 2007, *9 Piezas en un acto*. Cabe señalar que *La Jaula* fue estrenada en Lima, Buenos Aires y Cambridge y traducida al inglés y al neerlandés. Luego fue publicada junto con *La sentencia* y *La señorita Canario* por la Universidad Católica del Perú (1967) y en la Colección de Teatro Peruano Homero, Teatro de Grillos (1974). *Antígona* también fue publicada en 1967 y *Carta de Pierrot* en 1975 (Tamayo 1992:967).

Sobre la participación política de Sarina y su hermano el artista Isaias, Swilich escribe:

Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando las hordas nazis sembraban la desolación y la muerte en los campos de Europa y cuando los gloriosos ejércitos rusos sangraban en la lucha contra las divisiones “Panzer” y cuando todo el mundo libre miraba con simpatía la unificación del mundo democrático con el Soviet para luchar contra el Tercer Reich, el grupo “progresista” de Lima encabezado por Manuel Edelman, Welwel Edelman, José Lerner, José Feldman y los hermanos Helfgott se organizaron en un “Comité” de ayuda para los ejércitos de liberación, crearon una Sección Juvenil con el nombre de “Juventud Judía Vanguardista” y se dedicaron a la educación de la juventud creando cursos para la enseñanza del idioma yidish; en esa época nos visitó el famoso periodista judío- americano B. Z. Golberg con su esposa, la hija de nuestro clásico Sholem Aleichem y otros grandes escritores y periodistas judíos, que fueron atendidos por ese grupo. La guerra ha terminado. La victoria ha correspondido a los Aliados. Alemania nazi estaba en ruinas. El asesino Hitler y su macabra camarilla han sucumbido y pagado con sus vidas los monstruosos crímenes cometidos y derrepente nos llegaron noticias horribles de la Rusia Soviética.

Stalin, el todopoderoso del Kremlin, asesinó a casi todos los escritores judíos, organizó el famoso proceso contra los médicos judíos de Rusia y Stalin el comunista-leninista, resultó siendo un vulgar asesino contra la cultura y los hombres que la representaban (Swilich 1963:51).

El gran estudioso Carlos Suárez sostiene sobre Sarina como dramaturga:

Tres dramaturgas extraordinariamente interesantes contribuyen activamente al movimiento teatral limeño: Sarina Helfgott, Elena Portocarrero y Sara Joffré, especializada en teatro infantil. Sarina Helfgott ahonda en el drama de sus personajes, seres profundamente doloridos, y nos da obras conmovedoras, de fuerte realismo poético, como *Entrar y salir por el espejo*, *La red*, *Un sillón de terciopelo rojo*, *El verdugo* y *La señorita Canario* (Suárez 1971: 267).

Sarina durante muchos años ejerció el periodismo y fue directora cultural de la revista *Tiempo* y crítica de ballet y música. Además dirigió el taller de arte *Sahmar* y fue la primera mujer antologadora de cuentos (1959) escritos por mujeres: 9 autoras, algunas ya consagradas como María Weisse, María Rosa Macedo y Magda Portal y otras más jóvenes como Sara María Larrabure, e incluso alguna que no había publicado ningún libro como Elena Portocarrero y Katia Saks. Incluye también algunas autoras de cuento infantil como Carlota Carvallo y Rosa María Rojas; lo más interesante es que todas ellas significan una avanzadilla de la conciencia escritural femenina como participantes que eran en el Primer Festival de Escritoras Peruanas de Hoy.

De su poesías el gran estudioso Augusto Tamayo Vargas escribe «El libro de los muertos representa un angustiado lamento por la muerte masiva del pueblo judío en Europa, bajo el imperio nazi» (Tamayo 1992:967). Cabe subrayar que la escritora convivió en familia con la esperanza del regreso a Israel. De hecho en los escritos de Hernán Swilich donde el periodista judío de origen polaca describe a modo de crónicas humorísticas la vida de la comunidad judía residente en Perú en los años sesenta, al presagiar el futuro de los miembros de esa comunidad en base a las aspiraciones presentes de cada uno de sus miembros escribe:

Amigo lector:

En el año 1970 — ojalá tengamos la dicha de vivir hasta entonces todos, inclusive los ancianos del Moshaw Zkeinim de Chacra Colorada — celebraremos el primer centenario de la comunidad israelita del Perú contemporáneo. Si es que llego a ese año, tendré 70 años justos y seguramente seré por entonces inquilino del Hogar para Ancianos, junto con todos los amigos de mi generación. Allá, en el Hogar para el Anciano, no habrá ninguna discriminación racial y estaremos juntos los de la “Unión” y los del “Sharom”, los conservadores y los progresistas, los del minyán de Malvas y de Adat Israel[...]Las Pioneras Shalva, después

del gran éxito obtenido con su libro de recetas de cocina, harán una campaña para editar un álbum de bailes criollos de la Nueva Ola. Yosale Feldman dirigirá el Departamento Religioso de la “Unión Israelita”. Toda la familia Helfgot emigrará a Israel. Boris Dunayevich traducirá artículos de Jabotinsky, para “NO-SOTROS” (Swilich 1963:166).

No es de extrañarse entonces que la autora se haya nutrido de estos sentimientos de nostalgia de regreso a la patria y los hay plasmado en sus escritos combinándolos con ecos de la tierra en la cual nació y fue educada. De hecho en las obras de Sarina Helfgott la lucha por la vida es desterritorializada, es decir, por la vida de cualquier persona en cualquier parte del mundo «Sin embargo, por la calidad de la construcción estética (en la que resuenan ecos vallejanos y textos sagrados del antiguo Egipto) se constituye en un intemporal alegato por la vida y en contra del asesinato político y la muerte en general. En ese vasto resplandor la poesía de Sarina Helfgott transita con solvencia del canto general a la exposición de la subjetividad de mujer» (Tamayo 1992:967).

Sobre esta particular simbiosis judeo peruana presente en las obras de Helfgott, Hermán Swilch en el libro *Vendedor de Chismes, crónicas sobre la comunidad judía peruana*, la describe como alguien que «Ha captado el estilo peruano con tanta hondura como son las plegarias del Rabi Levv Itzjaz de Bardichew» (Zwilich 1966:104).

LA OBRA

La acción se desarrolla en la hacienda de Ramón, gamonal de un país sudamericano que no es mencionado. Días antes la hacienda había sufrido el ataque de un grupo guerrillero durante el cual murieron dos hermanos de la protagonista Antígona: Javier (Polinices) y Pablo (Eteocles) quienes peleaban en bandos opuestos. Pablo había muerto acribillado por las balas del grupo guerrillero que comandaba Javier quien estaba aliado con los “india-da” guerrillera. Su tío Ramón (Creonte) ha salido a cazarlos, prohibiendo expresamente que se dé sepultura al traidor, Javier su «hediondo sobrino» (Helfgott 2007: 103).

La obra, que se desarrolla en un solo acto, empieza de madrugada y dura veinticuatro horas que median entre dos amaneceres. La escena está dividida en dos planos por un practicable. El primer plano es el camino, el segundo es el vestíbulo de la casa-hacienda.

“El único mueble es un viejo sillón de madera tallada, a modo de trono simbólico” prescriben las didascalias iniciales. Al levantarse el telón, Antígona discute con su prometido esposo, su primo Hernán (Hemón) pues

ella ha decidido ir a dar sepultura a su hermano Javier «muerto dos veces: asesinado y colgado de un árbol del camino, como un criminal» (Helfgott 2007:95). La hermana de Antígona, Elena (Ismene) trae un cuchillo para colaborar con su hermana a bajar el cadáver, pero finalmente se arrepiente y Antígona se marcha sola a ejecutar el plan. Ramón vuelve entonces sin haber podido encontrar a los insurrectos y se retira a descansar hasta el día siguiente. Ante la imposibilidad de descolgar el cadáver por sí sola, Antígona resuelve cubrirlo con una sábana de su ajuar de novia: «¡La sábana de la virgen abrazará al hermano!» Se produce luego una violenta discusión entre Hernán y su padre, donde le recuerda la traición de Javier: «El dulce Javier, al que crié y quise como a mi propio hijo ha traicionado a los suyos. Quiso entregar sus tierras a la ‘revolución.’ Vino a hacernos la guerra: se tiñó con la sangre de su hermano. Levantó a la indiada...» (Helfgott 2007:107). Acusa a Hernán de ser un pusilánime y ante el ingreso de un Peón (Guardia) con varios campesinos que traen la sábana delatora, el joven trata infructuosamente de inculparse. Antígona regresa del campo y se enfrenta finalmente con Ramón. Éste trata de seducirla y ella se resiste tratando de defenderse con un cuchillo que llevaba consigo pero no lo consigue y él termina matándola clavándole el cuchillo en el pecho. El prometido Hernán frente al cuerpo de su amada agonizante pierde el juicio mientras «se escucha el ruido ensordecedor de un ataque: disparos y gritos» (Helfgott 2007:94), el peón que anuncia la llegada de los guerrilleros mientras Helena frente al desenlace trágico jura a sí misma justicia «¡Y yo ya no cerraré jamás los ojos! ¡No dormiré mientras viva! ¡No quiero volver a soñar!» (Helfgott 2007:115).

3. ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO: POLIFONIA DE VOCES

3.1 *Ecos de Mariátegui*

«El pueblo judío que yo amo no habla exclusivamente hebreo ni yiddisch; es políglota, viajero, supranacional» (Mariátegui 1929:4).

Siguiendo lo expresado por el padre de las vanguardia peruana José Carlos Mariátegui en 1929 en el primer número de la revista *Repertorio Hebreo*, la cual fue impresa en los talleres de la Editorial Minerva, propiedad de los hermanos José Carlos y Julio César Mariátegui La Chira, ubicamos la obra de Sarina Helfgott quien presenta en la obra *Antígona*, al personaje Ramón su antagonista, «un gamonal de un país sudamericano» figura que como Mariátegui escribe nace «al mando del nuevo régimen de dominación surgido a raíz de la destrucción del aparato administrativo colonial» (Mariátegui 1959: 37) . Para el pensador vanguardista este nuevo protagonista de la escena económica peruana invalida toda ley y orden de protección del indígena o del campesino. Además como escribe Eduardo Caballero:

El término indica algo más: una diferenciación étnico cultural, una participación privilegiada en un sistema jerarquizado de poder, una capacidad de disposición y mando sobre una determinada población campesina situada en un estamento inferior y una actitud ideológica señorial que prescribe ciertas obligaciones tutelares con los campesinos y legitima el orden establecido, al considerarlo encarnación de otro natural o divino. Es el señor feudal criollo, que usufructúa los privilegios, mecanismos de explotación e ideología heredada del sistema colonial (Caballero 1981:239).

En sentido podemos encontrar en el uso de este término por parte de la dramaturga la apropiación dialógica de otros lenguajes literarios y culturales como: *Siete ensayos de interpretación la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, donde el autor fundamenta como raíces del problema del indio se encuentran en la economía, en el régimen de propiedad de la tierra, en la subsistencia de la feudalidad, de los gamonales y la Reforma Agraria iniciada en 1969 por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas encabezado por el general Juan Velasco Alvarado, la cual tenía el objetivo de transformar la estructura de titularidad de tierras del país y sustituir los regímenes de latifundio y minifundio por un sistema de redistribución equitativa de la propiedad rural en favor de los campesinos que trabajaban en ella.

De hecho en la obra de Helfgott, al final será el gamonal Ramón quien será ajusticiado por los indios, campesinos quienes regresarán para tomar posesión de la hacienda y liberar a Javier (Polinices) de la humillación incluso después de muerto pues a él que había sido asesinado durante una revuelta campesina defendiendo la causa de los indígenas se le había negado una digna sepultura.

En la obra de Helfgott además de la asimilación paródica de la *Antígona* de Sófocles, como hipotexto, es posible encontrar la apropiación de otras obras teatrales como *La Mariscala* (1916) creación de José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar, pieza costumbrista de seis actos basada en la biografía de Francisca Zubiaga y Bernaldes de Gamarra, esposa del presidente Agustín Gamarra, figura importante de la política peruana debido a su transgresión al romper con una prohibición ancestral que separaba a la mujer de los asuntos de guerra y política, razón por la cual fue desterrada en Chile donde murió de tuberculosis. Como ella, Antígona es una joven burguesa que desobedecerá las reglas heteronormativas impuestas a las mujeres de esa época y su única forma de agencia será su propia muerte física. Así cuando Ramón no puede contenerse y la besa en la boca violentamente proclamando su violenta pasión Antígona se resiste a la violencia sexual y al

querer defenderse extrae un cuchillo que llevaba escondido, sucumbe ante la superioridad física de Ramón y muere.

El tema de la muerte y sus consecuencias tienen imágenes contrastantes dentro de la pieza. Si bien para Ramón «el buitre es el mejor sepulturero» (Helfgott 2007:106). Antígona desea cubrir la vergonzosa desnudez de la muerte: «Mientras todos, todos los infelices, los enfermos, los mendigos pueden ver la horrible mueca de su muerte, ese río de gusanos que le sale por la boca como un río [...] Así no tuviera pies ni manos me arrastraría hasta mi hermano, y con los dientes rompería la infame soga, y rodaría con él hasta el río. Tendría entonces la hermosa sepultura del agua, el éxtasis de los ahogados, el sueño de los naufragos (Helfgott 2007:101). Este apropiarse de los textos de otros, mediante un ejercicio de fragmentación y de resemantización, pone de manifiesto en su nuevo ensamblaje un cierto patrón: la lucha por la vida y la perpetua la diáspora que vive el pueblo judío que en su largo peregrinar se ha nutrido de los territorios que lo han acogido y le han permitido engendrar una trama que dibuja, como en este texto teatral, una historia que colectiviza y universaliza la experiencia humana pues se compone de tantas voces disímbolas y distantes las unas de las otras.

Antígona reprocha la banalización de la vida y la carnavalización de la muerte usada como escarmiento por Ramón «Poco entiendo de esa revolución. Es que no podía dejar a mi hermano tan desvalido, ese espectáculo, esa repulsión a la vista de todos. La muerte es sagrada, tío. Con un cadáver no se escarmienta. Pero quizá, después de todo, Javier tenga la razón. Sí, mientras existan hombres como tú, que trafican con el miedo y la muerte, y los exponen públicamente como lo hacen en la plaza los comerciantes con sus mercancías (Helfgott 2007:112). Este discurso expresa significativamente no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de la dramaturga, hija de sobrevivientes del exterminio del pueblo judío. Así es posible verificar la semejanza, el sentimiento colectivo, la experiencia unánime y como en cualquier intrincado dibujo, las figuras pueden irse reconociendo como se reconocen sueltas las piezas de un rompecabezas y sin advertirlo las voces son familiares, son los ecos de ese transnacionalismo que caracteriza la identidad judía peruana de Helfgott, unida a través del recurso dramático más cercano: la muerte, que atraviesa toda la vida de la dramaturga, desde la emigración de sus padres de Europa para salvarse de un contexto que los rechazaba y asesinaba:

Luego del Tratado de Versalles, de 1919, los judíos europeos vivieron momentos de integración. En Polonia y Rumania adquirieron derecho de ciudadanía, la recién nacida URSS incorporó en su gobierno, al igual que Alemania, a hombres judíos. La contraparte de estos hechos fue el incremento del sentimiento anti-semita. Se produjo un choque de nacionalismos: sio-

nistas versus anti-semitas, cada vez de manera más virulenta. Recordemos que Polonia era el país que más judíos albergaba, y que fueron sus élites quienes desataron una durísima política anti-semita; así, dicho país se constituyó en el tapón para el ingreso a Occidente de judíos. Polonia actuaba bajo la influencia de Francia, resistiéndose a abrogar las leyes que la Rusia zarista había promulgado en contra de la población judía. La culta Francia, a fines del siglo XIX, había mostrado su animadversión contra los judíos en el famoso Caso Dreyfus, en el que el capitán de origen semita, Alfredo Dreyfus, fue utilizado como chivo expiatorio y acusado de traición a la patria por supuestamente filtrar documentos secretos a Alemania; después de una larga lucha, los intelectuales, capitaneados por Emilio Zola, demostraron la inocencia de Dreyfus, y la culpabilidad de un oficial francés. Por otro lado, en Rumania también se vivía un profundo anti-semitismo, pues sus líderes no veían con buenos ojos la ciudadanización de los judíos. Por ello, impedían su ingreso a los claustros universitarios, como también ocurría en Hungría. De esta manera, tanto países de Europa Occidental como de Europa Oriental coincidían en su rechazo a la colectividad judía. En tal ambiente, no resultaba raro que los judíos, que veían peligrar sus vidas, buscaran nuevos lugares en el mundo para vivir. Uno de esos lugares vistos como refugio fue el Perú (González 2012).

Hasta la alianza creada en suelo peruano incluso en momentos en los cuales este país no fue favorable a la inmigración judía y fueron los amigos peruanos quienes esta vez arriesgaron sus vidas durante las redadas antisemitas en el tiempo de Leguía por esos amigos llegados de lejos, con miras a fundar juntos una nueva humanidad.

El 11 de noviembre de 1929 —es decir, ya en la recta final del gobierno autocrático que Augusto B. Leguía había inaugurado en 1919—, la casa del pensador marxista, José Carlos Mariátegui, fue allanada por órdenes del presidente. Pero la policía no solo asaltó la casa del Amauta sino que realizó una batida en la que resultaron arrestados cerca de 180 personas. ¿Por qué? ¿Acaso había tantos revolucionarios, marxistas, mariateguistas, sediciosos a los cuales perseguir? Parece improbable en esa Lima de inicios del siglo XX, que empezaba su modernización y en la que políticamente las clases populares recién tentaban cuajar representaciones políticas propias, un movimiento revolucionario hubiera tomado la forma suficiente como para ser un peligro para el poder. Pero sí tiene mayor sustento afirmar que se trató

de una persecución en contra de lo que se denominó “complot judío”, presuntamente urdido desde Moscú y bajo responsabilidad de comerciantes judíos que habían llegado desde Europa Oriental, principalmente. Mariátegui vivía en Jr. Washington 544, en la que se denominaba la casa de Washington Izquierda, teniendo como referencia el Paseo Colón, en donde los visitantes bajaban del tranvía y se encaminaban hacia la izquierda para asistir a las famosas tertulias en el hogar del autor de *7 ensayos*. Ese recinto, que ahora es museo, era parte de un conjunto de residencias habitadas por judíos de origen o procedencia rumana —provenientes de Besarabia, en gran parte del pueblo Noveseltz— por ello, se denominaba a esa zona del Cercado de Lima “Pequeña Rumania” [...] En el caso de los que rodeaban a Mariátegui, se trataba de judíos que abrigaban ideas socialistas, de cambio social, disconformes con el orden existente y admiradores de la Revolución rusa. Todos ellos solían visitar al Amauta, y eso era visto como un peligro para el gobierno leguista, el que, además, privilegió sus relaciones con la Iglesia católica. Es decir, judíos y revolucionarios era algo que no podía tolerar el gobierno leguista, ello hace explicable su persecución ominosa en contra de los judíos (González 2012).

La Antígona de Helfgott parece resumir en ella el sentir de un único pueblo: los execrables, fusión de judío e indígena, sujetos unidos por una misma tragedia la opresión durante siglos ante las injusticias del orden de turno impuesto para los cuales siempre han sido estos pueblos los que había que explotar y aniquilar.

Sin embargo, es desde la vulnerabilidad del cuerpo de Antígona como metonimia del cuerpo social judeo peruano roto, fragmentado que la escritura de Sarina Helfgott se apropia de esas voces en una dinámica conjugación del enunciado como “experiencia colectiva” cuya fuerza proviene de los invisibles hilos de diferentes instituciones que organizan el proceso enunciativo mismo en la dramaturgia a la cual no podemos considerar como simple “locutora” o vehículo de un discurso. Su posición dentro de la triangulación judeo-peruana-privada corresponde a su “biografía”, concebida como una multiplicidad localizada, es decir, una experiencia de vida producida en un contexto socio-histórico específico, y que en tanto contextualizada, carga consigo, en su forma de realización enunciativa, el “aroma” del contexto vivido y es por ello, que a un mismo tiempo, puede resumir también una experiencia colectiva, recordemos que entre los amigos judíos estimados que visitaron la casa del amauta José Carlos Mariátegui y se nutrieron de los ecos de justicia e igualdad social se encontrará nada más y nada menos que el padre de la dramaturga:

Otro judío, también de origen rumano, pues había nacido en Besarabia, era Moisés Helfgott, quien llegó al Perú hacia 1924 a la edad de 20 años, aproximadamente, a instancias de su hermano Gregorio, que ya radicaba en nuestro país. Entre los migrantes judíos también hubo quienes se dedicaron a las letras y a las artes en general, como Miguel Adler y Nomí Milstein, entre algunos más. Con ellos se reunía Mariátegui y, según le transmitió Moisés Helfgott a su hijo Salomón, le explicaban la situación judía. Producto de este intercambio de información, más las propias lecturas, Mariátegui publicó sus textos sobre semitismo y anti-semitismo, pero sobre todo, forjó su simpatía por el llamado “Caso de Palestina” (González 2012).

De allí se desprende que este efecto de autoría no pueda entenderse solo como proveniente de un *self monádico*, sino como el resultado de las múltiples conexiones que son posibles de ser realizadas en el espacio de una vida.

Bibliografía

- Adrianzén A., 1995, *Mariátegui y el problema de las razas. La aventura de Mariátegui. Nuevas perspectivas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Bachtin M., 1979, *Estética e romance*, Torino, Einaudi.
- Bajtín M., 1985, *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI Editores.
- Bajtín M., 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Bajtín M., 1992, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- Caballero E., 1981, *Siervo Sin Tierra*, Colombia, Bedout.
- Genette G., 1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus
- Goldemberg I., 1998, *El gran libro de América judía*, San Juan de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- González O., 2014, *La presencia judía en la izquierda peruana*, Lima, Oltramirada.
- González O., 2014, *José Carlos Mariátegui y los judíos*, «Librosperuanos.com» (12/2012), <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/0000002166/Jose-Carlos-Mariategui-y-los-judios#1> (04/02/2021).
- Goldemberg I., 1998, *El gran libro de América judía*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Helfgott S., 2007, *9 piezas en un acto*, Lima, Linterna de papel.

- Mariátegui J.C, Valdelomar A., 1916, *La Mariscala*, «El Tiempo», Lima 4 de setiembre de 1916: 3-4.
- Mariátegui J. C., 1959, *Obras completas* (6 tomos), Lima, Amauta.
- Suárez C., 1971, *Poesía y Realidad Social en el teatro peruano contemporáneo*, primer tomo, Madrid, Editorial Escelicer.
- Swilich H., 1963, *En serio y en broma*, Lima, Cecil.
- Swilich H., 1966, *Vendedor de Chismes, crónicas sobre la comunidad judía peruana*, Lima, Cecil.
- Tamayo A., 1965, *La literatura peruana*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos.
- Tamayo A., 1992, *Literatura Peruana. T. III*, Lima, Peisa.
- Todorov T., 1991, *Crítica de la crítica. Una novela de aprendizaje*, Caracas, Monte Ávila.
- Trahtemberg L., 1987, *La inmigración judía al Perú, 1848-1948*. Lima: Unión Israelita del Perú.
- Trahtemberg L., 1989, *Los judíos de Lima y las provincias del Perú*, Lima, Unión israelita del Perú.

USTED ESTÁ AQUÍ, ¿TIENE OTRO LUGAR A DONDE IR?

Bárbara Colio
BARCODRAMA S.C.

CONTEXTO

El impulso de escribir una obra de teatro surge en cualquier descuido cuando se vive en un país como México, en el que al solo abrir una ventana, la vida te inunda. El inicio de una investigación sobre la lucha de los familiares de personas desaparecidas en mi país, me llevó a escribir una obra de teatro que inevitablemente tomó a la griega Antígona como guía, para luego soltarle la mano, y transitar libremente por los laberintos de la realidad latinoamericana.

LOS HECHOS

El 20 de enero de 2007, día de mi cumpleaños, me dispuse a leer el periódico, y en primera plana, antes siquiera de abrirlo, toda mi atención se detuvo frente a la fotografía titular: una mujer común, de 55 años, en la oficina del recién electo presidente de México, Felipe Calderón. «Vengo solita, no traigo bombas, soy solo una madre que busca a su hijo» (Lagunas 2007) dijo cuando se acercó a Palacio Nacional. ¿Por qué una mujer tendría que llegar hasta la oficina del presidente para pedir respuestas? ¿cuántos más se las habían negado antes? Ahí, con su bolso en el regazo, una ciudadana estaba sentada frente al poder.

En julio de 2005, el hijo de 35 años de esa mujer, había sido secuestrado; en agosto recibió una carta donde se le pedía dinero por su rescate, en octubre dejaron de contactarla más. La mujer denunció el caso a las autoridades, entregó

información, pistas, datos que podían guiar a la policía hacia los presuntos culpables. No tuvo respuestas. La mujer decidió no esperar más. En febrero de 2006, la mujer inició por su cuenta una campaña de anuncios espectaculares en puntos estratégicos de la ciudad, en los que ofrecía recompensa en efectivo por información fidedigna de la ubicación de su hijo. Con el efecto mediático y la presión de la opinión pública que esta acción causó, la mujer consiguió que dos presuntos implicados en el secuestro, fueran detenidos.

Cuando los organismos gubernamentales no funcionan a favor de los ciudadanos, cuando tus denuncias son escuchadas pero archivadas, cuando el modelo institucional de persecución del delito es tan limitado: sí, los ciudadanos se alzan, operan por su cuenta, se convierten en investigadores. Porque en cuestión de justicia, en México, sin poderlo evitar, nos sentimos solos, huérfanos.

Ese día de mi cumpleaños, me regalé una libreta nueva y en ella empecé a escribir una avalancha de preguntas que se me venían a la cabeza a partir de esa fotografía; que con el tiempo, al tratar de encontrar respuestas, fue que nació mi obra «Usted está aquí».

Seguí ese caso y muchos otros sobre secuestros sin resolver, sobre familiares sin dejarse vencer. ¿Qué posibilidades existían, de que todas esas personas buscadas con tanto amor y tanta desesperación siguieran vivas? Realmente muy pocas, sin embargo, en todo lo largo del país, seguía encontrando casos similares de búsqueda, ya no por rescatar una vida, si no tan solo un cuerpo, una parte identificable, una certeza, una conclusión, un entierro.

Ana: [...] No voy a detenerme hasta encontrarlo, cada parte, cada uña, cada uno de sus cabellos, los voy a encontrar y a enterrar. Con su nombre bien escrito sobre su cuerpo. Y no me importa si nadie lo puede entender, no me importa, porque ya no voy a escuchar nada más que no sea el sonido de la tierra, cayendo sobre el cuerpo de mi hijo (Colio 2017:108)

Y Antígona llegó inevitablemente a mi libreta. ¿Podrían ser aquella mujer y ese recién electo presidente de la república, una imagen actual de Antígona y Creonte? Para mí lo fue. Porque el asunto de los secuestros, es el efecto de un entorno social y político que se vive en varios países, pero, la reacción humana, la de todos esos familiares en marchas, en protestas, en faenas propias, que no dejaban de alzar la voz con fuerza para exigir justicia, seguimiento de los casos, avisпамiento de las autoridades; eso, me llevaba a pensar en el temple humano, en esa capacidad de accionar más allá del dolor, más allá del punto de quiebre. ¿De qué tamaño es toda la fragilidad y toda la fortaleza que puede emerger de nosotros mismos? ¿de qué estamos hechos?

LOS PERSONAJES

Lo que más puede hacer que un personaje se sienta vivo, es su imperfección. Su inconsistencia en su carácter, sus contradictorias decisiones, lo complejo de sus intenciones. Se dice que todos, en alguna vida, fuimos griegos, y lo creo. Tomar de la mano el teatro antes de Cristo, para iluminar el teatro del siglo XXI, me era necesario para contar con un referente de debate, de discusión, de enfrentamiento con la sociedad actual; y también, para enmarcar justamente, la inmutable imperfección humana en el tiempo.

El balance en el triángulo de la razón entre Antígona, Creonte e Ismene, me fue primordialmente importante en la premisa dramática de «Usted está aquí». Aquí, los convertí en Ana García, El Señor, e Isaura, habitando un Tebas «un espacio cuadrado, cerrado» (Colio 2017:89) que no es otro, que este pedazo de tierra que habitamos, donde usted está, del cual no puede desentenderse, es aquí, este espacio cerrado, cuadrado, cualquier Tebas donde una situación similar suceda.

El coro griego, se convierte en el cinturón de micrófonos que rodean a Ana y a El Señor, alzándolos o destrozándolos ante la opinión pública. El oráculo que predice las catástrofes, es el reportero del clima del noticiero de la mañana, que nos informa sobre el éxodo sin precedente de las aves, de la inminente sequía que asola la ciudad; mientras la audiencia se entusiasma por la inauguración de un nuevo centro comercial con clima artificial.

En la primera imagen de la obra, vemos a Ana e Isaura en perfecta simetría, una sentada frente a la otra, coincidiendo en una imagen prístina de su infancia. Ellas, ahí, pudieran ser la misma mujer, pero una toma una decisión, y la otra no la sigue. A partir de ese instante, nace la dicotomía entre lo íntimo y lo público, entre el resguardo y la afrenta, entre la prudencia y la osadía, la naturaleza femenina se divide ¿Quién puede decir cuál camino es más valiente, si tuvieran que asumirla y no solo verla en el teatro?

- Isaura: ¡Entiende! No quiero perderte a ti también. He encontrado mil razones para apoyarte. Y mi familia me pregunta cuando volveré a ellos, cuando me daré cuenta que ellos *sí están aquí*, conmigo.
- Ana: ...Tienes toda la razón.
- Isaura: Déjalo, ya. Te lo suplico.
- Ana: Yo sola voy a encontrarlo y a enterrarlo, tú lo verás.
- Isaura: Ana...
- Ana: A mí no me interesa tener razón.
- Isaura: Te adoro. Pero también, te detesto (108).

¿Es justo tachar de cobarde a Ismene? ¿se le haría justicia hoy, ante los ojos de un nuevo feminismo? Sus palabras salen de la reflexión, de la objetividad, del amor por igual a los suyos, a la familia que sigue ahí, junto a ella,

viva; en contraste a las palabras de Ana, que en este punto salen de la furia, de la misión kamikaze, de la tremenda necesidad de soltar el llanto suspendido por el dolor. Isaura se aferra a lo que le queda, mientras Ana se aferra a lo perdido. No se le podría juzgar a ninguna de las dos. Sin embargo, acaso Ana, ¿no trata duramente a Isaura sin ceder a sus palabras, de la misma forma en que El Señor no cede ante Ana? Ana García resulta ser, casi un reflejo de El Señor; unos opuestos afines que representan dos aspectos del mundo de las ideas y de las creencias, cada uno, en cada hemisferio del ser y no ser.

...Es un conflicto entre las concepciones masculinas y femeninas por lo que respecta a la vida humana [...]. es un conflicto de paradójicos “reflejos” y de implacable oposición. Antígona habla literalmente “desde la matriz de su ser” [...] El mundo de Creonte es el mundo masculino de la inmanencia en el que el hombre se siente a sus anchas dentro de la esfera y de la acción política con miras al futuro. [...] Creonte contempla la tierra en una perspectiva dual: como un terreno político y como un lugar que hay que labrar para sembrar. [...] Para Antígona, en cambio, la tierra es el lugar del misterioso engendramiento y la casa de los muertos (Steiner 1996:219).

Si El Señor fuera solo un político corrupto más, como de los que tenemos amplios referentes en México hasta la actualidad, no sería digno del desafío de Ana; su triunfo o derrota no tendría la carga dramática necesaria para crear una tragedia contemporánea. Por ello, este Señor, llega en su primer día a ocupar la silla del poder presidencial, con unas genuinas ganas de hacerlo bien, desde niño había visto esa silla como el pináculo del monte Olimpo para repartir justicia. Es un hombre que nació en la política, que cree en la política, hasta que la política deja de creer en él. El Señor reconoce en Ana, a una digna oponente de ideas, pero en su alianza con los medios de comunicación, ¿qué tanto esa lucha había dejado de ser por su hijo, y se había convertido en una lucha por ella misma?

Ana: Mire allá afuera. Aunque me encierre, todo Tebas estará conmigo, y todos sus gritos, sobre usted. Una injusticia no se tapa con otra.

Señor: ¡No sea ingenua, Ana! Si los medios la siguen, no ha sido porque les interese su caso ni mucho menos. Usted vende, es todo. ¿Ha visto cuantos comerciales rodean sus declaraciones? Una simple mujer retando al Sistema. Es lo que todos necesitaban ver, y he sido yo, el que se los ha dado.

Ana: La ciudad /

Señor: La ciudad olvida con facilidad. Con demasiada facilidad (Colio 2017:113).

La ciudad de Tebas se alza como un personaje mismo, saturado por los medios de comunicación que lo marean entre datos estadísticos sobre la delincuencia, y los increíbles descuentos de los nuevos centros comerciales. Una ciudad que se esta secando como habitat natural y esta mutando a ser solo un lugar de consumo, con laberínticos mapas de ubicación que aunque muestren con una gran flecha el lugar en que `Usted está aquí`, nadie sabe realmente donde esta parado. Tebas, el país, México, es el gran personaje protagónico, la verdadera madre que busca a sus hijos. «Ana:[...] yo no soy sólo “un individuo”. Yo soy la ciudad entera. Yo he puesto a los muertos».
(Colio, 2017: 115)

Tanto Ana como el Señor se reconocen en una encruzijada, en un punto en el que ya no hay retorno, en medio de una ciudad que es mucho grande que ellos. Reconocen, tal vez, en su interior, que ni siquiera uno es el real enemigo del otro.

Señor: Mi familia fundó esta ciudad. Tebas es mi abuela, mi madre, mi hermana, mi hija. Mi deber con ella es proteger el bien común, no únicamente el de un individuo. (...) Ha sido un placer charlar con usted Ana, es atractivamente irritable charlar con usted. Ahora, por favor, retírese.

Ana: ... Yo, no voy a dejar de hacer lo que tengo que hacer.

Señor: Yo tampoco. Cúidese (115).

Isaura, Ana y El Señor, se quiebran ante la impotencia de su propia fe, cada uno estira la cuerda hacia su válida necesidad, en direcciones por demás opuestas, los tres luchan y los tres pierden. Y es que, si Sófocles enlaza a los personajes originales, en un destino trágico insalvable, lo que «Usted esta aquí» expone, es que el destino trágico, se llama: impunidad.

Sería sencillo culpar a Creonte-Señor-Presidente, de la impune desaparición y muerte de niños, hombres y mujeres en Latinoamérica. Pero lo cierto es, que tras la máscara de la falsa democracia que visten nuestros países, existe un sistema complejo de redes de poder económico que dicta lo que sucede y lo que no. El Consejero, esa figura silente y misteriosa, siempre presente en la obra, representa ese poder más arriba del poder, ese, al que no vemos en las fotografías oficiales, pero que es quien toma las decisiones y no cede ante las palabras de El Señor, como éste no cede ante Ana, como ésta no cede ante Isaura. El trágico destino de las sociedades de nuestra época actual.

En la estructura dramática de la obra teatral, solo Ana, Isaura y El Señor, están contemplados para un sólo intérprete, son los tres vértices del triángulo; los demás personajes se desdobl原因 en todas esas voces que los rodean, los acusan, los siguen, les regalan una flor en el parque o les encañonan la cabeza. Desde un origen socio-histórico, la desconfianza por el otro es

moneda corriente, empezando con la desconfianza por las autoridades y terminando con cualquiera que nos sonría en la calle. ¿Cómo ver a los ojos a un desconocido y saber qué guarda en su corazón? La Bailarina ayudante del mago, quien regala a Ana un instante de paz, luego muta a ser la mujer que confiesa haber participado en el secuestro, una mujer que a la vez, también ha sido secuestrada por la policía mientras su hijo pequeño esta solo en casa sin ninguna protección. La cadena de incidencias entre los personajes nos lleva a plantear ¿cuál es el primer secuestro? ¿el físico, o aquel que nos priva de la libertad de sentirnos seguros y respetados en la ciudad en la que vivimos? ¿quién es esa mujer que pudo habernos servido el café un día, y que luego se ve obligada a participar contra la vida de un hombre por proteger la vida de su hijo? De qué seríamos capaces, o no, si las circunstancias nos llevaran al borde de ciertos abismos.

No hay tiranos ni heroínas, solo gente común que tuvo un sueño que se ha roto, que comparten un irremediable sentido de pérdida, de abandono. Que tratan de mantenerse a flote con lo que pueden, aunque a veces haya que ahogar a otros, aunque a veces haya que mantenerse, sin mirar a otros.

Isaura: [...] La dejé sola. La olvidé. ¿Sabe? no es que yo sea cobarde, no es eso. Es, es que a mí no me pasó lo que a ella, punto. Gracias a Dios. Suena horrible. Pero es así. Y porque, además, bueno, no es para todos eso de inventar los juegos, unos lo hacen, como ella; otros sólo somos... dos botones rotos (Colio 2017:118).

EL ROMPIMIENTO

La tragedia griega da castigo, lección y muerte a cada cual, concluye, y es justo en eso en lo que se desprende su acto de bondad. La tragedia contemporánea, radica precisamente en que no concluye, no hay fin. Deja a sus protagonistas en la incertidumbre, ese vientre dentado que te devora hasta la eternidad. En Antígona, la muerte certera y pública, hace que el orden se reestablezca y se inicie de nuevo. Viendo esas marchas y protestas de familiares y desaparecidos por tan largo tiempo; yo sabía bien, como ellos, que todas esas madres y padres clamando por justicia para sus muertos esfumados, no obtendrían respuestas, el orden no tendría un nuevo inicio, sería el mismo, solo más confuso, angustiante, interrumpido. La última escena de la obra, el rompimiento de la teatralidad que implica, fue la primera escena que escribí, a partir de ahí, configuraré todo lo demás. Digamos, que empecé por el final. Porque justo ahí, es donde la obra completa que yo quería escribir, cobra sentido, ahí, en el lugar donde tanto a los intérpretes, como a espectadores, se les asalta, para echarles en la cara, que esto no pasa en la mítica Tebas, ni esto es un teatro

que busca la representación moderna de un texto clásico, si no, que es una trampa para enfrentarnos a nuestra propia vulnerabilidad; por que sí, usted y yo, estamos aquí, donde las interrupciones a la vida que te llevan al abismo, pueden suceder en cualquier instante.

Actriz 1: Estoy harta.

Actor 1: Vas.

Actriz 1: Es que...ese dolor. Esta necesidad del personaje... sentirla, no puedo.

Actor 1: No tienes que sentir nada. Sólo actúa. Lo has estado haciendo muy bien.

Actriz 1: ¿Se puede hacer esto “bien”?

Actor 1: Apúrate, antes de que se note.

Actriz 1: Yo no tengo un hijo, ¿sabes? No, qué vas a saber... el caso es que no lo tengo. Ni sobrinos siquiera, a mí no...No está bien ni mal. Nomás no lo tengo, es todo.

Actor 1: ¿Eso qué tiene que ver?

Actriz 1: Debí de haber hecho el papel de la hermana. Ella ya acabó (120-121).

Fui muy cuestionada por los actores durante los primeros ensayos, creían que los estaba haciendo verse frívolos ante el asunto. Pero teníamos que aceptar algo, nosotros, los creadores que nos alzamos con la pluma o con nuestro cuerpo a representar una realidad, no somos quienes la hemos sufrido. La representaremos en el escenario, nos aplaudirán, y luego nos iremos a cenar a casa. Mientras los que sí lo han sufrido, no estarán ni siquiera cerca del teatro, seguirán bajo sus tiendas de campaña frente a Palacio Nacional exigiendo justicia. Y eso, hay que respetarlo. La obra implica un desafío ético para sus hacedores, y también para los espectadores; podemos aplaudir de pie una creación, pagar por verla, pero en realidad, por el asunto clave de la impunidad en la política del país, ¿qué estamos haciendo más allá de criticarla en redes sociales y luego irnos a cenar a casa? Para que el teatro incida, atraviése como un cuchillo el entorno social, hay que partir de la honestidad, admitiendo nuestra imperfección, no somos ciudadanos modelo, somos lo que alcanzamos a ser. No era mi objetivo autoral seguir el camino de Antígona e inmolar a Ana en su lucha, esos son cuentos griegos, me era importante seguir el camino de aquellos que no han cesado de exigir respuestas, Creonte, tras Creonte, cada sexenio. Seguir el camino de la vida, más que el del teatro; abandonar la obra en su desnudez, haciendo salir confusamente del escenario a los actores y al público, sin ninguna conclusión, en la total incertidumbre, que es lo que realmente hay.

LA VIDA

«Usted está aquí» la terminé de escribir en el 2008. Fue estrenada en México en el 2010,¹ ganó un par de premios.² Llegué tarde a la conferencia de prensa en el Teatro de la Ciudad, una manifestación de protesta en el Congreso Legislativo de la Ciudad de México, que esta al lado del teatro, interrumpía las avenidas. La vida seguía rebasando la ficción.

Una de las experiencias más fuertes que he tenido como autora teatral, fue precisamente, durante una de las funciones en el Teatro El Galeón de la Ciudad de México. El dispositivo escenográfico hizo que en ese espacio cuadrado, cerrado, lleno de sillas blancas; convivieran igualmente actores y espectadores sin ninguna cuarta pared, sin ninguna luz que los diferenciara. Yo me había sentado fuera de ese cuadro, en lo oscuro, para grabar la función con mi cámara de video, desde lejos. La función corría normalmente, y en una de las sillas blancas, una espectadora empezó a llorar inconsolablemente. No hacía falta ser Tiresias para intuir que esa espectadora había sido atravesada por una situación similar. Su llanto no era escandaloso, pero sí caudaloso, profundo. Entre actores y actrices surgió una de esas amorosas complicidades que solo pueden suceder en la escena, en la reacción del hecho vivo; ellos no rechazaron, ni obviaron ese llanto, de alguna forma, pude ver de lejos, como la escena misma empezó a abrazar a esa espectadora en un sutil consuelo, y su llanto, se convirtió en el coro real de la obra. Fue un experiencia dolorosamente bella. Yo, dejé de grabar y guardé silencio. Sentí la enorme responsabilidad que significa ser autora, ¿tengo derecho de poner esto en el escenario y hacer llorar a esa espectadora? Al final de la función, me acerqué a ella y me dijo: “Hace años que desapareció mi hermano, no supe más de él, hacía mucho tiempo que no había podido llorar por eso. Me hizo bien”. Y me sonrió con los labios apretados.

En el año 2011, se suscitó una tensión política entre Francia y México por el caso de Florence Cassez, una mujer francesa radicada en México e involucrada con una banda de secuestradores, la cual había sido encarcelada y sentenciada.³ El año cultural binacional México-Francia estaba en puerta, y yo había sido comisionada por la Compañía Nacional de Teatro para escribir una obra que se produciría en aquel país bajo la dirección de la directora francesa Catherine Marnas. Pero del otro lado del mundo, el presidente Nicolás Sarkozy exigía que la ciudadana francesa fuera exonerada y trasladada a París. El presidente Felipe Calderón, que entonces ya estaba en su último año de

1 Montaje de *Usted está aquí*, 2010 Dirección escénica: Lorena Maza, Diseño escenográfico: Sergio Villegas. México. https://youtu.be/Kf1F_505GqE

2 Premio Nacional de Dramaturgia, Víctor Hugo Rascón Banda 2009, Premio a Mejor Obra Periodística, otorgado por la Agrupación de Periodistas Teatrales, 2011.

3 Revista Proceso, por la redacción. *Caso Cassez tensa relaciones diplomáticas entre México y Francia*. 15 de febrero 2011. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2011/2/15/caso-cassez-tensa-relaciones-diplomaticas-entre-mexico-francia-83831.html>

mandato, no cedió a la petición. Sarkozy entonces, exigió que todas las actividades del encuentro cultural fueran dedicadas a Florence Cassez, y que nosotros, los creadores invitados, hiciéramos una declaración a favor de ella al inicio de cada evento. Por supuesto, ni yo, y creo que ninguno de los creadores invitados haríamos eso. Era casi un intento de secuestro de la expresión artística a favor de intereses políticos y electorales, que parecían distar mucho de ser verdaderamente fundados en el interés por los ciudadanos.

El gobierno de México no permitirá que los artistas y creadores, así como los empresarios y demás participantes en este programa, sean expuestos a manifestaciones ajenas al fin que los convocó originalmente y que impedirían la debida apreciación de sus obras y sus contribuciones (Cancillería, Proceso febrero de 2011)⁴

El gran encuentro cultural se canceló. Decenas de proyectos de fraternidad artística abortados. Pero Marnas decidió que no nos quedaríamos sin tender ese puente, y si bien no podíamos producir una nueva obra, sí podíamos y debíamos, poner el dedo en la llaga sobre las razones de la cancelación del evento, y lo haríamos, traduciendo al francés una obra que hablaba del tema punzante que había roto la diplomacia entre México y Francia: los secuestros. Marnas tradujo «Usted está aquí»⁵ al francés y junto a su compañía teatral Parnas, la presentamos en formato de lectura pública en una gira por Francia a la cual me uní.⁶ Bajo el contexto que rodeaba la relación entre los dos países, la representación de «Vous êtes ici» en Francia, abrió el campo semántico de la metáfora, no era solo ver en escena una realidad latinoamericana, era ver una situación mundial.

Con el tiempo, tanto aquella primera mujer con la bolsa en su regazo de la fotografía que me llevó a escribir esta obra, como aquellos dos presidentes de cada lado del mundo rompiendo relaciones; han sido señalados por la opinión pública y acusados por actos de corrupción, coacción de hechos, malversación de fondos y alianzas con el crimen organizado. No me sorprendió, empecé puntualizando la imperfección humana. Después de todo, esta obra no fue escrita para ellos, si no para los otros miles de mexicanos afectados por los lamentables casos de secuestro y por nuestro pésimo sistema judicial. Por aquellos que no veremos en los titulares de los periódicos, por los que no pueden llegar a la oficina del poder a exigir sus derechos y el de los suyos, es por esos confusos personajes de la última escena que no encuentran la salida, por esa espectadora desconocida en una silla blanca que pudo llorar, por todos los que, sin la protección de la ficción, estamos expuestos a la vida. Aquí.

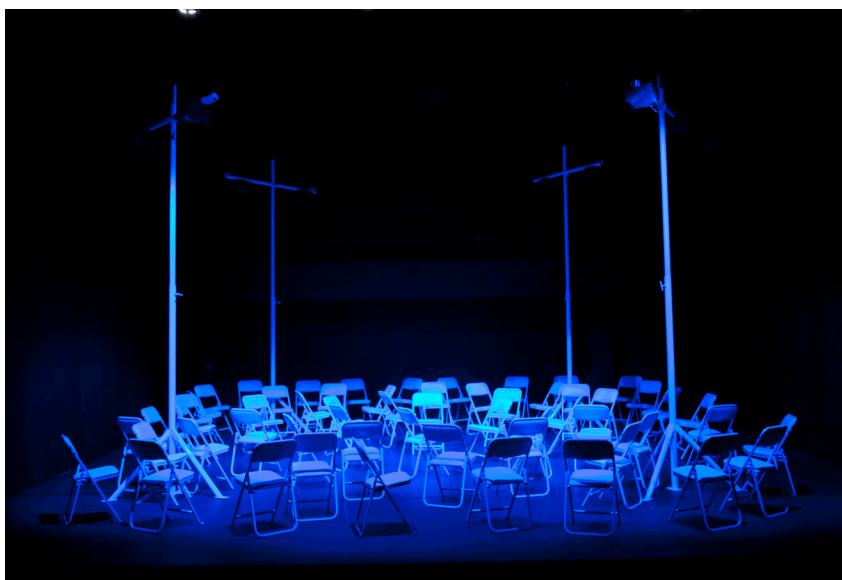
4 *Ibidem*

5 Lectura pública *Vous êtes ici* 2012 de: Bárbara Colio, traducción y dirección: Catherine Marnas. Francia <https://youtu.be/y2H3SIRCurl>

6 Fragmento de la traducción al francés *Vous êtes ici* y ficha técnica de la gira por Francia. https://www.parnas.fr/IMG/pdf/Dossier_USTED_ESTA_AQUI12_SZ_print.pdf



Cuaderno de trabajo y *story board* del proceso de escritura de Bárbara Colio. Fotografía: Barcodrama.



Puesta en escena *Usted está aquí*. México. Fotografía: Barcodrama.

Bibliografía

- Colio B., 2017, *Usted está aquí* en Colio B., *Anatomías textuales, 1, De familias y otras catástrofes*, México, Ed. Paso de Gato: 108-109.
- Lagunas I., 2007, *Ingresa madre de Wallace a Los Pinos en medio de zafarrancho*, «El Universal.com.mx», Ciudad de México, http://www.eluniversal.com.mx/notas/vi_400772.html (04/02/2021).
- «El periódico de México», Ciudad de México, <https://elperiodicodemexico.com/nota.php?id=73763&sec=Nacional-Seguridad> (04/02/2021).
- Lectura pública *Vous etes ici* 2012 de: Bárbara Colio, traducción y dirección: Catherine Marnas. Francia <https://youtu.be/y2H3SIRCurI> (04/02/2021).
- Montaje de *Usted está aquí* 2010 Dirección escénica: Lorena Maza, Diseño escenográfico: Sergio Villegas. México. https://youtu.be/Kf1F_505GqE (04/02/2021).
- Premio Nacional de Dramaturgia, Víctor Hugo Rascón Banda 2009, Premio a Mejor Obra Periodística, otorgado por la Agrupación de Periodistas Teatrales, 2011.
- Steiner G., 1996, *Antígonas. La Travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa Editores.

HASTA ENTERRAR A POLINICES

Yamila Grandi

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN LUIS

En los últimos tiempos, en el mundo académico se ha dado lugar al concepto de artista investigador. Un cruce sin lugar a dudas interesante que pone de manifiesto cuestiones epistemológicas, ontológicas, estéticas y éticas. Ubicado en esta zona dinámica y liminar, el presente trabajo busca plantear un recorrido en torno a un proceso de creación teatral y su investigación. Investigación que a su vez se recupera en la creación y se multiplica en un juego de cajas chinas envueltas y contenidas en investigar, actuar, crear y vivir. Para hacerlo he de tomar como objeto de estudio el proceso artístico-investigativo que ya lleva casi dos décadas de desarrollo y refiere a mi experiencia como teatrista e investigadora teatral en torno al mito de Antígona.

El cruce entre mi trabajo como investigadora y creadora se ve atravesado por reflexiones planteadas en el ámbito académico y puestas en escena en el mundo teatral. Iniciemos por considerar algunas de ellas vinculadas con la Historia en tanto disciplina. Este enfoque nos habilitará una mirada que habilite una perspectiva de la 'Poética comparada'. Aquella que, en palabras de Jorge Dubatti,

asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad, por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales, y supraterritorialmente, así como en su historicidad a partir de observaciones de necesidad y posibilidad histórica (Dubatti 2011:60).

En otro trabajo hablé del ‘dispositivo Antígona’, considerando al texto como espacio de la memoria. Una perspectiva que excede la idea del mito y dialoga con algunos conceptos de la llamada Historia reciente. ¿Un texto como espacio de la memoria? Usualmente se concibe como espacio de la memoria un lugar físico donde se realiza una intervención, que puede ser artística (monolito, mural, escultura, etc.) o natural (árboles plantados de manera conmemorativa, etc.). También un espacio virtual y/o físico como un archivo, una vereda, un museo etc. En torno a esto, en Argentina, en 1998 se inicia un ciclo, que busca instalar espacios de la memoria. Tal como menciona Patricia Flier¹ (2003: 203-211), «se trata de visibilizar la historia reciente, hacerla presente y así ejercitar la memoria. Flier señala que esto, en modo alguno fue fácil, sino ganado por el logro de actores sociales interesados en conjurar el oscuro silencio que la dictadura había impuesto» (2003: 203-211),

Para intentar acercarnos a la idea inicial de mi planteo; texto/espacio de la memoria, empecemos por decir que hemos de pensar nuestro texto modélico (Antígona de Sófocles) como un soporte, o mejor: como un dispositivo narrativo que contiene una posibilidad expresiva renovable. En efecto, su fábula² opera como un locus posible de ser habitado por infinidad de variaciones de personajes en tiempos y espacios (de la ficción y su contexto) diferentes. En esta ocasión hemos de centrarnos en el contexto argentino.³ En torno a la cuestión temporal puntualmente, hemos de revisar el pasado reciente. Tal como platean Franco y Levin, el pasado reciente ha sido transitado por diferentes disciplinas por fuera de la historiografía tales como la literatura y el cine. Nos preguntamos qué pasa en el caso de la especificidad

1 «La Legislatura de la ciudad de Buenos Aires aprobó la creación de un Parque de la memoria (1998) y la Legislatura de la provincia de Buenos Aires creó la Comisión Provincial por la Memoria. El Parque de la Memoria integra un grupo de esculturas conmemorativas, una Rambla de la Memoria y un Centro de Documentación. El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado se propone como un ‘homenaje’ y como un ejercicio de ‘memoria’, ya que con él se intenta transmitir a las futuras generaciones “la memoria del horror cometido, para tomar conciencia de la necesidad de que Nunca Más se repitan estos hechos”. Su emplazamiento costero no es fortuito, ya que desde el punto de vista de quienes impulsan esta iniciativa, el Río de la Plata constituye un espacio íntimamente asociado con la memoria de las violaciones a los derechos humanos: “Este Monumento se levantará frente al Río, porque en sus aguas fueron arrojadas muchas de las víctimas. Lo confesaron algunos de los asesinos y lo conoce bien desde hace mucho tiempo el pueblo argentino”». En Patricia Flier, *Corren nuevos aires en Argentina. La Construcción de la memoria colectiva en Argentina: 1976-2002*.

2 A modo de referencia, compartimos las referencias de Mieke Bal «Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan» (1998: 12) citado en Contursi-Ferro, 2000, *La narración, usos y teorías*, Buenos Aires, Editorial Norma.

3 En el contexto latinoamericano es nutrido el corpus de versiones de Antígona que dan cuenta de sus historias recientes. Esto ha sido estudiado en las tesis de Pinacci y Chirinos.

teatral, donde la situación convivial⁴ y el cuerpo como soporte de la narrativa son centrales.

Sabido es que *Antígona* ha tenido innumerables versiones a lo largo de la Historia, lo cual ha sido motivo de estudio en ámbitos académicos. Los escenarios del mundo se vieron habitados una y otra vez por el coraje de esa joven mujer desafiando al poder, tomando el sabor de diferentes idiomas y contextos histórico sociales. La historia de Antígona sirvió para poner en palabras y en acción muchas historias que se tocaban en un mismo punto: el enfrentamiento activo a un poder autoritario por parte de una mujer. Activa, hasta las últimas consecuencias.⁵

El caso latinoamericano es emblemático, tal como puede leerse en los trabajos de Pianacci⁶ (2008), que se ocupa de relevar las Antígonas latinoamericanas abriendo ese campo de estudio, y Chirinos (2019), quien estudia en profundidad diversas versiones del mito en nuestro continente desde la propuesta teórica de Judith Butler.

Resulta inevitable reconocer el vínculo entre la Historia de Latinoamérica (plagada de dictaduras, procesos históricos complejos y aparatos represores a la orden del día) y la potencia de un relato que suena y resuena constantemente. En este punto, interesa subrayar el aspecto narrativo de Antígona, cuyo relato es conocido más allá del texto o el escenario y que a su vez forma parte del acervo cultural que lo invoca, interpreta y reescribe constantemente. En tal sentido, podemos considerar junto con Contursi y Ferro, que

...la narrativa no es sólo una forma de inteligibilidad, sino que, en su dimensión comunicativa, es también una práctica socialmente simbólica en la que se pueden distinguir dos características fundamentales: adquiere sentido sólo en un contexto social y, a la vez, contribuye a la construcción de ese contexto social como espacio de significación en el que están involucrados los sujetos (Contursi- Ferro, 2000:101).

Entonces, podríamos decir que desde el dispositivo Antígona, considerado espacio de la memoria, nos propondremos realizar un ejercicio historiográfico.

4 Dice Dubatti: «sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio, y del tiempo, es decir, en términos de Dupont, la cultura viviente del mundo antiguo» (Dubatti 2003:17).

5 Este aspecto de hiperproductividad del texto sofocleo ha sido anotado reiteradas veces por los estudiosos de la materia, tal es el caso de los autores Aurora López y Andres Pociña, con *La eterna pervivencia de Antígona*. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/viewFile/4064/4019> (10/12/2020).

6 Pianacci R., 2008, *Antígona, una tragedia latinoamericana*: «La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica —en donde Polinices es identificado con los marginados y desaparecidos» (Pianacci 2008:20).

Las consideraciones que siguen se sitúan en el eje el de la 'territorialidad', su estudio que sería aquel que

implica la indagación de la historicidad, es decir, el principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico (Dubatti 2011:124).

Como ya dije, en esta ocasión me veo interpelada para dar cuenta de la historia reciente de mi país, vale decir mi historia y me avengo a realizar un ejercicio singular: pensarla a la luz de mi propia producción como teatrística (dramaturga, directora y actriz). ¿Qué me llevó a presentar a Antígona una y otra vez en escena?, Porque no fue solo una sino tres las versiones que realicé de este texto modélico. Me pregunto: ¿qué signifió y se resignificó en cada oportunidad?, ¿de dónde nace esa pulsión por enterrar a Polinices? Algunas de estas preguntas podrían ser de fácil respuesta si se tiene en cuenta mi biografía personal: soy hija de desaparecidos durante la dictadura cívico militar argentina de 1976. Mi madre estaba embarazada al momento del secuestro y pare en cautiverio un niño o niña que aún hoy buscamos junto con las Abuelas de Plaza de Mayo. Indudablemente la historia de Antígona es la historia de mis abuelas, quienes lucharon por encontrar y enterrar a sus hijos, encontrar y abrazar a su nieto o nieta. Pero hay más, mucho más. Y en estas líneas me propondré develarlo. El factor tiempo puede ser una pista. Por un lado, mi cronología personal (el recorrido vital entre aquella joven que montó su primer trabajo sobre Antígona, a la mujer que hoy sigue llevándola al escenario), y por otro, en diacronía, el contexto histórico social en el que se produjeron esos trabajos. Hay un permanente diálogo entre la historia personal y la Historia reciente, cuya línea comunicacional es Antígona. En esta charla no se escucha una palabra idéntica a sí misma y estérilmente repetida. Por el contrario, se trata de un significante cuyo significado es renovado sistemáticamente, generando una espiral llena de novedades y matices.

Me interesa aquí escuchar atentamente ese diálogo, a fin de encontrar en él una versión (la mía, que me dispongo a explorar) de la productividad de Antígona. Para eso he de empezar por su relato, para reconocer qué lo hace tan potente, para entender su productividad y reconocer en mi propia producción esa potencia. Básicamente, podemos decir que una mujer decide enterrar a su hermano pese a la prohibición que hay de hacerlo y lo hace, a costa de su propia vida. Este ejercicio de empoderamiento define al personaje: ella es un clarísimo ejemplo de cómo un personaje 'es' por causa de sus acciones. En tal sentido, bien viene releer la *Poética* de Aristóteles. En relación a los elementos de la tragedia, él describe:

el más importante de estos elementos es la composición de las acciones, pues *la tragedia es imitación no de hombres sino de acción*, vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades por sus caracteres; pero según sus acciones son felices o al contrario. *Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como accesorio a causa de las acciones*. Así, las acciones y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todas las cosas (Aristóteles 1974: 51).

Antígona es la perfecta carnadura de esta definición de personaje: ella 'es' su acción. Esta situación tan clara, presente en un personaje femenino resulta revolucionaria. Una mujer que se define por sus acciones, es nada más y nada menos que un sujeto de derecho, y no un objeto de deseo, intercambio, producción, explotación o acumulación (papel históricamente asignado a lo femenino o femeneizado).

Ahora bien, me resulta atractivo pensar cómo actuó Antígona en mis diferentes producciones. Vale decir, cómo esa acción fue significada y resignificada cada vez. Qué se enterró, por qué y dónde. Empecemos por la primera producción: *Antígonas*. Esta obra surge de una experiencia pedagógica. Yo dictaba una cátedra de actuación en la Escuela de Arte de la ciudad de Comodoro Rivadavia⁷ y me encontré con una situación increíble: tener solo una alumna. Esta singularidad me hacía imposible seguir el programa que había diseñado para la materia. Hice lo que me pareció más honesto: le pregunté a mi alumna, ¿qué le gustaría hacer? Ella respondió que quería hacer algo que no fuera de vanguardia, que tampoco fuera realista... que fuera una tragedia. Pensé: una mujer sola, una tragedia... ¡Antígona! Grite de inmediato. En cuestión de minutos se había cambiado por completo el programa de la materia. Abordaríamos diferentes versiones de Antígona explorando con cada una de ellas diferentes escuelas de actuación. Logré sumar a este trabajo a una actriz, ex alumna de la casa, y así iniciamos un proceso de aprendizaje y creación sumamente rico. El resultado fue un collage dramático que incluía las *Antígonas* de Sófocles, Anouilh, Brecht, Watanabe, Marechal y Gambaro. La función de muestra final de este trabajo fue un éxito. Había quedado una propuesta escénica sólida, con actuaciones muy interesantes y sería muy fácil hacer de esta muestra una obra para sala. La alumna que había dado origen al trabajo egresaba y había decidido seguir sus estudios en Buenos Aires. Generosamente accedió a mi pedido: seguir con la obra, ahora yo encarnando su papel, el de Antígona. Fue así

⁷ Documentado en *TEATRO/25. 25 años de Teatro en el Instituto Superior de Arte N.806 1987-2012*, Comodoro Rivadavia, Chubut Patagonia, Argentina, <https://isfd806-chu.infed.edu.ar/sitio/publicaciones/upload/TEATRO25.pdf> (04/02/2021).

como dejé mi trabajo de pedagoga, dramaturga y directora, para ser actriz, e iniciar así una nueva etapa del trabajo.

Ahora bien, si retomamos las preguntas iniciales, en *Antígonas*, primer trabajo dramático y escénico, podemos encontrar: en primera instancia, una etapa de exploración de identidad. Identidad femenina e identidad actoral. Las preguntas que guiaron el proceso fueron ¿qué tengo yo de Antígona? Y ¿con qué técnica actoral me siento más identificada como actriz? Éramos tres mujeres buscando juntas, pero de manera personal reconocernos como la mujer en el mundo, y la actriz en el escenario, que cada una era. En este caso, la acción de enterrar a Polinices podría pensarse como un acto de autorreconocimiento.

En este momento, la pregunta por ¿quién es Creonte?, ¿quién prohibía la acción de Antígona(s)? Se veía desteñida en la imagen de un poder opresor simbólico, general, sin nombres propios definidos. Acaso la respuesta se encuentre en el contexto histórico social. Nos encontrábamos en el año 2002. Un momento particular de la Historia reciente argentina; el año 2001 había sido el trágico final de una crisis económica y política muy fuerte, que dejó el saldo de decenas de heridos y muertos.⁸ La ciudadanía explotaba la angustia, la frustración y el dolor de la miseria al grito de “que se vayan todos”. Se referían a los políticos, en quienes ya no se confiaba en absoluto, y a los que se responsabilizaba por la terrible situación socioeconómica que la población sufría. El tejido social buscaba recuperarse mediante la organización ciudadana y popular: el trueque, la autogestión. La clase media empobrecida, se abrazaba a las clases bajas en busca de un nuevo horizonte. El clima de época era caótico: presidentes que asumían por el lapso de días, una economía real devastada, la ciudadanía, que había tomado la calle y había sido brutalmente reprimida, estaba alerta y activa: había que sobrevivir.

Podríamos decir que Creonte, el tirano que impedía ejercer derechos no estaba asociado a una sola persona, sino a un sistema político corrupto que sólo bregaba por sus propios intereses. Que sólo sabía dar la espalda. Y la sociedad argentina, al igual que nosotras en la escena, se estaba mirando a sí misma, buscando reconocerse, drenando su dolor, para ponerse de pie.

La segunda versión, *Antígona: jno!* Es el resultado de una experiencia muy diferente a la anterior. Me habían invitado a participar como dramaturga de Teatro x la Identidad, un ciclo de teatro realizado por teatristas de todo el país para visibilizar en los escenarios la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo,

8 Describe Grimson ese momento: «A fines del 2001, después de más de tres años de recesión, con una gran pérdida de reserva del Banco Central y sin respaldo internacional que pudiera traer los dólares, Cavallo impuso el “corralito” que prohibía extraer más de \$ 250 pesos o dólares de los bancos por semana. Cuando esa estrategia no funcionó, el mercado impuso una devaluación. Miles de personas estaban aterrorizadas porque tenían sus depósitos bancarios en dólares o porque habían tomado créditos en esa moneda. (...) Ante cada uno de los desastres sociales provocados por esas políticas neoliberales, los economistas encontraban una solución: profundizar esas políticas» (2019: 127).

y colaborar en la búsqueda de los y las nietas y nietos apropiados durante la dictadura. Entre esos nietos y nietas, estaba mi hermano/a.

En esta ocasión, mi tarea fue de escritorio. El impacto que Antígona había dejado en mí como autora y actriz me resonaba en el cuerpo y la voz. Y por eso que fue casi natural escribir esa obra breve. Antígona pudo hablar por mí.

La obra presenta un ficticio Estado dictatorial donde se impone una ley que exige enterrar a los 'que no están'. Antígona, decide negarse y no enterrar en el funeral oficial simbólico a su hermano (en el olvido). Ella es la primera en negarse a hacerlo y ese gesto logra empoderar a otros y otras para negarse y así ejercer la memoria y buscar a sus hermanos y también justicia.

La obra fue estrenada a fines del 2003 en la ciudad de Mar del Plata. Si bien había pasado poco tiempo desde el proceso de Antígonas (2001- 2002), el contexto político y social había cambiado. La economía parecía iniciar un proceso de estabilidad. Néstor Kirchner como presidente, en dos meses de gobierno llevó adelante una profunda reforma en las Fuerzas Armadas y la policía. El Congreso anuló dos leyes de amnistía que impedían que ex militares y represores de la dictadura fueran juzgados. Los DDHH formaban parte de los temas de interés. En este contexto es fácil responder: ¿Quién es Creonte? Los genocidas, apropiadores y cómplices, que en ese momento empiezan figurar, con nombre y apellido, en la agenda pública.

La dramaturga y actriz ya había hecho un proceso de descubrimiento personal y artístico, y ahora, en el marco de un proyecto teatral y político (TXI), que forma parte de un nuevo clima de época, levanta la voz para buscar a su hermana o hermano. La acción (por la negativa) de enterrar a Polinices supone un desentierro: el de la historia que debe ser esclarecida y reparada. A partir de este momento se inicia un proceso profundo de Memoria, que se verá reflejado no sólo en acciones estatales tales como transformar en espacios de la memoria lugares que fueran centros de detención clandestinos, sino de diferentes espacios de base (sindicatos, escuelas, agrupaciones, etc), que junto con mi Antígona, se negarán a enterrar.

La tercer versión, *Una mujer llamada Antígona*, fue escrita a pedido. Un amigo director necesitaba un texto para una actriz y me pidió que escribiera algo. Me contó cómo era esta actriz, sus intereses y presencia escénica y, una vez más, Antígona se hizo presente. Decidí dedicar mi obra a Lucía Herrera, una gran amiga, excelente actriz, con quien había compartido muchos años de trabajo teatral y que había sido justamente la persona que se incorporó en el trabajo de *Antígonas* allá por el 2001. Por diversas cuestiones, mi amigo jamás estrenó *Una mujer llamada Antígona*. Pero Lucía, a quien yo había enviado la obra como regalo, sí. Dirigió el trabajo Mauricio Sarmiento, otro entrañable compañero. Lamentablemente, por razones personales, no poder asistir a ver su trabajo. Sólo tuve que conformarme con imágenes grabadas. Pero de igual modo participé en la puesta: el compositor Diego García Milá hizo la música original y grabó mi voz en off para que sonara

en los momentos que el texto lo pedía. Fui otra vez Antígona y pude volver a actuar con mi amiga. El dato no es menor. Habla de los lazos que se tejen en el compartir femenino del arte y la vida.

Una mujer llamada Antígona es la historia de Anogitna, el reverso de Antígona que mira a través del espejo y ve que del otro lado hay una mujer idéntica a ella, que entierra a su hermano igual que ella. La ve y en ella se reconoce a sí misma, para encontrar pertenencia: “si existe una Antígona, no estoy sola”. La obra habla justamente de la repetición de las Antígonas, pero intenta avanzar un paso más: busca que las Antígonas se reconozcan, se encuentren y se acompañen.

La performance que actualmente estoy realizando, *Una mujer llamada Antígona: la autora se lee a sí misma en ronda de mujeres*, nos permitirá tener algunas consideraciones en torno a la Poética teatral. Dice Jorge Dubati: «se denomina Poética teatral al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poíesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación» (Dubatti 2011:124).

A modo descriptivo, podemos decir que esta propuesta trata de una lectura dramatizada, que recupera aquella música compuesta por García Milá y que incluye mujeres (que pueden o no ser actrices) leyendo en ronda fragmentos del texto y desarrollando algunas acciones físicas. La propuesta escénica pretende hacer carne la sororidad. Este nuevo enfoque de la puesta tiene como contexto el movimiento de mujeres que, en la actualidad, representa una de las fuerzas políticas (horizontal, no partidaria) más potentes de la Argentina. Cuyos pilares son las consignas Ni una menos, Educación Sexual Integral y la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo. El feminismo, que para mí siempre había estado vinculado al espacio de la teoría, desborda tinta y papel y hoy se me presenta como acción y me interpela: me invita a poner el cuerpo y yo, con mi texto, invito a otras mujeres a hacerlo también. Cada una desde su propia construcción de lo femenino. Esta performance ha sido llevada a diferentes espacios, siempre con una ronda de mujeres diferente. La búsqueda central del trabajo tiene que ver con apelar a la sororidad dentro de la escena: prácticamente no hay ensayo, pero mágicamente todas sabemos qué hacer cada minuto escénico: nos escuchamos, acompañamos. Enterramos juntas.

Enterrar a Polinices es eguirse como sujeto de derecho desde la firmeza y el amor: en esta obra, Anogitna repite y se hace eco, una y otra vez, de la Antígona de Sófocles «Yo nací para compartir el amor, no el odio» (Sófocles 2001:14). Se trata de una construcción político-sentimental donde se pretende instalar otra lógica de acción, diferenciada de la lineal acción/reacción machista. Creonte es el patriarcado, que rabiosamente pretende disciplinarnos, apropiarse de nuestros cuerpos, mutilarlos, utilizarlos como mercancía en la trata, asesinarlos con la oscuridad atroz del femicidio...pero hay más,

porque esta propuesta escénica nace en pleno macrismo. En tal sentido, Creonte también es el negacionismo que durante el gobierno de Mauricio Macri, intentó poner en duda que los desaparecidos fueron 30.000 y quiso restar legitimación a los organismos de DDHH en busca de Memoria, Verdad y Justicia.⁹ Pero esta triste síntesis del horror no tuvo ante sí el camino libre; debió enfrentarse a miles, millones de pañuelos blancos y verdes. Todos juntos, altivos y empoderados, con la decisión y la claridad que nuestras ancestras nos enseñaron. Efectivamente: Antígona no estará sola Nunca más.

En esta performance, los límites entre producción, recepción y expectativa se hacen borrosos. Y es ese su motor. En efecto, ¿podría decirse que las mujeres de la ronda hacen poiesis productiva, espectral y convivial a la vez? Existe una apuesta consciente y militante a la discontinuidad del límite. Así lo observó también Dubatti:

Grandi acentúa la dimensión liminal del acontecimiento escénico, su zona intermedial: juega entre representación ficcional y biodrama, entre autoficción y ceremonia social, entre resurrección de la ancestralidad del mito y performance de sororidad femenina y feminista, entre coro de actrices y convivio de mujeres hermanadas en su autoafirmación, entre lenguaje artístico y pura experiencia vital (Dubatti 2020).¹⁰

De esta manera, Antígona al mismo tiempo contiene y abre puertas, introduce caminos, mundos por descubrir. Habilita e interpela. En su exploración, el teatro pide vida y la vida sale a escena.

Bibliografía

- Alonso L., 2018, *Las luchas pro derechos humanos. Logros y perspectivas de sus estudios*. Cap. 7 109, in Aa.Vv., *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Aa.Vv., 2012, *TEATRO/25. 25 años de Teatro en el Instituto Superior de Arte N806 1987-2012*, Comodoro Rivadavia, Chubut Patagonia / Argentina, <https://isfd806chu.inf.d.edu.ar/sitio/publicaciones/upload/TEATRO25.pdf> (04/02/2021).

⁹ Sobre la historia de los Organismos de DDHH: Alonso L., 2018, *Las luchas pro derechos humanos. Logros y perspectivas de sus estudios*, 7:109 en Aa.Vv., (eds.), *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*, Buenos Aires, Imago Mundi.

¹⁰ Dubatti J., 2020, Inédito.

- Aristóteles, 1974, *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe, Madrid, Gredos.
- Chirinos K., 2019, *Antígonas del S XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*, Roma, Nova Delphi accademia.
- Contursi M., Ferro F., 2000, *La narración, usos y teorías*, Buenos Aires, Editorial Norma.
- Dubatti J., 2011, *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot.
- Flier P., 2003, *Corren nuevos aires en Argentina. La Construcción de la memoria colectiva en Argentina: 1976-2002*.
- Grimson A., 2019, *¿Qué es el peronismo? De Perón a los Kirchner, el movimiento que no deja de conmover a la Argentina*, Buenos Aires, S. XXI Editores.
- López A., Pociña A., *La eterna pervivencia de Antígona*, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/viewFile/4064/4019> (04/02/2021).
- Pianacci R., 2008, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada.
- Sófocles, 2001, *Antígona*, Santiago de Chile, Pehúen Editores, <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-dramaticas/2016/2016-ad-una-cino-antigona-sofocles.pdf> (03/12/2020).

ANTÍGONAS, UN EJERCICIO TEATRAL DE FORTALEZA, SORORIDAD Y RESILIENCIA

Ángela Mesa
ARTISTA ESPAÑA- PERÚ

A Alejandra Bedoya por cederme su casa para tejer estas palabras

RESUMEN

Este artículo propone exponer el proceso de creación de *AntígonaS*, un proyecto-laboratorio escénico realizado en el Centro Cultural de España en Lima, Perú, a lo largo del 2018. A partir de la reflexión acerca del mito griego (libertad, igualdad de derechos y justicia) se pusieron en práctica premisas de trabajo enraizadas en un enfoque feminista donde discurso y formas de creación escénica convivieron. Con ese fin se desarrolló un espacio de estudio creativo, reflexivo y colaborativo que desde los conceptos de sororidad y empoderamiento femenino, generaron una dinámica fresca y verdadera de creación e investigación escénica, tanto a nivel teórico como práctico. El resultado experiencial constata que, transformando los supuestos de nuestros procesos de creación, podemos llegar a nuevos modos de entender nuestro quehacer escénico, no solo trascendiendo en el desarrollo discursivo y formal del mismo si no, también nutriendo la realidad personal de los componentes humanos y proponiendo nuevas maneras de percibir el hecho escénico por parte del público.

Palabras clave: Antígona, teatro feminista, mujer peruana, sororidad, escena contemporánea, teatro ritual, teatro testimonial.

INTRODUCCIÓN: EL TEATRO SIEMPRE ES SOCIAL

No vengo a hablar solo de teatro, no creo que pudiera hacerlo en ningún caso, para mí es imposible separar el teatro de la vida, porque esta es la única que provoca el hecho artístico, de ella se nutre, soporta y vuela. Pero además porque este proyecto se escribe en femenino y trata de incidir en la vida, en abrir la hendidura de nuestra desigualdad, transitar por la grieta y encontrar una forma de eliminarla, juntas.

¿El arte es aquello que está antes o después de la palabra ‘arte’?, ¿qué nos hace pensar que una pintura es un hecho artístico?, ¿el fin de la misma?, ¿el modo en que fue creada?, ¿el reconocimiento social de quien la hizo? Estas preguntas se multiplican cuando reflexionamos acerca de las artes escénicas pues el hecho artístico sucede en el presente (experiencia inmediata, *in situ*, en sincronía y diacronía, sujeta al tiempo y al espacio), por ende, es completamente efímero y solo deja su huella en aquellos que compartieron el hecho ritual. En este punto me refiero tanto a los agentes creadores como a sus receptores, pues sin ellos la escena carece de sentido. La escena requiere siempre de un espectador *in situ*, esto no sucede en otro tipo de disciplinas artísticas, que pueden quedar sedimentadas en un soporte físico sin perder parte de su esencia.

Por lo tanto, ¿podríamos decir que consideramos el arte como conducto, como forma desde donde nuestra percepción del entorno se materializa, conscientes de que este está más allá, antes y después del hecho artístico o alrededor del mismo? No lo afirmaré categóricamente, pero sí estoy convencida de que el teatro funciona como ágora, es decir, como eje perfecto que atraviesa tanto el rito escénico como el nacimiento de la democracia. Es «dardo directo de nuestra verdad».

Necesito comenzar este artículo con esta reflexión tan conocida por todos porque es desde el eje mismo del hecho escénico desde el que se mueve esta pieza teatral, nacida de un proyecto laboratorio. *AntígonaS* se plantea como una reflexión activa sobre la visibilización de las mujeres del Perú en la plaza pública, toma el escenario, irrumpe en el espacio de representación desde el espacio «opuesto» convencionalmente, el del público. Reflejo de estos tiempos en los que las mujeres deciden no quedarse calladas ante la vejación que sufren y tratan de hacerse oír entre el ruido o el silencio que las pervierte en su mayor esencia.¹

1 Nuria Varela lo explica así: «Aún no se han consolidado la igualdad ni la equidad entre hombres y mujeres. En el siglo XXI la violencia de género es común a las mujeres, como también la discriminación sexista o racista en los ámbitos laboral y educativos y la continua marginación en los puestos relevantes de toma de decisión política, militar y económica. Por eso, tras la explosión de los años setenta, la reacción de los ochenta y la escisión de los feminismos de los últimos años, la propuesta de todo el feminismo continúa siendo muy simple: exige que las mujeres tengan libertad para definir por sí mismas su identidad, en lugar de que ésta sea definida, una y otra vez, por la cultura de la que forman parte y los hombres con los que

BREVE RESUMEN DEL PROYECTO ANTÍGONAS, LA REVOLUCIÓN DEL AMOR

AntígonaS es el resultado de un proyecto-laboratorio escénico de más de seis meses de duración (de abril a octubre del 2018). Este se inició con una convocatoria a la que postularon más de 50 mujeres. Tras esta primera etapa se ejecutó un taller intensivo de tres meses donde a través del diálogo, la investigación documental acerca del feminismo, el estudio sobre la tragedia griega (sus múltiples versiones a lo largo de la historia del teatro y la filosofía) y el uso del trabajo escénico como herramienta principal, se desarrolló un espacio creativo, reflexivo y colaborativo, que desde los conceptos de sororidad y empoderamiento femenino me permitió generar una dinámica fresca de creación e investigación escénica, tanto a nivel teórico como práctico, todo esto con el apoyo del Centro Cultural de España.

Fueron 16 las mujeres que subieron a escena – todas de distinta procedencia, profesión, edad o vivencia– y construyeron juntas un vivo retrato de su realidad en el Perú de hoy. Durante el proceso ellas rescatan y honran a mujeres peruanas emblemáticas, las mismas que habían sido condenadas al olvido, y entrelazan sus testimonios personales con su legado. Es así que, a través de un juego de espejos, toman el escenario, recuperan el espacio público e inician el diálogo que les fue negado a dichas mujeres pioneras que fueron silenciadas, ninguneadas, reprimidas, vejadas o incluso asesinadas por tratar de hacer reales los valores fundamentales que se postulan en escena: libertad, igualdad de derechos y justicia.

La pieza denuncia (desde la verdad, la ternura y la poesía) y llama a desenterrar a Antígona para promover un teatro vivo que desde la sororidad promulgue el principio defendido por el personaje mítico hace más dos mil años: «No he nacido para compartir el odio sino el amor» (Sófocles, 2001, p. 14).

Para ello, buscamos en la figura sofoclea todos aquellos aspectos con los que poder identificarnos como mujeres de hoy. En mi mirada, Antígona es un ícono que relata con contundencia la violencia que sufren las mujeres que se colocan como defensoras de los derechos humanos, de territorios éticos, de posturas que no transan con la sociedad patriarcal o con la corrupción del poder establecido que deja desvalido al pueblo y su cultura ancestral. Sin embargo, al mismo tiempo, su discurso es esperanzador y mira hacia el futuro con valor y fortaleza. En el planteamiento escénico que propongo, nosotras estamos vivas, nosotras somos la resurrección de Antígona.

conviven. Y dos ejes de lucha recorren su trabajo: la erradicación de la violencia y la pobreza» (Varela 2008:96-97).

MANIFIESTO DE PRINCIPIOS QUE RIGEN EL PROYECTO ANTÍGONAS

Este decálogo me acompañó en gran parte del proceso, arrojó luz al proyecto y me hizo dimensionar los aspectos relevantes y funcionales del mismo. La materia sensible por la que apostaba el montaje me hacía ser sumamente cuidadosa: feminismo, mujeres actrices y no actrices de diferentes edades y procedencias y mito griego deconstruido. Los riesgos de caer en un montaje panfletario, de parecer una muestra de fin de taller, de generar una relación jerarquizada con las participantes o de caer en discursos simplistas con miradas patriarcales en cuanto a víctimas (mujeres)/victimarios (hombres), me resultaban aterradores. Por ello, enarbolar la horizontalidad como *modus operandi* en las sesiones y trenzar el trabajo desde la sororidad y la resiliencia encajaban con el propósito empoderador del proyecto escénico y abarcaban los puntos de mi decálogo de trabajo. Deseo compartirlo en este artículo porque forma parte de mi bitácora de trabajo y creo que cada uno de sus 10 puntos es una parte ineludible para comprender el proceso y el resultado.

1. Honestidad. Todo contenido escénico debe ser honesto, fiel a la verdad íntima de las participantes.
2. Aglutinador/integrador. El proyecto debe ser lo suficientemente flexible como para acoger a todas las participantes del taller.
3. Interdisciplinar. El proyecto debe poner en diálogo diversos recursos escénicos o artísticos como contenedor formal de la diversidad a la que remite.
4. Plurisignico. El proyecto debe multiplicar sentidos acerca de la temática principal: el mito de Antígona hoy.
5. Responsable. El proyecto debe cumplir con un calendario agendado y culminar en 6 funciones en el CCE en octubre del 2018.
6. Documental. El proyecto debe rescatar documentación verídica sobre mujeres muertas que han sido Antígonas en Perú.
7. Diálogo entre Antígonas muertas y Antígonas vivas (nosotras las participantes). El proyecto debe entablar un diálogo, abrir preguntas entre esas mujeres rescatadas del olvido y nuestra vida.
8. Propósito esperanzador. El proyecto debe reflejar el espíritu esperanzador y esperanzado en el colectivo que las integrantes sostienen.
9. Escena como plataforma/eco/altavoz del legado y la denuncia. El proyecto asume el escenario como una plataforma para desarrollar la voz propia de las participantes y el empoderamiento de las mismas, siendo a su vez voceras de otras. Esa es la verdadera «resurrección» de Antígona.²

2 Entendiendo «resurrección» desde la propuesta simbólica de Clarissa Pinkola: «Poseer la semilla significa tener la clave de la vida. Estar con los ciclos de la semilla significa bailar con la vida, bailar con la muerte y volver a bailar con la vida. Es la encarnación de la Madre de la Vida y la Muerte en su forma más antigua y original. Y, dado que siempre gira en estos constantes ciclos, yo la llamo la Madre de la Vida/Muerte/Vida» (Pinkola 1998: 31).

10. No hay dogmas ni verdades absolutas. El proyecto propone preguntas y diversos puntos de vista que a veces conviven como disímiles y otras como paradoja.

EL PROCESO

El proceso fue integrador y multidisciplinar. Además, desde su inicio fue concebido para realizarse durante seis meses divididos en dos grandes bloques:

a) Periodo de investigación, estudio y cohesión del grupo humano:

1. Tres meses de investigación, reconocimiento personal y grupal. El montaje final adoptaría la forma que se adecuara más a las necesidades y talentos del grupo humano; por ello era importante que todo partiera del mismo, en un clima de escucha, aprendizaje, respeto y sororidad. Estos tres primeros meses fueron cruciales en este sentido.
2. La caja de pandora³ como cofre de los «tesoros», *atrezzo* experiencial en las sesiones. Comenzamos a elaborar bastante material, tanto artístico como documental, en las sesiones semanales. Necesitábamos de una forma práctica y simbólica para poder almacenarlo en un lugar que nos perteneciera a todas y al que poder acudir libremente cuando nos apeteciera.
3. Al principio, en este primer periodo participaban las veinte mujeres seleccionadas. En el segundo bloque, que involucraba la puesta en escena, el plan inicial era trabajar solo con seis de ellas para estructurar todo lo vivido y recabado en el primero y elaborar una obra de teatro testimonial-documental. Sin embargo, desde las primeras sesiones de este periodo vislumbré la necesidad y la urgencia de que estén todas las voces del grupo. El compromiso de ellas me instaba, Antígona pedía más, por lo que el proyecto parecía querer cambiar de rumbo aunque en realidad solo estaba apareciendo su verdadera naturaleza, todavía entonces oculta para mí. Durante el proceso he descubierto que, al menos en mi expe-

3 Al llamar a este cofre la caja de Pandora hacemos alusión a otro episodio de la mitología griega y engarzamos nuestra experiencia con el mito femenino de Pandora. A pesar de las múltiples versiones del mismo, todas coinciden en que a Pandora se le confió guardar una caja con instrucciones de no abrirla bajo ningún concepto. Pandora, dotada de una gran curiosidad, decidió violar el mandato, por lo que dejó escapar de la caja a todos los males del mundo, solo quedó en el fondo de esta la esperanza. Por lo tanto esta caja representa la esperanza. Pandora, al igual que Eva en el Génesis, decide ir en pos de saciar su sed de conocimiento, violar las leyes de los hombres, aunque ambas, puesto que se trata de mitología procedente de culturas patriarcales, se hacen responsables de los males del mundo y su estirpe y son castigadas por ello.

riencia, no puedo hacer un trabajo que sea primero inclusivo para que luego sea exclusivo, eso significaría caminar de manera completamente inversa a la que pide la naturaleza de este tipo de proyectos.

4. Estudio sobre feminismo y de qué manera nos toca a nosotras, cuál es la reflexión personal que exige el conocimiento en cuanto a este tema y cuánto podía transformar el proceso de creación escénica. A la segunda sesión entendimos que necesitábamos poner en claro algunos conceptos para usar un mismo código y generar un diálogo más fluido. No podíamos hablar de nosotras, las mujeres, sin profundizar en esto juntas. La cuestión de género atraviesa nuestras vidas y apoyar nuestra reflexión desde un paradigma teórico era urgente y necesario.
5. Cosmovisión, contexto histórico-cultural y elementos de la tragedia griega. Este punto era necesario para que todas manejemos un mismo marco teórico y desde ahí hacer del proceso e investigación un trabajo más profundo y cohesionado.
6. El estudio de otras Antígonas. Se realizó por grupos un estudio de muchas versiones de *Antígona*, partiendo de la sofoclea, y derivando luego a algunas europeas y latinoamericanas (nuestros referentes más directos por nuestro lugar de procedencia). El estudio comparativo de las mismas nos arrojó luz para descifrar lo que enuncian los personajes del mito y para acercar nuestras reflexiones a nuestro cotidiano. Estas fueron:
 - A) *Antígona* de Sófocles.
 - B) *Antígona* de Jean Anouilh.
 - C) *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.
 - D) *Antígona* de José Watanabe.
 - E) *La tumba de Antígona* de María Zambrano.
 - G) *Antígona* de Bertolt Brecht.
7. Orden de las sesiones: Este se sujetó siempre a las necesidades del grupo.

El propósito era acercarnos a la figura de Antígona, a través de otras figuras principales en la tragedia, para retornar a hablar de ella desde otras miradas. Estas fueron:

Coro: Voz del sentir común de la ciudadanía, esta finalmente queda representada en la obra gracias a la necesidad del trabajo polifónico. El coro reproduce en *AntígonaS* esa necesaria sororidad entre mujeres que empodera en situaciones de crisis (como es el final de una guerra civil en la tragedia clásica y por extensión simbólica el estado de vejación que sufrimos), fortaleciendo propuestas en equidad. ¿Qué función realiza en la tragedia?, ¿cuál es el discurso que porta?, ¿qué tipo de acciones acomete?, ¿a qué realidad sociocultural hace mención hoy?, ¿quiénes son mis «coro» cuando...?, ¿en qué momento yo he sido/ soy...?

Ismene: La acción en la obra sofoclea comienza con la invitación de Antígona a su hermana Ismene de acompañarla a cumplir la ley divina y enterrar el cuerpo de su hermano. ¿Qué hubiera pasado si Ismene hubiera dicho «sí»? Esta pregunta me martilló desde el momento en que comencé a plantearme las claves del mito. Dos mujeres son más eficaces enterrando un cuerpo que una sola, mi reflexión indicaba que quizá de este modo los vigías no las hubieran descubierto. Replantearnos a Ismene era esencial al trabajar desde la sororidad y la resiliencia. Tener cerca la *Antígona* de José Watanabe y Los Yuyachkani me dio la oportunidad de profundizar en este personaje y en su significado alegórico en la historia reciente del Perú.

Creonte: ¿Cuáles son mis Creontes?, ¿cuándo yo he sido Creonte?, ¿qué justificaciones tiene este personaje para actuar así? Comprender a Creonte me acercó a nuestro dolor, para Creonte hay una necesidad de reestablecer el *status quo*, salvar la polis, y para ello está dispuesto a no hacer concesiones.

Antígona: el estudio de George Steiner en cinco puntos acerca de la problemática que recae en este personaje (el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y dios/ dioses) me ayudó a sistematizar las características básicas que debía tener AntígonaS, ampliando o acomodando algunos puntos. Por ejemplo, cuando se hacía mención a la juventud del personaje (fue extrapolada a una juventud de espíritu, puesto que más allá de la edad real del personaje, esta funciona de una manera simbólica como pureza de espíritu; personajes como Mama Angélica en la cultura peruana son un trasunto de Antígona en esta honestidad y esperanza necesaria para emprender la búsqueda incansable del cuerpo de su hijo).

El enterramiento: en esta sesión debíamos conectar con todo lo que implicaba el enterramiento y desenterramiento... ¿qué significaba la tierra para nosotras?, ¿qué queríamos enterrar y desenterrar de nuestras vidas? La necesidad del rito se hizo evidente y la sesión se convirtió en una sentida ceremonia que acabó con la aportación de la «canción de la bruja» en la voz de Laura, una de las participantes que además llevaba para la sesión un hermoso pandero. Esa acción se convirtió rápidamente en nuestra canción, nos otorgaba voz, nos permitía reconocernos en nuestro mensaje, como mujeres en el mundo y como colectivo AntígonaS. Al final este momento se ubicaría en el clímax de la obra que desarrollaríamos meses más adelante y se convertiría en el *leit motiv* musical de la misma. En este punto, Clarissa Pinkola

me permitió entender el enterramiento como el despertar de la mujer salvaje a partir de un cuento de Oaxaca. A esta extraña mujer de edad avanzada se la conoce con distintos nombres: La Huesera, La Traperera y La Loba. La única tarea de La Loba consiste en recoger huesos. Recoge y conserva sobre todo lo que corre peligro de perderse.⁴

8. Durante el proyecto traté de abordar todas las reflexiones desde una plataforma escénica. Para ello elaboramos escenas, monólogos, puestas performativas, artefactos, etc., además planteábamos nuevos discursos acerca del mito de Antígona. El nivel de implicación, inteligencia, arrojo y creatividad fue altísimo. Muchos de estos trabajos formaron parte del montaje final, planteando nuevas preguntas, abriendo nuevos caminos.
9. Trabajo documental. Entre todas conseguimos rescatar más de sesenta nombres de mujer en el Perú relegados al olvido. Desarrollaré esta cuestión más adelante.
10. En tanto, como directora del proyecto, me dedicaba en solitario a la composición de una estructura dramática flexible que, principalmente, fuese conceptual y simbólica. Los trabajos de Pina Bausch, Peeping Tom, Centro TNT de Sevilla, Odin Teatret o El Grupo Yuyachkani me servían como referencia. La ductibilidad del símbolo y la capacidad para resignificarse con contundencia tanto en el trabajo de investigación escénico como en el resultado final apoyaba esta elección. Con una sucesión de cuadros con una semilla semiótica para investigar escénicamente en el siguiente bloque de tres meses. Esta semilla podía ser discursiva, visual, performativa, musical, etc. Esta almendra debía ser imprescindible, esencial. Mi trabajo consistía en detectarla y depurarla durante la siguiente etapa. Estos tres meses estuvieron llenos de una necesidad palpable de comunicación, de discusiones acaloradas, de escucha y respeto, de ganas de conocernos en profundidad, de compromiso con el grupo. Como investigadora pienso que fue todo un regalo.

b) Periodo de creación escénica, laboratorio y finalmente montaje con puesta en escena:

1. Tres meses de ensayos y creación, abiertos siempre a la investigación y al diálogo, y liderados por la frase que enuncia la Antígona sofoclea en

4 «La vieja canta sobre los huesos y, mientras canta, los huesos se recubren de carne. Nosotras también nos ‘hacemos’ mientras derramamos alma sobre los huesos que hemos encontrado. Mientras derramamos nuestros anhelos y nuestros sufrimientos sobre los huesos de lo que éramos en nuestra juventud, de lo que sabíamos hace muchos siglos y sobre la aceleración que percibimos en el futuro, nos ponemos a gatas, bien asentadas. Mientras derramamos alma, nos sentimos renacer. Ya no somos una solución aguada, una cosa frágil que se disuelve. No, estamos en fase de transformación» (Pinkola 1998:34).

uno de sus agones frente a Creonte: «Yo no nací para el odio si no para el amor».

2. Surgimiento de la necesidad del soporte del programa de mano como un elemento más de intervención escénica y reflexión que quedara en el tiempo, que nos sumara a todas, y además sumara nuevas voces, como la de Trinidad Anguita, que como periodista feminista firma el artículo de opinión que sustenta la portada. El programa de mano nos permitió así aportar más nombres de mujeres rescatadas, extendiendo así lo escénico más allá del escenario propiamente dicho; esta fue así otra manera estética de *visibilizarnos-las*.
3. El trabajo de dirección actoral se basó, mayormente, en la búsqueda de la presencia escénica verdadera, es decir, una actitud interna que se tradujera en lo externo/cuerpo, así como en el espíritu, el espacio y otros elementos. En otras palabras, se buscó asentar la presencia escénica al estar presente, y por lo tanto ser verdad, pues el presente es la única verdad sobre el escenario. Para ello, además de apoyarme en ejercicios y dinámicas básicas de actuación, desarrollé diversas herramientas, desde la apropiación de una Antígona del Perú desde la que cada una de ellas debía pensarse, hasta generar una Antígona que desenterrar. Dividí a las 16 mujeres que subirían a escena en dos grupos, en función al mayor o menor conocimiento escénico que tenían, tratando de compensar las funciones y acciones que desarrollaríamos en la obra de la forma más equilibrada posible y aprovechando cada talento. Esta tarea se basó en la observación y cuidado que cada una de ellas me inspiraba.
4. La puesta en escena consistía en una invitación al público espectador a reflexionar con nosotras acerca del tesoro histórico femenino que había sido escondido en el olvido. La recepción del público nos asombró, pues nos manifestaba que deseaba multiplicar la lista de Antígonas encontradas y afirmaba tener la necesidad de generar un cambio en el trato hacia la mujer en nuestra sociedad. Esto supuso una satisfacción inmensa. Definitivamente, la pieza ponía en evidencia la necesidad de una catarsis por parte de nuestra sociedad.

EL ESPECTÁCULO: FONDO Y FORMA

En nuestra lectura de la obra, Antígona está encendiendo un fuego que Creonte (poder, capitalista, heteropatriarcal) quiere apagar, es decir, busca la ruptura del *status quo* a través de su recorrido personal. Entonces, es posible afirmar que ella ejerce un desorden que responde a otro orden superior, ancestral, natural. Se presenta pues, en la tragedia, la dicotomía de orden/caos.

En este punto, me interesaba contar cómo las mujeres proponen desorden a través de promulgar nuevos patrones de conducta y pensamiento, cuestionamientos de significado y significante. Además, hoy ejercen este derecho desde la masa (no podemos cerrar los ojos a la oleada feminista insurgente en gran parte del mundo). El número elevado de participantes en un espacio relativamente pequeño como es el auditorio del Centro Cultural de España, donde se realizaban los encuentros, facilitaba generar esta sensación y nos interpelaba a usar todo el espacio, generando así nuevos vínculos de relación entre actores y público.

Monólogo polifónico:

En el trabajo escénico solo quería seguir a Aristóteles siempre y cuando el carácter del personaje estuviese determinado por su acción, esto me acercaba a las funciones de Propp y al modelo actancial de Greimas, pero todo acababa difuminándose pues la materia era amplia y la forma debía adecuarse a la misma. Además, cada cuadro requería un enfoque diferente de este aspecto, al igual que cada participante, según su naturaleza expresiva y el conocimiento que tuviera sobre actuación, podía abordar un ejercicio u otro. De este modo nacieron las siguientes preguntas: ¿cuándo son personajes, arquetipos, roles, voces, actrices en escena?, ¿cuándo narradora, Antígona, Ismene, personajes tipo, alegoría, metáfora o nuestra propia voz como Antígona del S. XXI en Lima del 2018?, ¿qué significa ser heroína? Fue así como traté de multiplicar capas de significado e hice uso, según la circunstancia, del distanciamiento brechtiano para incidir en el discurso. Todo esto nos hablaba de una realidad como amalgama, ¿no estamos acaso, en estos temas que plantea el mito y en nuestra obra, en un terreno fangoso, en el centro de una tela de araña que nos obliga a caminar muy despacio y sentirnos muy atrapados?

Definitivamente, no podía olvidar que se trataba de un discurso fracturado en partes, pero compartido por todas. Es por ello que prefiero hablar de un monólogo polifónico, es decir, una voz que son muchas voces.

Planos semióticos:

Trabajé a partir de un esquema en círculos concéntricos acerca de los planos semióticos-ficcionales que contenía la obra. He tratado de ordenar estos tres planos desde algunos cuadros que conforman el montaje y desde algunos recursos escénicos utilizados en la misma.

a) Metateatral (el círculo más grande, el hecho escénico en sí), este plano se caracteriza principalmente por la ruptura de la cuarta pared y del pacto de ficción con el espectador. Tomamos la escena como plaza pública.

- Prólogo en la puerta del teatro: se desarrolla una parte interactiva con el público, tratando de prepararlo para la escena. A partir del programa de mano que emula un diario: *La voz de Tebas*, se narra el mito griego entre otras cosas. Los parlamentos de la narradora pertenecen a este plano semiótico. Hay una reflexión acerca del mito en relación directa con el público.
- Las mujeres toman el escenario: ruptura espacial y de sentido, entre el público están los nuevos actantes femeninos que liberan a los actantes femeninos que participan del dolor y la muerte por ser mujeres. Este plano es necesario pues representa la plaza pública, rompe la acción escénica, el discurso endogámico y homogéneo que nos domina como sociedad.
- Proyecciones: del discurso de la autora y el de las participantes acerca de lo que acontece en el escenario. El uso de este elemento supone una ruptura total con el pacto de ficción y propone nuevos lenguajes entorno al concepto de verosimilitud. La superposición/yuxtaposición de elementos escénicos, en principio contradictorios, acaban multiplicando los significados.

b) Autoficcional/testimonial/documental: el círculo intervalo, el que se ubica entre el mito que funciona *per sé* y el hecho escénico que es concreto y experiencial donde se sitúa la fábula. Es el espacio de nuestra historia (personal y colectiva). En los cuadros, de manera alegórica, mezclamos el testimonio personal con el testimonio verídico documental, así como algunos elementos autofccionales en relatos y elementos audiovisuales. A través de este se le da al público información que se presenta como verídica. Abordar el estudio de un texto tan contemporáneo en su forma como *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell me ayudó a afianzar este plano.

- Una combi es mi Perú: este fue otro eco de nuestras plazas públicas. El relato experiencial de una de las participantes en una combi fue llevado a escena y se generó un diálogo que era además un sentido homenaje a Eyvi Ágreda, que nos marcó desde el inicio del proyecto, ya que nuestras sesiones comenzaron con su terrible noticia. La mujer que arde se hizo presente.
- Rescatando nuestras AntígonaS, como una suerte de arqueólogas, a partir del relato testimonial de una de las participantes, ensamblamos un diálogo entre nosotras y el desentierro de las mujeres peruanas a las que consideramos nuestras particulares Antígonas.
- Antígona busca siempre el cuerpo, a partir del relato contundente de María Angélica, nos acercamos a este aspecto del mito: la denuncia de los desaparecidos en la guerra, el reclamo del cuerpo, el reclamo del

derecho al entierro. La Antígona mayor, la Antígona madre nos devuelve ese anhelo por volver a nacer, por estar en ese lugar confortable que supone el vientre materno, el útero femenino, la creación de la vida como poder únicamente femenino.⁵

c) Teatro lírico-la tragedia-el mito. Este es el núcleo que sustenta todo el relato.

- El fervor de la decisión tomada, acompañada de la proyección de Evangelina Chamorro (la mujer que emergió del barro, que peleó con la muerte y le ganó) Antígona despierta de la gruta, toma voz, decide, entierra, se despide, ruge, abandona.
- ¡Quién manda aquí!, un poema subversivo, donde la mujer común que camina en la calle decide ejercer su poder de parodiar, de dejarse llevar por el sarcasmo, para ejercer la libertad de su cuerpo como acto reivindicativo y de empoderamiento.
- ¿Somos un número? Un conteo del número de feminicidios actuales. El trabajo actoral se sustentaba en el cansancio del propio cuerpo, llevado hasta la extenuación, a la manera grotowskiana: «El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la ‘madurez’ del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad (...) El actor se entrega totalmente; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’» (1986, México, p. 12).
- La resurrección de Antígona, de manera lírica, la mujer celebra la vida, su vida, su propia resurrección, se lanza a la esperanza, a disfrutar de cantar y bailar ante todos. Esta sección me enfrentó además al siguiente cuestionamiento: ¿Qué supone para mis participantes, heterogéneas en edad, procedencia racial y social, bailar libres encima de un escenario hoy en Lima, Perú?
- Estos tres planos se superponen todo el tiempo, aquí una muy breve y personalísima aproximación al tema, pues su estudio requiere un enfoque minucioso que podría generar otro artículo.
- Acciones alegóricas: primero se impuso el trabajo con la tierra (barrer,

5 El mito de la mujer salvaje que rescata Pinkola está íntimamente relacionado con la Pachamama y con el campo semántico en el que se mueve este cuadro. En palabras de la misma: «Es la Mujer Salvaje original que, aun viviendo bajo tierra, vive arriba. Vive en nosotras y a través de nosotras y nosotras estamos rodeadas por ella. Los desiertos, los bosques y la tierra sobre la que se asientan nuestras casas tienen más de dos millones de años. Siempre me ha llamado la atención lo mucho que les gusta a las mujeres cavar la tierra. Plantan bulbos para la primavera. Remueven con sus ennegrecidos dedos la lodosa tierra para trasplantar olorosas tomateras. Creo que cavan en busca de la mujer de dos millones de años de edad. Buscan los dedos de sus pies y sus patas. La quieren para hacerse un regalo a sí mismas, pues con ella se sienten enteras y en paz» (Pinkola 1998:32).

esparcir, enterrar-desenterrar,) como alegoría y esta encajó de manera perfecta con el testimonio de una de las participantes quien -como arqueóloga-, en su primera excavación de campo, encontró a una mujer tejedora mochica del norte del Perú. Esta acción se hiló con la segunda acción: tejer (como coro en silencio, como restauración, como letanía).

La tejedora que había previsto durante el proceso de investigación, desde hacía más de un año, finalmente emergía de la tierra.

Finalmente, Perú y su diversidad cultural, racial, ambiental, lingüística nos asaltaba por todos lados en los aspectos estéticos de la obra (los cintos en el vestuario representando costa, sierra, selva), el trabajo con la tela de tocuyo, el elemento musical y sonoro como amalgama de ecos (violín, cajón peruano, pájaros, vientos, agua, xilófono, etc...).

Las principales voces de Antígonas que confluyen en la obra. AntígonaS: La sororidad como única forma posible de transmutar realidades y procedimientos escénicos

En esta fase del proyecto comenzamos a trenzar el reconocimiento de las experiencias con la memoria. Fueron muchas las mujeres emblemáticas peruanas que rescatamos durante nuestro proceso de investigación. Contarnos unas a otras sus historias supuso una toma de consciencia colectiva del legado, del testimonio común. Más de sesenta nombres de mujeres⁶ ya fallecidas fueron rescatados. Sin embargo, muchas historias no llegaron al montaje, pues debido al tiempo limitado debimos elegir a aquellas que nos fueron más reveladoras, afines, sorprendidas o cercanas al mito.

El no ser peruana me inspiró un gran respeto por el ejercicio de rescate de estas mujeres y su historia. Fui totalmente consciente de que yo solo podía guiar en la selección del material, era la primera espectadora del proceso

6 Estas son nuestras Antígonas rescatadas: Rosa Merino, Antonia Moreno, Angélica Mendoza, María Jesús Alvarado, Miguelina Acosta Cárdenas, Mama Huaco, La Dama de Cao, Francisca Zubiaga de Gamarra, Clorinda Matto de Turner, Doris Gibson, Teresa Gonzales de Fanning, Esther Rodríguez Dulanto, Pascuala Rosado, Madeleine Truel, Elvira de la Fuente, Adela Montesinos, Rosa Pérez Liendo, Las Rabonas, Flor Pucarina, Lucha Reyes, Sara Joffré, Catalina Huanca, María Emilia Cornejo, Patricia Alfaro, Mariella Barreto, Blanca Varela, Laura Riesco, Cota Carvalho, Elena Izcue, Victoria Santa Cruz, mujeres del antiguo Perú, mujeres dirigentes de comedores populares, María Rostworowski, Josefina Ramos, María Augusta Arana, Sara Bullón Lamadrid, Zoila Cáceres, Julia Codesido, Carmela Combe Thomson, Elvira García y García, María Trinidad Enríquez Ladrón de Guevara, Micaela Bastidas, María Parado de Bellido, María Elena Moyano, Juanita, la dama de Ampato, María Reiche, Mercedes Cabello, Juana Manuela Gorriti, Bárbara D'Achille, Chabuca Granda, Elvira Travesí, Rosa Mercedes Araya de Morales, Yma Súmac, Santa Rosa de Lima, Ángela Ramos, Mercedes Cárdenas, Zoila Aurora Cáceres, Magda Portal, Micaela Bastidas, Miguelina Acosta, María Jesús Alvarado, Leyla Bartet, Olivia Arévalo, Tilsa Tsuchiya, Carmen Saco, Flora Tristán, Elvira Luza, Mocha Graña, Giulia Tamayo, María T-ta.

y a este debía hacerle justicia en la obra final, debía respetar sus referentes, sin juicios de valor, y aprender al máximo con ellas en el trabajo.⁷

Al final decidí acompañar el término de la obra con la mención de todos los nombres a modo de créditos. En el programa de mano incluí además una sopa de letras que rescatara nombres adicionales. Este fue un nuevo intento de despertar memoria y curiosidad en el espectador. Busqué que el discurso de la obra trascendiera y pudiera continuar de un modo lúdico más allá del escenario.

Las voces contundentes de Victoria Santa Cruz, Lucha Reyes, María Elena Moyano, acompañaron a una Antígona lo suficientemente valiente como para aceptar orgullosa su destino frente a una soga. En ese contexto, la «canción de la bruja» se instala como el testimonio de la voluntad de las mujeres de renacer como hechiceras (sabedoras de conocimientos ancestrales no institucionalizados). Esta canción se desarrollaba acompañada de una suerte de coreografía que representaba una punta de flecha dirigida hacia el público, al mismo tiempo, la chamana asesinada Olivia Arévalo iluminaba la escena a través de una proyección. El brillante estudio de Silvia Federici en torno a la caza de brujas como medio de expropiación y mutilación de las culturas precolombinas en América y prefeudales en la Europa del medioevo aclara históricamente este punto, ya que en palabras de la misma investigadora las mujeres fueron las más contrarias al sometimiento de los colonos:

No es una coincidencia que la «[m]ayoría de la gente condenada en la investigación de 1660 en Huarochirí fueran mujeres (28 de 32)» (Spalding, 1984, p. 258), tampoco lo es que las mujeres tuvieran mayor presencia en el movimiento Taki Onqoy. Fueron las mujeres quienes más tenazmente defendieron el antiguo modo de existencia y quienes y de forma más vehemente se opusieron a la nueva estructura de poder, probablemente debido a que eran también las más afectadas (Federici, p. 304).

Sin lugar a dudas, la «canción de la bruja» hacía eco en esta historia de opresión y resistencia silenciada.⁸

7 Las palabras de Anne Bogart alentaban este proceder: «Es labor del artista, si quiere percibir con agudeza y claridad, abrirse a la percepción de la diferencia. La vida, no obstante, puede cerrarnos con mucha facilidad. [...] La estética pertenece a las cosas que se perciben a través de los sentidos. La palabra 'estética' deriva de la palabra griega que significa 'sensación'. La estética no es un concepto teórico, racional o académico. No tiene nada que ver con la cognición o el saber: se refiere a lo que se *siente*. La estética describe las sensaciones que se evocan en el acto de la percepción y favorecen la sensibilidad sensorial y la apreciación de la belleza» (Bogart: XX)

8 Al perseguir a las mujeres como brujas, los españoles señalaban tanto a las practicantes de la antigua religión como a las instigadoras de la revuelta anti-colonial, al mismo tiempo que intentaban redefinir «las esferas de actividad en las que las mujeres indígenas podían participar» (Silverblatt 1987:160). Tal y como señala Silverblatt, el concepto de brujería era ajeno

Las luchas feministas de las plumas inteligentes de Adela Montesinos, Ángela Ramos y María Emilia Cornejo constituyeron una suerte de espejo para algunas de nuestras participantes. Muchas de ellas eran personajes cercanos a la literatura, eran las hacedoras de la palabra, las tejedoras del lenguaje, y no era casual esta elección puesto que nuestro grupo humano estaba bastante inclinado hacia las letras. Por otro lado, algunas encontraron su reflejo en otras áreas. Cecilia, abogada de profesión, rescató a Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara, la primera mujer abogada del Perú, que nunca pudo ejercer por su condición de fémina. Viviana, otra de las participantes, se atrevió a ponerle rostro a Carmen Saco, artista plástica como ella.

Fue difícil no poder hablar de Madeleine Truel, María Jesús Alvarado, María Parado de Bellido o Micaela Bastidas, entre otras muchas, pero fueron nombradas (aferradas a esa teoría lingüística que nos habla de que solo lo nombrado existe) al son de «Yo avanzo nunca retrocedo», frase de Magda Portal que surgió durante las lecturas de investigación, de la que haré una explicación mayor en otro ítem. A nuestra manera, les hicimos un particular pequeño homenaje.

APUNTES DIVERSOS ACERCA DEL PROCESO

Mis preguntas sobre Antígona: los mitos sirven como reflejo especular para poder reflexionar acerca de quiénes somos como individuos y como sociedad. Por ello pensé en fijar mi atención en la búsqueda de otros caminos de

a la sociedad andina. También en Perú, al igual que en todas las sociedades preindustriales, muchas mujeres eran «especialistas en el conocimiento médico», estaban familiarizadas con las propiedades de hierbas y plantas, y también eran adivinas. Pero la noción cristiana del Demonio les era desconocida. No obstante, hacia el siglo XVII, debido a la tortura, la intensa persecución y la «aculturación forzada», las mujeres andinas que eran arrestadas, en su mayoría ancianas y pobres, reconocían los mismos crímenes que eran imputados a las mujeres en los juicios por brujería en Europa: pactos y copulación con el Diablo, prescripción de remedios a base de hierbas, uso de ungüentos, volar por el aire y realizar amuletos de cera (Silverblatt 1987:174). También confesaron adorar a las piedras, a las montañas y los manantiales, y alimentar a las huacas. Lo peor de todo, fue que confesaron haber hechizado a las autoridades o a otros hombres poderosos y haberles causado la muerte (Silverblatt 1987:187-188). Al igual que en Europa, la tortura y el terror fueron utilizados para forzar a los acusados a proporcionar otros nombres a fin de que los círculos de persecución se ampliaran cada vez más. Pero uno de los objetivos de la caza de brujas, el aislamiento de las brujas del resto de la comunidad, no fue logrado. Las brujas andinas no fueron transformadas en parias. Por el contrario, «fueron muy solicitadas como comadres y su presencia era requerida en reuniones aldeanas, en la misma medida en que la conciencia de los colonizados, la brujería, la continuidad de las tradiciones ancestrales y la resistencia política consciente comenzaron a estar cada vez más entrelazadas» (*ibidem*). En efecto, gracias en gran medida a la resistencia de las mujeres, la antigua religión pudo ser preservada. Ciertos cambios tuvieron lugar en el sentido de las prácticas a ella asociadas. «El culto fue llevado a la clandestinidad a expensas del carácter colectivo que tenía en la época previa a la Conquista. Pero los lazos con las montañas y los otros lugares de las huacas no fueron destruidos» (Federici 2004:306-307).

acción/significación que se hubieran abierto si los personajes de la tragedia hubieran tomado otras elecciones. Por ejemplo, si ella no se suicidaba y Hemón lograba encontrarla con vida. En ese caso ¿estaríamos ante la princesa rescatada del cuento clásico indoeuropeo? Esta era una pregunta que era a su vez un callejón sin salida.

Como parte del proceso indagué en todos los huecos que la fábula dejó: el entierro, el apresamiento, Hemón en búsqueda, ella en la gruta, el suicidio de la misma, el arrepentimiento de Ismene en su cuarto... ¿Desde dónde plantear la obra, nuestra particular mirada?, ¿qué significa que Antígona se suicide?, ¿cómo determina este hecho?, ¿estamos ante una mártir profana?, ¿en qué lugar coloca a Creonte esta fábula?, ¿por qué tenía la necesidad de buscar heroínas?

Siempre fui consciente de que debía subvertir el mito. Principalmente por dos razones, la primera hace mención al origen del mismo, se trataba de un mito occidental en una cultura que no le era propia; aunque, ciertamente, para mí funcionaba como el puente más sólido para entrar en diálogo con otros mitos autóctonos, pudiendo además ser superado ese origen lejano gracias a la universalidad del mismo, su propia naturaleza. La segunda razón tiene un carácter literario, artístico: solo la verdadera literatura es provocadora, detona nuevas lecturas a través del desvío de las formas instauradas por la sociedad, si quería cimbrearnos a través del relato de Antígona, debía ir más allá del mismo, debía de alguna manera pervertirlo, corromperlo, rehacerlo, acercarlo, tenerlo como excusa, como herramienta, tenerlo como premisa para poder hablar. Traté de no olvidar esta cuestión en ningún momento.

La pregunta que plantea Antígona con la ruptura del orden establecido al enterrar a su hermano, violando la prohibición del jefe de Estado, estalla ante Creonte (es por ello que este es el héroe trágico en la tragedia sofoclea) y a su vez crece en el «Creonte» que tenemos todos: ¿Por qué?, ¿por qué nos da tanto miedo salir, decir la verdad? A las mujeres se las veja y mata, pero no se hace nada efectivo para detener esa masacre. Antígona no solo es portadora de una rebelión ante un sistema establecido, es también portadora de valores que el nuevo estado no estaba considerando o que considera peligrosos. El rescate de los cuerpos, ejercer el derecho a enterrar a «tus muertos», a realizar prácticas antiguas (la inviolabilidad de las leyes divinas que no están escritas) donde el valor de lo sacro está en la naturaleza, en lo mágico, han sido demonizadas a lo largo de la historia y no nos son para nada ajenas hoy, como hemos visto anteriormente. En Antígona pareciera que solo una mujer (elemento más bajo en la escala social ateniense) que siente que no tiene nada que perder puede incidir en la pregunta fundamental. Por su parte, el coro, como representación de la sociedad, en la misma tragedia de Sófocles, calla o habla a medias, sin producir cambio ni escisión.

De igual manera, la genealogía pervertida del mito planteaba otras problemáticas: si el padre (Edipo) es también el hermano, nos hallamos ante

una aberración del lazo natural del parentesco, de la que Antígona no es responsable, pero de la que tampoco puede escapar. Ella soporta todo el error de la estirpe de Edipo, hay demasiado dolor en sus palabras, demasiado peso que no le pertenece. Uno de mis objetivos luego del análisis del personaje fue tratar de dotar al mismo de la ligereza de una contemporaneidad más individualista, capacitándola para cortar lazos de consanguineidad, logrando incluso independizarla de ella misma, de su propia endogamia. Antígona se autocondena como un signo de liberación ejercida en pro de este mismo pensamiento... Una y otra vez me encontré con la paradoja. ¿Por dónde pasa la libertad?.⁹

La mirada hegeliana sobre el mito me parecía excesivamente patriarcal e «ilustrada», para el filósofo los antinomios están bien delimitados en la tragedia, Creonte como la figura que representa el estado, el ámbito de las relaciones públicas, y por lo tanto políticas y Antígona como la figura que representa el lazo familiar, el ámbito doméstico y privado de las relaciones humanas. Es cierto que la tragedia griega funciona a partir de oposiciones bien demarcadas, pero sentía que esta mirada no era del todo justa para el personaje femenino protagonista, puesto que a ella no se la está condenando solo por tener esa mirada si no por ejercerla públicamente, en un espacio de acción que como mujer no le pertenece. En la tragedia sofoclea son varios momentos donde Creonte hace alusión a su condición de fémina, ella ha traspasado así los límites de lo privado (su territorio en la sociedad) para tomar el territorio

9 Mi pensamiento se entroncaría en la línea de la reflexión que Judith Butler compone a partir de la superación de los presupuestos hegelianos y lacanianos: «Pero si sus acciones no aspiran a la supervivencia política, residen de forma no menos problemática en la esfera de las relaciones de parentesco. Hay quienes critican la obra respondiendo con una idealización de las relaciones de parentesco, que niega el desafío que se hace contra estas, como si les molestara la propia deformación del parentesco que Antígona lleva a cabo y augura. Existen dos formas idealizadas de parentesco que han de ser consideradas en este punto: se dice que Antígona respaldaba una de ellas al representar sus límites; la otra la respaldaba al constituir su límite. La primera es la de Hegel, quien señala que Antígona representa las leyes del parentesco, los dioses del hogar, una representación que conduce a dos extrañas consecuencias: una, según Hegel, que su insistencia a la hora de representar esas leyes es lo que precisamente constituye un crimen en un orden legal más público, y dos, que ella, encarnación de este dominio femenino del hogar, se torna innombrable en el texto, que la propia representación que encarna, según se dice, requiere que su nombre sea obviado en el texto de “La fenomenología del Espíritu”. La segunda es la de Lacan, quien sitúa a Antígona en el lugar de lo simbólico, entendido como el registro lingüístico en el que las relaciones de parentesco se instalan y mantienen. Él entiende que la muerte de Antígona viene precipitada precisamente por la insoportabilidad simbólica de su deseo. Aunque yo me distancio de estas dos lecturas consecuenciales, también intento reelaborar algunos aspectos de ambas posturas en la explicación que ofrezco de las siguientes preguntas: ¿Supone la muerte de Antígona una lección necesaria sobre los límites de la inteligibilidad cultural, los límites de las relaciones de parentesco inteligibles, una lección que nos retrotrae a nuestro sentido apropiado del límite y la restricción? ¿Significa la muerte de Antígona la superación del parentesco por parte del Estado, la necesaria subordinación de aquel a este? ¿O su muerte es, precisamente, un límite que ha de ser leído como una acción de poder político que determina qué formas de relaciones de parentesco serán inteligibles, qué maneras de vivir pueden ser aceptadas?» (Butler 2001:49).

de lo público, por lo tanto, de lo político, y es por ello que cobra una mayor simbología el ser enterrada viva, siendo castigada más allá del ostracismo.

Esto mismo me hacía pensar en todo el pensamiento desarrollado a partir de Kate Millett en su *Política sexual*,¹⁰ verdadera revolución del feminismo que pone en jaque el binomio público/privado demostrando que todo lo personal es político y dando por lo tanto una nueva dimensión a la consideración hegeliana sobre el mito, que definitivamente queda obsoleta. Manejar discursos filosóficos tan diversos en tiempos tan distantes resultó ser sumamente agotador, pues en el quehacer era muy difícil tomar un relato extremadamente patriarcal en su forma y concepción, épica clásica, y tratar de acercarlo al feminismo, pensamiento contemporáneo detonador del anterior. Sin embargo, esta misma disyuntiva era a su vez altamente sugestiva pues era un ejemplo más de la convivencia actual de discursos disidentes.

El problema de la tragedia. Indudablemente la tragedia ejerce una atracción misteriosa para los seres humanos desde hace más de 2.400 años. Hay algo revelador y trascendente en ella que nos pone frente a la pregunta del conflicto ineludible, del desastre que nos permite, como seres sociales pensantes y sintientes, reformular nuestros paradigmas de pensamiento y conducta, y llegar a una especie de éxtasis conjunto o catarsis. Sin embargo, la tragedia, además de buscar la experiencia colectiva a partir del *pathos*, también nos plantea cuestionamientos más profundos y duraderos. Basta decir que siguen vigentes en nuestro universo intelectual e imaginario colectivo. En este punto pensaba en el uso coloquial que hacemos de la palabra tragedia, por ejemplo, nadie dudaría en afirmar que la situación de las mujeres en el mundo de hoy, y desde hace demasiado tiempo, es una tragedia cotidiana (femicidios, explotación sexual, desigualdad laboral, etc...). Si bien tenía la seguridad de que necesitaba la tragedia para tejer

10 Asimismo, un examen objetivo de nuestras costumbres sexuales pone de manifiesto que constituyen, y han constituido en el transcurso de la historia, un claro ejemplo de ese fenómeno que Max Weber denominó *Herrschaft*, es decir, relación de dominio y subordinación. En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. Ello se debe al carácter patriarcal de nuestra sociedad y de todas las civilizaciones históricas. Recordemos que el ejército, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, la política y las finanzas —en una palabra, todas las vías del poder, incluida la fuerza coercitiva de la policía— se encuentran por completo en manos masculinas. Y como la esencia de la política radica en el poder, el impacto de ese privilegio es infalible. Por otra parte, la autoridad que todavía se atribuye a Dios y a sus ministros, así como los valores, la ética, la filosofía y el arte de nuestra cultura —su auténtica civilización, como observó T. S. Eliot—, son también de fabricación masculina. Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven (Millett 1995: 59-60).

nuestras historias dentro del discurso escénico, por otro lado, no quería que la historia se asentara ahí, desde un punto de vista social (y el teatro es tremendamente social, es algo intrínseco a su naturaleza) nos podía colocar fácilmente en un discurso simplista de binomios bueno/malo, víctima/verdugo del que quería desprenderme.

Además, durante las sesiones me encontré con un grupo humano y artístico tremendamente vivo. Es por ello que final opté por seguir con intuición las estructuras que las actantes me sugerían desde el hacer en el espacio escénico y comencé a alejarme de los presupuestos clásicos que componen la tragedia. Todo me llevó a resucitar Antígona, gracias a los nuevos marcos teóricos que marcaba el feminismo, logré dejar atrás los prejuicios de mezclar religión católica y mito griego en suelo peruano y opté por una búsqueda conjunta de las voces de estas mujeres relegadas. En esta actividad colectiva se dio de manera natural un resucitar del mito. Se generó así un cambio de paradigmas, en mí a través de un proceso de dirección diverso; en ellas al ingresar a un proceso de composición escénica que planteaba nuevos retos actorales a nivel de escucha y proposición.

Por otro lado, si bien no quise alejarme del lenguaje poético y alturado que la tragedia contiene, puesto que este sugiere y multiplica significados, también me parecía necesario acercar el mito al espectador y a las participantes en la Lima actual. Finalmente, la obra osciló entre un código cercano a lo lírico y a un lenguaje convencional, pero pulido y cuidado.

Aquí un ejemplo del mismo correspondiente al último cuadro, «La resurrección de Antígona»:

NARRADORA: Antígona se saca la soga que apretaba su cuello y vuelve a respirar. Contempla su vestido manchado por la sangre de su enamorado que yacía muerto, ahogado en su propio dolor. Lo abraza amargamente. Ella está viva en el mundo de los muertos, en el mundo que ya no le pertenece. Debe salir de su tálamo y araña la piedra que la sepulta.

ANTÍGONAS: ¿Y yo? Yo nado pululando por calles infectas e insidiosas, pero cuando sale el sol son las que más brillan. Yo repto buscando a mis otras hermanas, mis otras yo, mis Antígonas, aquellas con las que poder enterrar a mis muertos, aquellas con las que proponer un mañana con hijas fuertes que devoren el viento libres, que bailen hasta caer rendidas en un lecho de pasto y centeno. ¿Dónde estás, Antígona? Fui a buscarte a tu tumba, pero ya no estabas ahí. ¿Dónde fue tu espíritu?, ¿dónde tu cuerpo?, ¿brotó algo de la tierra donde yacías?, ¿ahora estás en

el pan que como, en la flor estival o en el arroyo infectado?
No sé si esta frase era realmente una pregunta.

En todo momento traté de apuntar en una sola dirección, de enfocar mi tesis, redactar una sola idea y desde ahí llevar un proceso de creación convencional, pero la obra exigía una reescritura al final de cada sesión.

Los planteamientos de las actrices y testimoniales, sus estéticas, sus necesidades, sus características tanto individuales como grupales suponían el verdadero impulso del proyecto, el pulso que yo debía aprender a leer.

Al final decidí no autocensurarme y dejar que el estilo apareciera en el camino de encuentro con la obra, sin forzar la creación con ninguna apetencia del ego. La propuesta discursiva definitivamente debía ser aglutinadora, debía contener las voces de las dieciséis participantes y la mía, todas debíamos sentirnos reconocidas. Se trataba de observar el diálogo entre nosotras hasta encontrar los puntos en común.

Los problemas del testimonio y la autoficción: Las prácticas escénicas contemporáneas que se mueven en el ámbito del testimonial y la autoficción son muy poderosas, porque en un mundo *light* y superficial como en el que vivimos, la verdad honesta en el escenario nos sobrecoge como civilización; por ello tales fundamentos estéticos estaban presentes en la elaboración del material del montaje, pero a lo largo de las sesiones las preguntas al respecto se multiplicaron: cuando lo personal es político y decido exponerlo ¿ejercer un acto de valentía?, ¿cuándo simplemente me hago vulnerable? En la privacidad de las sesiones las participantes se abrían al grupo en una necesidad muy grande de compartir sus problemáticas, historias, experiencias, etc.... Yo no pude prever el eco que haría en ellas esta invitación a expresarse libremente en el grupo, luego descubrí que era una condición *sinequanon* de todas. Poco a poco decidí que toda esa experiencia compartida se quedara en el grupo y no trascendiera directamente al escenario, tenerlo como aliento, como semilla de la que brotaba la fuerza de cada una de ellas en el escenario era suficiente. No había necesidad estética ni discursiva de exponer todo ese material, esas historias nos cohesionaban como grupo y se daban al calor de la confianza generada naturalmente entre nosotras. Al final, se convirtieron en un poderoso combustible para encender la materia dramática sobre el escenario.

No podía olvidar, en ningún momento, que la mayor parte de ellas no conocían el mundo de la actuación ni los presupuestos básicos que maneja el teatro, por lo que debía cuidar los procesos. Las no-actrices (testimoniales) del proyecto imprimían un sentido de verdad incalculable. Fue hermoso verlas aprender este oficio y crecer en el escenario. Esta parte de la experiencia me llevó al mayor aporte que el montaje alumbraba. Hemos venido a traer una buena nueva: creemos en la diversidad como agente transformador y nuestra esperanza se asienta en la sororidad, (definida por la RAE como

«agrupación que se forma por la amistad y reciprocidad entre mujeres que comparten el mismo ideal y trabajan por alcanzar un mismo objetivo». Por lo tanto, la sororidad era nuestro principal soporte para un trabajo de investigación escénica que además redefinía el concepto de amor que proclamaba Antígona en la tragedia de Sófocles y nos instaba a tener dicho concepto como bandera.

YO AVANZO NUNCA RETROCEDO

Esta frase fue enunciada por Magda Portal, una de nuestras Antígonas rescatadas, cuando miembros del partido aprista le pidieron que regresara después de haberla, expulsado del mismo, tras más de 20 años de militancia (por la cual había sufrido exilio, marginación, control del Estado, etc.). El incidente que ocasionó su abandono del APRA se dio en un congreso después de que Haya de La Torre decidiera que no había discusión posible acerca de la posibilidad del voto de las mujeres militantes, ya que en ese entonces el sufragio femenino en el Perú no era factible. De este modo esta frase se constituyó como una suerte de estandarte, para aglutinar un buen número de nombres de mujeres invisibilizadas por la historia del Perú. Luego de la frase, «yo avanzo nunca retrocedo», se iniciaba una marcha coral que traía su presencia a escena.

Esta frase caló en el grupo y se volvió expansiva, cual efecto diáspora: el público (ese espectro indefinido que lo conforma) la ha tomado como referencia puesto que hemos encontrado *posts* en redes sociales donde la replican haciendo mención del montaje. También hemos encontrado pintadas callejeras en el centro de Lima, cerca de las instalaciones del Centro Cultural de España, donde se la puede leer con claridad.

En *AntígonaS* el teatro se muestra, una vez más, como una herramienta transformadora. Además, desde una posición teórica feminista, nos obliga a replantear y actualizar los procesos de creación escénica que venimos desarrollando. El reto de abordar nuestra posición como mujeres en el teatro y en la vida me ha llevado a ser consciente de que no puedo dirigir o escribir desde un lugar que no me sea propio, por lo tanto, no puedo abandonar mi postura política en el trabajo que realizo: soy mujer, soy feminista, por lo tanto, las lecturas y reflexiones que acompañaron nuestra creación apuntaron continuamente a rescatar el proceso empoderador que todas vivíamos.

ANTÍGONA, YO HOY TE DESENTIERRO

Escribir sobre *AntígonaS* se me hace un ejercicio difícil, porque significa convertir la experiencia del *horror vacui* en palabras, defender mi postura

creadora de que la intuición y el trabajo exhaustivo, comprometido y arriesgado en contenido y forma, nos plantea una renovada libertad creativa. Sostener la obra en «nuestra verdad» como mujeres particulares, en colectividad, ha sido un reto puesto que la búsqueda incansable de la verdad es definitivamente un ejercicio humano que trasciende todos los tiempos. Poner esa verdad compartida, propia, en escena fue sugestionador y catártico.¹¹

Entre mis referentes inmediatos al abordar el rol de directora, tuve a la estadounidense Anne Bogart, de la que me interesaba su revisión constante acerca de su propia identidad como americana y su honestidad al plantear las preguntas que aparecían en su trabajo. La sevillana Concha Távora (con la que he tenido el lujo de aprender este oficio) que transmite en su ejercicio teatral la búsqueda incansable del gesto y el ritmo ancestral a partir del flamenco como expresión que despierta a la comunidad dormida. También la alemana Pina Bausch que logra en sus montajes trascender los límites de la danza y la semiótica universalizando su obra. Sin embargo, me es preciso mencionar también que las horas de estudio e investigación no pueden ser empaquetadas, etiquetadas, encorsetadas, porque el arte mismo es comunitario, vivencial y suele escapar a fórmulas o denominaciones predefinidas.

En *AntígonaS* aglutino muchos de los brazos de árbol que creo que me componen: la acción social, el discurso empoderador femenino experiencial, el arte escénico como símbolo plurisignífico vivo, hacedor, promulgador de la transformación social, mi herencia mediterránea profana, ancestral, reconocida en la tierra, en cualquier tierra, el mito de la niña salvaje¹² que atenta contra el poder injusto, que reclama lo que le es propio, y el amor en su más pura esencia.

AntígonaS nació como un sueño antiguo y personal, nació de la necesidad de probarme que existía otro modo de hacer teatro, más comunitario y horizontal era posible, donde los roles convencionales de director-actor se

¹¹ Las palabras alentadoras de Grotowski me recuerdan la razón esencial para hacer teatro: «¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación» (Grotowski 1986:16).

¹² La lectura de Clarissa Pinkola alumbró el mito de la «mujer salvaje» que implosiona en el devenir de nuestra obra, desde la niña, haciendo referencia directa a la figura sofoclea en la que nos basamos, hasta la anciana: «Cuando las mujeres reafirman su relación con la naturaleza salvaje, adquieren una observadora interna permanente, una conocedora, una visionaria, un oráculo, una inspiradora, un ser intuitivo, una hacedora, una creadora, una inventora y una oyente que sugiere y suscita una vida vibrante en los mundos interior y exterior. Cuando las mujeres están próximas a esta naturaleza, dicha relación resplandece a través de ellas. Esa maestra, madre y mentora salvaje sustenta, contra viento y marea, la vida interior y exterior de las mujeres. Por consiguiente, aquí la palabra 'salvaje' no se utiliza en su sentido peyorativo moderno con el significado de falta de control sino en su sentido original que significa vivir una existencia natural, en la que la criatura posee una integridad innata y unos límites saludables. Las palabras 'mujer' y 'salvaje' hacen que las mujeres recuerden quiénes son y qué es lo que se proponen. Personifican la fuerza que sostiene a todas las mujeres» (Pinkola 1998:13).

difuminaran sin alterar la búsqueda de la perfección estética, es por ello que su ejecución ha sido el más sugestivo que he afrontado como artista escénica. Hacerlo asumiendo mi condición de mujer, detonando a partir de los presupuestos feministas los procesos jerárquicos, verticales del desarrollo de un montaje me obligó a negociar conmigo misma, a desterrar ideas que deseaba plasmar, pero que no encajaban con el perfil de las participantes. Lograr, finalmente, un resultado escénico que se acomodara a las dieciséis fue la prueba más fehaciente de que otro modo de crear en colectivo es posible. Al desenterrar a Antígona de la mano de estas mujeres he devuelto a la vida una nueva mirada sobre mi trabajo como directora, una perspectiva que me impulsa a creer que transformando las premisas de nuestros procesos de creación escénica podemos llegar a nuevos resultados que no solo trascienden en la creación de la misma si no que a su vez nutren a los componentes humanos, transformando sus realidades personales, sus propias visiones sobre ellos mismos y proponiendo nuevas maneras de percibir el hecho escénico por parte del público.

Y tuvo que ser en Perú, porque esta tierra fértil y baldía (oasis en el desierto) es en esencia una Antígona resucitada, en ese sincretismo entre lo profano y lo católico, subvirtiéndolo el mito y la religión impuesta y resucitando al tercer día; con Antígona busqué que resucitaran todas las mujeres que proclamaron igualdad de derechos, libertad de expresión, justicia, las leyes de la naturaleza y lo sacro ante el poder del estado y los intereses económicos. Si bien Antígona ha sido encerrada en una gruta, para morir de inanición, es sublime porque violentamente ejerce su derecho a existir de otra manera y se sacrifica con la soga de la madre para manchar la tierra con su sangre y volver a nacer una y otra vez.

FICHA TÉCNICA DE ANTÍGONAS

Producción general

Centro Cultural de España

Dirección general

Ángela Mesa

Producción ejecutiva

Pablo Antonio De Los Ríos Alva

Dramaturgia

Ángela Mesa y Las AntígonaS

Asistencia de dirección

Leticia Narvarte

Asistente de producción

André Dávila Tipiáni

Musicalización

Rolando Assante Montero

Fotografía

Viviana Espinoza Ingaruca y Bereniz Tello
Diseño de afiche
Viviana Espinoza Ingaruca
Diseño gráfico y proyecciones
Daniela Sosa Del Río, René Sousa Vera, Viviana Espinoza Ingaruca
Diseño de escenografía: Ángela Mesa
Diseño de iluminación: Cristiano Jara
Vestuario
Ángela Mesa y Katia Kahatt
Elenco - Las AntígonaS:
Alejandra Serra Sánchez (Ale Gría), Ángela Solis Sosa, Cecilia Carrasco Rivera, Claudia García Meza, Daniela Sosa del Rio, Fabiola del Carmen Salirrosas Velazco (Lola), Gianella Cruzatte Huamán, Inés del Carmen Alva Cano, Laura Pereyra Barrionuevo, Lu Zúñiga Palomino, Lyz Layme Almonte, Miluska Rodríguez Villanueva, Mirella Merly Quispe Ramos, Nazaret Ortiz Herrera, René Sousa Vera, Viviana Espinoza Ingaruca.

Bibliografía

- Balló J., Pérez X., 2006, *La semilla inmortal*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Barba E., Savarese N., (eds.), 2007, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ciudad de La Habana, Ediciones Alarcos.
- Boal A., 1974, *Teatro del oprimido*, Buenos Aires, Ediciones de la flor.
- Bogart A., 2008, *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, Alba Editorial.
- Bogart A., 2007, *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable*, Barcelona, Alba Editorial.
- Brook P., 1973, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península.
- Chirinos K., 2018, *La reescritura al femenino de Antígona en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Tesis, Università degli studi di Roma 'Tor vergata'.
- Federici S., 2004, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños.
- Grillo M. P., 2004, *Compendio de teoría teatral*, Madrid, Biblioteca nueva.
- Grotowski J., 1986, *Hacia un teatro pobre*, México DF, S. XXI Editores.
- Heaney S., 2012, *Sepelio en Tebas*, Barcelona, Editorial Vaso Roto.
- Lecoq J., 2003, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba Editorial.

- Luque G., 2010, *Ismene redimida. La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona*, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani, Buenos Aires, CELCIT.
- Millett K., 1995, *Política sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Pinkola C., 1998, *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B.
- Saura J. (ed.), 2007, *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Steiner G., 2013, *Antígonas: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Vela N., 2008, *Feminismo para principiantes*, Barcelona, Ediciones B.

LA ANTÍGONA DE TRES POETAS PERUANOS. EIELSON, WATANABE Y SÁNCHEZ TORRES

Giovanna Minardi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

La Antígona sofoclea ha producido en América Latina diferentes y variadas relecturas, reescrituras y sobre todo adaptaciones teatrales.¹ Para quien conoce la historia de este continente, no es para nada extraño que en los siglos XX y XXI las Antígonas latinoamericanas reclamen la lucha para una sociedad más justa y que a menudo lo hagan desde una perspectiva de género que siempre ha acompañado, de manera más o menos mayor, a la heroína sofoclea.

En este mi breve trabajo, me gustaría compartir unas breves reflexiones sobre tres textos poéticos de tres poetas peruanos contemporáneos ‘dedicados’ a Antígona: *Antígona* de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), *Antígona* de José Watanabe (1946-2007) y *Las flores de Antígona* de Javier Sánchez Torres (1982). Los primeros dos son poetas “consagrados”, también traducidos al italiano; el último, en cambio, es un poeta limeño joven, en ciernes, que, sin embargo, ha recibido ya varios reconocimientos literarios.

1 A este propósito, es suficiente recordar el texto de Rómulo Pianacci, (2015). Por lo que concierne las reescrituras narrativas, cito solo la obra de Gabriel García Márquez, *La hojarasca* de 1955, que empieza con una cita sacada del primer acto de la tragedia sofoclea (cuando Antígona refiere de la prohibición de Creonte que no se entierre el cadáver de Polinices). En el texto, Creonte es un trío representado por el alcalde, el cura y los habitantes del pueblo, le niega el entierro a un médico local, muerto suicida, porque no había querido prestarle socorro a los heridos de la represión contra la sublevación popular. Su funeral, en cambio, es reivindicado por una Antígona también representada por una tríada: el colonel, su hija y su nieta.

VEAMOS EL PRIMER TEXTO

Antígona de Jorge Eduardo Eielson es una de las primeras obras del poeta peruano, que pertenece a una ‘trilogía’ *Canción y muerte de Rolando* de 1943, *Antígona* de 1945² y *Ájax en el infierno* siempre del 45, caracterizada por la presencia de héroes de la literatura occidental clásica y medieval y del tema de la muerte. Se trata de un poema en prosa, compuesto por treinta fragmentos o cuadros de corta extensión, con un elocuente epígrafe extraído de la tragedia de Sófocles “He nacido para compartir el amor y no el odio”, en que el yo poético presenta a la heroína como una enfermera que vaga en una-especie de campo de batalla diseminado de cadáveres y heridos.

Uno de los elementos clave de la obra es el hierro de las armas (el le-xema “hierro” aparece con frecuencia a lo largo del poema), que no solo contribuye a modelar el proceso de descomposición ambiental, sino que también funciona como vínculo simbólico entre el arquetipo mítico y la realidad histórica contemporánea: «Ellos ya no verán la luna. Viejos avia-dores en sus sillas, que un rayo de fuego ha derribado, cobíjanse en las alas, el motor humoso, dormidos santamente en su bosque, coronados de aceite y férreos lirios por la Muerte “(Eielson 2004: 104). El yo poético evoca simultáneamente los escenarios culturales de una Europa literaria clásica y los acontecimientos recientes de la Segunda Guerra Mundial que han ‘deshumanizado’ y seguirán deshumanizando a todo un continente. La evocación del mundo contemporáneo está también acompañada por un lenguaje que engloba una notable presencia de elementos cotidianos y sobre todo domésticos, de memoria ‘vallejiana’: «Antígona [...] yace como botella de vino en una tumba» (*Ibidem*); «gallinas pisoteadas por el enemigo en las aldeas [...]. Santos pueblos incendiados donde antes cantaba el gallo y las lechugas colgaban en las tejas» (105). El poeta representa una serie de imaginarios escatológicos, en la preocupación de reescribir la tragedia griega con un sentido doméstico y cotidiano en un contexto expresionista: «Incandescentes panteones, criptas rojas de cabellos o granadas en la arena, te sostienen, Antígona, y el buitre róbate los ojos abrazados. ¡Oh hermana de las sombras! ¿has visto el yelmo eléctrico del muerto, derribado, las alas del caimán sobre su torso frío?» (103), Las luces, los fuegos, portadores de la muerte (panteón incandescentes, criptas rojas, granadas, el yelmo eléctrico) son casi un contrapunto a las sombras que rodean Antígona que parecen vehicular, en cambio, un mensaje de luz, de vida.

La escenografía presenta indudablemente escenarios apocalípticos, un «planeta en ruina, envuelto ya en viejo y dulce terciopelo; con miserables gobiernos, reinos y repúblicas en guerra» (109). Estamos al final de la Segunda Guerra Mundial y el poeta parece ser un vidente que puede ver

2 El texto se ha publicado por primera vez en la revista *Mercurio peruano*, luego se ha insertado en las tres ediciones de *Poesía escrita* (1976, 1989 e 1998).

más allá del mero momento presente: el “*viejo y dulce terciopelo*” simboliza la repetitividad de la historia, el incurable comportamiento humano, a nivel social y personal, caracterizado por mezquindad, hipocresías, engaños y autoengaños (el “dulce terciopelo”). Eielson omite cualquier tipo de acción escénica y encarga la narración a una voz en tercera persona que evoca el triste vagabundo de Antígona en un mundo arruinado y devastado, entre cuerpos heridos y muertos a los que ella, enfermera, alivia con su *pietas*: «Su sombra enfermera besa a los heridos, lava sus pantorrillas dulces en el río, y como una hermosa madre alerta entre los heliotropos recoge al último caído de la tarde bajo el tilo ansioso» (105). Es una especie de triunfo de la muerte sobre el que la “enfermera” Antígona vela, indómita e impotente al mismo tiempo, emulando el gesto piadoso de la heroína griega. Según Giulia Nuzzo, Eielson «se concentra en una lectura de la obra desde la perspectiva de la “biopolítica”, identificando como clave interpretativa privilegiada del texto la apelación a la defensa, al acto de caridad sobre la “corporalidad” de las víctimas que se quedaron sin entierro y ofendidas por la suspensión de las leyes civiles y los derechos humanos en el tiempo de la guerra» (Nuzzo 2017: 159). Como el mismo Eielson afirma a Roland Forgues: «Antígona es evidentemente un himno a la fraternidad. No en vano, en mi propia interpretación lírica de la tragedia le antepongo un epígrafe del mismo Sófocles: “he nacido para compartir el amor y no el odio”» (Forgues 1988: 88).

El poeta, como ya se ha mencionado, nos presenta una visión casi cíclica de la historia y del tiempo, el mito se traslada a diferentes temporalidades: hay una contaminación entre la guerra del presente y la rememoración del pasado, pero conservando y combinando los dos referentes topográficos: una antigüedad aludida, más que descrita, como repertorio de ruinas y una contemporaneidad asediada por las garras de una guerra eterna que encontraremos, años después, en algunos escenarios de “ciencia ficción” de la novela *El cuerpo de Giulia*-no escrita en los años 50, aunque fue publicada solo en 1971, cuando algunos nativos llegan a Villa Borghese desde una especie de nave espacial y comienzan una revuelta que al final fracasará. Mármol y caballos conviven con aluminio y pequeñas radios: «¡Oh luz de mercurio, fúnebres ciudades, olas que aventáis marmóreos frutos y caballos en la arena, ¿habéis visto a Antígona vagar por las llanuras musgosas, cubierta de aluminio, linterna y radio verde en el perfil?» (107). La iconografía tradicional se conserva en algunos fragmentos, uno entre todos es el XIII, donde Antígona desciende al campo de batalla «con lanza y hielmo» (*Ibidem*).

La heroína de Eielson parece recordar las fatigas de Sísifo, un mito cargado, en los años en los que escribe, de resonancias existencialistas; con esta inquietante pregunta se termina el poema: «Antígona augusta, ¿habéis visto a Polinices cien mil veces, sin tregua, sepultado?» (112). Antígona nos muestra, con una sintaxis acumulativa y exclamativa, un mundo de formas

fragmentadas e inquietas, permeado por los resplandores eléctricos y metálicos de la guerra. Allí donde no hay lucha, las figuras aparecen como dormidas en una rigidez dolorosa, embalsamadas en una inmovilidad sin tiempo. Los cuerpos enérgicos de los heroicos atletas, arquetipos de la proverbial vitalidad corporal de la civilización clásica, yacen penosamente inmóviles, “calcinados” en un estadio asediado por el sol: «Estadios bajo el sol has visto, enfermera, y calcinados atletas a sus gradas, guardando la paz en su recinto» (105). El sol, la sal representan perfectamente la imagen de la muerte, de una muerte que va más allá de cualquier dimensión temporal y espacial.

Naturaleza y paisaje se entrelazan en un luto solidario, como en el recuerdo de una antigua vitalidad solar y terrestre, ahora perdida: «[...] olivos desmayados y dolientes capiteles contemplan al lagarto antiguo» (108); olivos y capiteles, ambos dañados, crean un conjunto formado por el elemento natural, paisajístico (los olivos, los capiteles) y por el elemento humano, cultural (los capiteles construidos por el hombre a lo largo de los siglos). En estos versos es evidente la tensión pictórica del poeta peruano, podríamos hablar de un poema-pintura, como se aprecia claramente en el fragmento final: «Tras un mundo en ruina, columnas truncas y caídos bloques, bajo bombas y llanto, nieblas de cólera sobre los verdes prados. Carnicería y gloria» (112). Las columnas, tangibles símbolos arquitectónicos de la antigua armonía griega, son ahora «columnas truncas y caídos bloques» que connotan la apoteosis de la «carnicería» y de la absurda «gloria» de la guerra.

También José Watanabe reescribe el mito de Antígona insertándolo en el momento histórico presente. Se trata de seis monólogos: Creonte, Antígona, el guardia, Hemón y Tiresias que se expresan a través de la voz de una “narradora” que nunca abandona la escena, convirtiéndose en la columna vertebral del texto a través de la que se transmite el mensaje del poeta: la importancia de la recuperación de la memoria histórica, de la palabra, para que determinadas tragedias no se repitan nunca más.

El texto poético de Watanabe fue escrito en 1999 y, según el propio poeta, es un texto escrito para ser escuchado y visto por el gran público. En efecto, Watanabe escribió Antígona para el grupo de teatro Yuyachkani,³ es casi un ‘guión teatral’, ya que la poeta y actriz Teresa Ralli trabajaba en simbiosis: Watanabe escribió una escena y se la entregó a Teresa Ralli, quien memorizó los versos y junto a Miguel Rubio, el director del grupo, trabajó en el montaje dramático haciendo suyos los gestos, expresiones y comportamientos de los familiares de los desaparecidos con los que habían estado en contacto durante el período de ensayo. Luego le devolvieron el texto a Watanabe, quien no pudo cambiar nada. De la escena 4 a la 19, de las 22 que

3 Yuyachkani (expresión quechua que significa “estoy pensando, estoy recordando”) es el grupo de teatro más antiguo e importante del Perú. Fue fundado en 1971 y la elección del nombre por parte de un grupo de actores pertenecientes a la clase media urbana indica su compromiso con la población andina y la dinámica multicultural del país. De hecho, Yuyachkani, como grupo, se propone como productor y producto de esta convivencia multicultural.

componen el texto, Antígona es el personaje más recurrente, mientras que las partes de Creonte se reducen.

Watanabe, y la puesta en escena de Yuyachkani, no se refieren a un momento histórico preciso, pero podemos leer entre líneas que es la guerra civil, la violencia interna y las dictaduras, militares y no, las que han ensangrentado la historia peruana de las últimas décadas del siglo pasado. Al respecto, parece oportuno decir algo sobre el contexto histórico en el que se inserta la obra poético-teatral. El período comprendido entre 1980 y 2000 está marcado en el Perú por una crisis generalizada: a nivel político, económico e institucional. Una de las consecuencias de esta crisis, y al mismo tiempo uno de sus componentes fundamentales, fue el conflicto armado interno entre los grupos subversivos del “Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL)” y el “Movimiento Revolucionario Túpac Amaru”. (MRTA)” contra el gobierno y el ejército, un conflicto que para la población civil significó estar en medio de dos bandos que acentuaron aún más su ya extrema condición de vulnerabilidad y miseria. La crisis también provocó que la corrupción se “institucionalizara” cada vez más, empezando por el gobierno, que en los años noventa violaba sistemáticamente el estado de derecho y los principios del orden democrático. El número de víctimas de esta guerra interna, incluyendo muertes y desapariciones por parte de organizaciones subversivas y agentes estatales, superó las 70.000, además fue quizás el período más largo de toda la historia de la República Peruana en el que se suspendieron las leyes y las reglas básicas de convivencia para dar vida a la barbarie sin límites, como lo afirma la “Comisión de la Verdad y Reconciliación, CVR”⁴ en su Informe Final.⁵

La obra se presentó en Lima en febrero de 2000, cuando el entonces presidente Alberto Fujimori renunció al cargo de jefe de gobierno luego de diez años de gobierno y luego de ganar las últimas elecciones de manera fraudulenta, y fue una de las actividades organizadas por la “CVR” “antes de las audiencias públicas en las que se recogieron los testimonios de las víctimas de la violencia, entre agosto y septiembre de 2001, en Huanta, una de las zonas rurales más afectadas por el conflicto armado interno.

Watanabe básicamente introduce dos cambios con respecto al original griego. En primer lugar, sitúa la acción en un momento posterior al

4 La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) fue creada en 2001 con el objetivo de investigar las violaciones de derechos humanos cometidas entre 1980 y 2000 y para contribuir en la aplicación de la justicia sobre los crímenes cometidos por ambas partes: el Estado peruano y los guerrilleros durante la guerra interna.

5 El *informe final* fue presentado el 28 de agosto de 2003 en un acto realizado en el Palacio de Gobierno. Consta de nueve volúmenes en los que se relatan en detalle los hechos acaecidos durante los veinte años de guerra. Hay tres partes principales: la primera donde se narra el juicio, los hechos y las víctimas. El segundo, que informa sobre los detonantes del conflicto; el tercero, que explica las consecuencias del conflicto y hace ‘recomendaciones’ para que estos hechos no vuelvan a ocurrir. A pesar de los esfuerzos de la “CVR”, la sociedad civil mostró gran indiferencia ante esta noble iniciativa.

momento del enfrentamiento entre Antígona y Creón, aunque parezca que la obra inicie en el mismo punto del relato en el que comienza la tragedia griega, es decir, inmediatamente después de la muerte de Polinices y Eteocles: «Hoy es el primer día de la paz. / Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas / sobre el polvo como ofrendas inútiles» (Watanabe 2008: 227). La intervención final de la “Narradora” revela que, en realidad, su historia repasa e interpreta lo ocurrido tras la muerte de Antígona y Hemón. Por lo tanto, la acción se sitúa justo al final de las batallas (físicas y verbales) que componen el ciclo trágico. De esta forma, el énfasis de la obra no se pone en el enfrentamiento entre el tirano y la rebelde, sino en la narración posterior del mismo por un personaje que, durante la evolución de los hechos, había asumido un rol de espectador pasivo. En segundo lugar, y como consecuencia de este cambio de enfoque, el texto propone una nueva acción dramática, que ya no gira en torno a Antígona, que en todo caso sigue siendo la protagonista a nivel diegético, sino en torno a Ismene y el conflicto interior que atraviesa por el comportamiento cuestionable que había asumido en el pasado y el intento de superarlo (o al menos mitigarlo) a través de la verbalización de dichos hechos traumáticos. En consecuencia, el énfasis en la adaptación de Watanabe recae en el remordimiento de Ismene por no haber ayudado a Antígona a enterrar a su hermano. Evidencia que ella, no solo se comportó mal con su hermano, sino también con toda la familia, al no haber honrando sus deberes de sangre, como se lee en los siguientes versos:

Sus palabras ardían, / pero yo tenía el ánimo como el de un pequeño animal / encogido, / y sabiendo que le asistía razón, / le dije que deliraba, que un aire de locura le había golpeado la cabeza. // Era el miedo, Antígona, porque la muerte sería nuestro pago por enterrarle. / Ven, hermana, te rogué, mejor pidamos a los muertos que nos dispensen / y que prevalezcan sobre nosotras las órdenes de los poderosos vivos (Watanabe 2008: 275-276).

Y su drama interior se resume magistralmente en los versos finales en los que aparecen explícitamente el miedo que la llevó a no reaccionar y a la posterior vergüenza ante la valentía de su hermana: «[Antígona] En tu elevado reino/ pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a / tiempo / porque me acobardó el ceño y el poder, y dile / que ya tengo castigo grande: / el recordar cada día tu gesto / que me tortura / y me avergüenza» (277-78). Ismene intenta expiar su propia culpa y reconciliarse consigo misma mediante la ejecución del rito de rememoración y, por tanto, actualización de los hechos traumáticos vinculados a la catástrofe de Antígona, que en última instancia constituyen su propia desgracia, como declara en su última

intervención: «Las muertes de esta historia vienen a mí / no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia / desgracia» (276). Pero ni siquiera este segundo ritual tendrá el efecto catártico deseado.

El resultado de la ausencia de referencias o códigos culturales concretos no es generar la sensación de que esta historia no ocurre en ningún lado, sino todo lo contrario, es decir, que esta historia puede ocurrir en cualquier lugar. La obra forma parte de un proyecto que el grupo de teatro ha denominado “Proyecto Memoria”, que, en palabras de Rubio, podría definirse como «un intento de trabajar la gestualidad del tiempo de la guerra y [de] convertir esa gestualidad en fragmentos, situaciones escénicas, justamente [. . .] para evitar el olvido» (Taylor). De hecho, la idea de la pieza surgió en la década de 1980, a partir de una fotografía en blanco y negro que habían visto Rubio y Ralli y en la que se podía ver a una mujer vestida de luto corriendo por la “Plaza de Armas” de Ayacucho, la ciudad andina donde se inició el conflicto armado interno. Esta foto les recordó a ambos la imagen de Antígona cruzando el campo de batalla decidida a encontrar el cuerpo de su hermano muerto para enterrarlo. Los años de violencia siguientes reafirmaron la necesidad de darle forma dramática a esa imagen como un homenaje a todas aquellas mujeres cuyos maridos, hijos y hermanos habían fallecido o desaparecido durante el conflicto armado interno y para tratar de entender lo que sucedía en el país.

La puesta en escena de Antígona en Lima en 2000 fue una forma de hacer un llamado a la memoria histórica universal para encontrar en ella algunos signos que ayuden a comprender la propia tragedia.

Para nosotros, enterrar no es una metáfora del olvido. El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo; es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro. Recurrir a Antígona es también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles (Yuyachkani).

El aspecto más importante de todo este proceso es sin duda la culpa y cómo metabolizarla. En Perú en 2000, los peruanos probablemente se identificaron más con Ismene que con Antígona. Ciertamente, Ismene se encuentra en una situación compleja en la que tiene que conciliar el cariño por su familia, la necesidad de sobrevivir y el daño provocado por su comportamiento pasivo. Pero, aunque en el texto queda clara la condena del ejercicio arbitrario del poder y del carácter absurdo de las guerras, no se emiten juicios respecto al comportamiento asumido por los hijos de Edipo.

Los dos hermanos Polinices y Eteocles se presentan como iguales, más allá de las diferencias que, en un momento dado, los llevaron a tomar partido en lados opuestos: «[. . .] déjame / que termine de abrir la tierra para que sea madre / y acoja a Polinices como acogió a Etéocles. / Son hermanos irrenunciables, guardia, ya sin facción ni contienda / y acaso mutuamente se están llamando» (246), dice Antígona al guardia, y a Creón le suplica «Sé bien / que Polinices venía a devastar nuestra patria y que Etéocles la defendía, / pero ahora, muertos, el Hades les otorga igualdad de derechos» (250). Y el texto no resuelve el dilema: si es mejor ceder al impulso de la prudencia racional, es decir, al miedo a la muerte, o sucumbir al impulso irracional del sacrificio absoluto. Sin embargo, el final abierto es una reflexión dolorosa sobre el silencio, la indiferencia y sus nefastas consecuencias, allí donde y cuando ciertas ‘monstruosidades históricas’ requerirían en cambio coraje y un sentido de responsabilidad individual y colectiva, lo que ciertamente no deja ni al lector ni al espectador indiferentes.

Las flores de Antígona del joven poeta Javier Sánchez Torres (1982)⁶ fue publicada por la editorial Agalma de Lima en 2014, tras el tercer lugar obtenido por el poeta en el “Primer concurso nacional de poesía Javier Heraud” de 2011. Es un texto poético corto de 25 páginas, con epígrafe de Watanabe - «Ama rápido me dijo el sol. / Y así aprendí, en su ardiente / y perverso reino, / a cumplir con la vida: / yo soy el guardián del hielo» -, y se divide en cuatro secciones: “Club mitológico”; “Antígona escribe sobre...”; “El Cambiado de forma Agua o roca” y “Antígona despierta”.

Sánchez Torres presenta una Antígona desprendida del contexto clásico, es una figura un tanto etérea que parece hablar desde el mundo de los muertos, o al menos desde su ‘antecámara’, como connota el término “quirófano” (quirófano, además de los lexemas “gris”, “serpientes”) que leemos, por ejemplo, en el poema “Las flores y las serpientes en el quirófano”: «El color gris se siente como un nudo romántico / Y el agudo corte en el quirófano / persiste aún después de terminar / la obra maestra / En tus pies las serpientes / No dejan que escapes / A la muerte» (Sánchez Torres 2014: 29).

El nombre de la heroína Sofoclea apenas aparece y mucho menos el de los demás personajes de la tragedia, solo en el apartado “Antígona despierta” leemos: «La maldición crece Polinices las aves urbanas mueren / buscando cobijo» (41) y un poco en: «Frente al espejo Antígona se arregla su vestido / Bailará desnuda azuzando el fuego azul / Reconoces ahora el delito de la muerte» (41-2). En el poema titulado “Herida” que tiene su continuación en “Reflexión de Antígona” en el que aparece una Antígona portadora de la muerte, o mejor dicho, una Antígona acompañada de muerte: «Se dio cuenta que su aliento no transmitía calor / Que sus manos no trabajaban como

6 Javier Sánchez Torres ha estudiado literatura en la “Universidad Nacional Federico Villarreal”. Ha publicado en 2010 *Sombrero de salamandra*.

manos» (43). Pero de esta muerte la heroína emerge ‘victoriosa’, el verso final «Es la voz de Antígona» (44) adquiere una dimensión casi mítica, épica, como si fuera la salvadora de toda la humanidad, aunque a un alto precio.

Para el joven poeta Antígona es un personaje tremendamente apasionado, que se encuentra en el ojo de la tormenta del destino, de la inevitable maldición; de ahí la sensación de profunda soledad humana que brilla en el verso final del poema. Es la contemplación del sufrimiento y la resistencia, sin olvidar la necesidad de rituales, como el funeral de Polinices, porque el cuerpo debe evitar la devastación física para que la memoria, la memoria histórica, pueda alimentarse siempre de la memoria de los vivos. En una conversación en línea con el autor, me escribió:

La frustración me da muchas raíces para trabajar, sacadas de personas que conocía en los trabajos temporales que tenía, en donde sus ojos reflejaban la opacidad de la vida gastada en cuerpos comprometidos por otras vidas»; su Antígona simboliza la maldición inherente a la humanidad: es necesario tener un fuerte sentido de responsabilidad individual y colectiva - “cuerpos comprometidos por otras vidas” - y, a veces, cuando estamos emocional y emotivamente involucrados, incluso sabiendo lo que nos va a pasar, nosotros mismos nos mentimos: «Antígona sabía lo que le ocurriría y se mintió a sí misma por amor.

Sánchez Torres es un gran admirador de la literatura clásica, según él, los clásicos lo han dicho todo, por eso las tragedias lo conmueven; en *Las flores de Antígona* no hay referencias a periodos históricos muy concretos, como en Eielson y Watanabe, pero su Antígona transmite metafóricamente una reflexión sobre el género humano, sobre la eternidad de los sentimientos humanos, sobre las ansiedades que nos hacen avanzar, que dan un sentido, aunque fatal, a nuestra existencia. Es interesante el segundo poema “Antígona conoce a Lot”; Lot⁷ es el prototipo de muchos cristianos “mediocres”, divididos entre el reino de Dios y este mundo, capaces de grandes explosiones de generosidad, pero también de cálculos materialistas interesados, fundamentalmente honestos, pero al mismo tiempo no inmunes a la corrupción de la sociedad contemporánea. Es decir, todos somos culpables e inocentes a la vez y no es fácil emitir sentencias, juicios obligatorios y definitivos.

7 Lot fue un patriarca bíblico (Libro de Génesis, capítulos 11-14 y 19), nieto de Abraham. Logra escapar de la destrucción de Sodoma, pero durante la fuga su esposa, por haber violado la orden de no mirar atrás, se transforma en una estatua de sal y las hijas, sus maridos muertos en el fuego de la ciudad, hacen que el padre y unirse a él durante dos noches seguidas y sin su conocimiento, para quedar embarazada. La primogénita dio a luz a Moab y la otra dio a la luz a Ammón.

Para concluir, creo que las tres excelentes reescrituras poéticas de Antígona que aquí se proponen, en una lectura ciertamente no exhaustiva pero que espero haya despertado un mínimo de curiosidad, están atravesadas por un hilo rojo invisible: la guerra está perpetuamente presente en el alma humana, cuando esta se aleja del sentido de responsabilidad, honestidad, individual y colectiva. Desde la antigüedad clásica hasta el conflicto armado interno de los años 80 en el Perú, pasando por la Segunda Guerra Mundial, el ser humano siempre ha podido ‘renacer’ de sus propias cenizas, pero se necesita la luz de la memoria, de la palabra que recuerda para que las cenizas removidas no vuelvan a suspender nuestros cuerpos mezquinos y heroicos.

Bibliografía consultada

- Eielson J. E., 2004, *Antígona*, in *Arte poética*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú: 103-112.
- Forgues R., 1988, *Jorge Eduardo Eielson: Un doloroso adiós*, in *Palabra viva. Poetas*, Lima, Studium: 83-93.
- Nuzzo G., 2017, *Suggestioni grecolatine nella scrittura del primo Eielson: Antígona e Ajax en el infierno*, in *Tradizioni classiche. Letteratura latinoamericana*, Salerno, Oèdipus: 151-185.
- Pianacci R., 2015, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada.
- Sánchez Torres J., 2014, *Las flores de Antígona*, Lima, Agalma, 2014.
- Taylor D., *Entrevista a Miguel Rubio y Teresa Ralli*, in <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/Holyterrorweb/teressa/index.html> (13/08/2020).
- Watanabe J., 2008, *Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles*, in *Poesía completa*, Buenos Aires, Pre-textos: 227-278.
- Yuyachkani, *Antígona, programa de mano*, in <http://www.yuyachkani.org/> (13/08/2020).

ANTÍGONA
DESDE LOS FRAGMENTOS DE MEMORIA
HASTA EL DESMONTAJE

Teresa Ralli

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
COMPAÑÍA DE TEATRO YUYACHKANI

INTRODUCCIÓN

En el año 2000 estrené en Yuyachkani el espectáculo unipersonal *Antígona*, con la dirección de Miguel Rubio y en versión libre del poeta José Watanabe, con quien compartimos el proceso de creación. Varios años después hicimos una demostración de trabajo a la que llamamos *El Desmontaje de Antígona*. Queríamos compartir con el público algunos de los secretos que hicieron posible el espectáculo; queríamos también respondernos preguntas, ordenar el proceso y al hacerlo, entender en toda su complejidad nuestro propios caminos dentro de éste.

Así, el proceso de *Antígona* esconde piezas, engranajes, pequeños secretos que le dan la vida que el espectáculo tiene, que me han dado sorpresas y aprendizajes.

Porqué decidimos abordar la creación de Antígona

“He visto a Antígona corriendo sigilosa de una columna a otra, de una esquina a otra, como escondiéndose de nadie”
poema 10, la Narradora

Era mediado de los años ochenta cuando la violencia interna desatada en el país mostraba ya estragos: entro a una sala de exposiciones, fotos en blan-

co y negro mostrando imágenes duras de Ayacucho, soldados entrenando capturados por la cámara en un delicado paso de ballet mientras saltaban, con los pechos llenos de la sangre de los perros que habían matado para reafirmar su valor. Sigo avanzando, veo de pronto una foto de la arquería de la Plaza de Armas de Ayacucho vacía, solo la imagen de una mujer vestida de negro, pasando silenciosa, veloz, casi flotando, contrastando sus sombras ‘bajo el sol cenital’. Ella era Antígona.

Fueron pasando los años y en mis cuadernos aparecían ocasionalmente frases, palabras sueltas: *‘Antígona famélica con el pelo corto’/ ‘Antígona rapada construye su propia cárcel en el escenario con adobes hasta terminar metida adentro/ atisbando desde una pequeña ventana el mundo’*. Un dibujo en mis cuadernos, que aparecía cada cierto tiempo. Una mujer en fustanes, sentada en una silla recibiendo un veredicto, el peso gigante en su espalda como si cargara el mundo sobre ella. Miraba mis dibujos y automáticamente pensaba: ella es Antígona.

En Yuyachkani íbamos creando espectáculos en donde yo sentía la sombra del personaje, mi secreto. Yo quería darle vida.

Creo que otra razón que me llevó hacia Antígona, fue la faceta de mi trabajo con mujeres. Por muchos años las actrices de Yuyachkani hemos colaborado con grupos de mujeres organizadas realizando talleres de autoestima y creando acciones reflexivas sobre las consecuencias que los contextos sociales y familiares producen en la vida de las mujeres. Esta actividad ha sido para mí una fuente de aprendizaje pedagógico, teatral y humano. Si bien estas mujeres con las cuales he trabajado no hacían teatro, sí llevaban una vida compleja y dramática. Toda esta experiencia era ya parte de mi vida. Por lo tanto, fue orgánica la necesidad de crear una obra protagonizada por una mujer.

Por dónde comenzar

Aún sin haber empezado, de una manera natural comenzamos a decir “proyecto Antígona Huanca” aludiendo a una zona serrana del departamento de Junín, el pequeño pueblo de Molinos. Había quedado grabada en nuestra memoria la imagen de una ladera a las afueras de aquel pueblo al que habíamos llegado muchos años atrás, a finales de los ochentas. Una tarde de aquellas, un comunero señalando hacia allá nos había contado que hubo un enfrentamiento entre el ejército y la organización llamada Movimiento Revolucionario Tupaq Amaru- MRTA. Que había muerto mucha gente. Y que durante meses en las tardes de sol, la ladera brillaba roja por la sangre derramada. Y que los buitres con el tiempo la habían ido limpiando.

Posteriormente veríamos que no era necesario ubicarnos en un lugar específico del Perú, para contar una historia que nos atravesaba de lado a lado.

Como primera acción, comenzamos pues a estudiar el texto de Sófocles. Me enfrentaba a un monstruo, un texto antiguo y complejo que, sin embargo, parecía escrito para nosotros, aquí y ahora. Me era imposible imaginar siquiera que podía recortarlo, editarlo o quitarle tal o cual parlamento. Reconozco que en ese primer momento tuve un arrobamiento por aquella arquitectura sonora que se levantaba ante mí. Lo sonaba y descubría la música al pronunciar cada palabra. Reconocía que ellas estaban puestas allí porque el autor había pasado primero por muchas otras hasta encontrar la exacta y precisa, la que revelaba el pensamiento de cada personaje y ponía al descubierto su mundo interior.

El Director me dio una primera tarea. Me dijo: «prepara una conferencia sobre la obra, para todos nosotros». Estudié las tres tragedias tebanas de Sófocles que cuentan la historia de la Estirpe de los Labdácidas, y en donde aparecen los personajes más importantes en la vida de Antígona. El día señalado puse una silla en el escenario y me senté teniendo al frente a todos mis compañeros. Extendí mis papeles y mis cuadernos alrededor mío, abriendo el árbol genealógico que había preparado para que todos pudieran entender el sino, el destino de los Labdácidas desde el Rey Layo hasta el último momento de la vida de Antígona. Me inclinaba de un lado al otro de la silla para leer mis papeles, moviéndome sin moverme. Entré en un viaje, los cuerpos de mis compañeros se fueron inclinando hacia mí y fuimos compartiendo el cuento. Los había llevado conmigo.

Esta conferencia fue un ejercicio fundamental para mí. Mis acciones físicas eran mínimas, solamente estaba allí para contar esta historia. Este ejercicio me acentuó la información: la palabra es más que su concepto. Es, además, su propio sonido que significa.

*/"...que un antiguo conjuro cayó sobre mi padre y mi madre, y que las desventuras, como las olas de la mar se repetirán de una generación a otra..." Pareciera que los peruanos vivimos los estragos de una maldición, cuando sentimos que tras una conmoción social sobreviene otra y otra, y que nosotros volvemos a olvidar y permitimos que todo se repita nuevamente. Acá cuando alguien lanza una exclamación de impotencia frente a una situación tal, suele decir
jesto es una maldición!/.
(de mi cuaderno de trabajo)*

Para mi Director este también fue un ejercicio importante. Tiempo después me diría que para él había sido muy inspiradora esta imagen: la actriz sentada en una silla hablando y contándole al público. Y no lo sabíamos entonces, pero esta sería una pauta que iría marcando el lenguaje que fuimos construyendo conforme avanzábamos en la creación.

Paralelamente a este evento, fuí resolviendo trabajos que me proponía el Director: construir una analogía, contar la historia con mis propias palabras, escribir todo como si fuera un cuento. Tenía también preguntas que debía responder: ¿cómo le contarías este cuento a los estudiantes de San Marcos, qué palabras usarías? ¿Cómo le contarías esta historia a una asociación de empleadas del hogar?

Toda esta primera etapa de trabajo fue como ir acumulando fuerzas para entrar a la sala que nos esperaba completamente vacía.

La acumulación sensible

/Mi primera improvisación -junio '98- sola en la sala. No lo pienso mucho, parto de la acción esencial de Antígona: tapar con tierra al hermano muerto. ¿Cómo es posible enterrar a un hombre tan grande? Pasar del ritual,- esparcir un tanto de tierra-, al acto que hoy en día muchas personas desearían hacer ante el ser querido desaparecido.

Cubrirlo, arroparlo con la tierra caliente, acunarlo, darle la dignidad del cubrimiento, definir un espacio. Automáticamente defino un espacio para ella también. Es el tiempo de hacerse preguntas. ¿Quién está llevando la historia en mi historia? ¿Ella, Antígona? ¿Tiresias? ¿Por qué sería él? El también está lleno de polvo, viene de muchas guerras, como un combatiente derrotado. ¿Derrotado? Sí, porque siempre lo ha sabido todo, pero no ha podido cambiar nada/.

/¿Cuál es la acción dramática? ¿Es de la actriz? ¿Qué quiere conseguir, responder, demostrar?/

(de mi cuaderno de trabajo)

El término “acumulación sensible” define para nosotros el primer momento de un proceso creativo. Si bien tenemos una premisa teórica, y vamos estudiando, y haciendo trabajo de mesa, en realidad entramos a la sala sin tener noción precisa de lo que vá a producirse. Como actriz piso el escenario y no sé que vá a suceder. Para empezar a trabajar nos apoyamos en los objetos, en un poema, una canción, una línea de un texto que nos ha impactado, una noticia, y conforme vamos investigando en esa acumulación, vamos llenado el espacio de imágenes. Es en ese proceso que mis conocimientos como actriz, mis “fuentes”, son inspiración y me dan tareas concretas para producir improvisaciones.

Los animales

¿Antígona, cómo es? Partir de la quietud. Luz. Acento en el plexo solar hacia el cielo. Aire en la nuca. Tiene la mirada un poco ida, como que flota. Pocos gestos de dolor. No es ese dolor desbordado de las mujeres de los policías muertos, que salen en las fotos de los periódicos. Ella mantiene una sonrisa. En sus ojos está la locura, y también la determinación. Ella tiene una FÉ. Gestos que la vinculan a su niñez no tan lejana: limpiarse las lágrimas. Ella tiene un ideal. Pero también temor, expresado en hablar frágil, cuando es capaz de gritar como loca. También es una virgen, no conoce hombre Antígona. Hay una delicada cerrazón a la altura del vientre, un protegerse. Eso también es Antígona. Es un cervatillo (de mi cuaderno de trabajo)

Un cervatillo. Investigo con su cuerpo en el mío y en un momento lo levanto y lo pongo a caminar en dos patas. Siento que sus patas delanteras son como manos que no han tenido mucho trabajo, son manos que se diluyen, que se deshacen. Y pienso: estas son las manos de Antígona. Sentí una empatía muy fuerte entre ese animal y el comportamiento de esta joven. El cervatillo tiene sus patas traseras siempre juntas, como frágiles. Y yo sentía que esa era también la fragilidad y la virginidad de Antígona. Una joven virgen, como me la imaginaba. Yo ya era una mujer grande, pues nunca fui de la edad de Antígona cuando empecé a trabajar con ella. Este descubrimiento me acercaba a ese candor, fuente de su fuerza, que nadie detenía. Así, fue saliendo de mí Ella.

Directamente se me apareció Creonte frente a Ella. Era un felino, fuerte pero viejo, y sus manos siempre estaban como con los dedos separados. Listas las garras para salir. Comienzo a hacer caminar a Creonte, con esa solemnidad y lentitud, como un tigre viejo, pesado, que está lleno de cicatrices y que, aún en su pesadez, puede saltar sorpresivamente en cualquier momento y recuperar toda su fuerza, hierático y solemne, para de pronto romper el rostro con un rictus, un gruñido.

En el proceso de estos dos personajes reconocí que uno no existía sin el otro. Que la mínima unidad era dos, que ella existía porque solitariamente se había enfrentado a él exigiendo igualdad de trato para sus dos hermanos muertos, y él existía porque había decidido condenarla a morir. Accionar estos dos animales en confrontación fué muy importante para mí, para fiscalizar a Creonte y a Antígona. Me dediqué un tiempo a investigar solamente con ellos dos, sintiendo ese espacio de tránsito, de trance, cuando desaparecía Creonte y aparecía al instante Antígona.

Comencé a trabajar con Tiresias, el viejo adivino, el misterio. No apareció en mi cuerpo un animal determinado. No obstante mi cuerpo tenía

un comportamiento animal. Tiresias vé de pronto lo que tiene que decir, él entra en un estado tal de trance, que olfatea, escucha, percibe, siente, con todo su cuerpo. El tiene la clave, sabe, al perder la vista aprendió. Un humano avanzando a tientas por los pasillos del palacio de Creonte, como un animal que busca su objetivo. (¿Es necesario perder los ojos para volcar la mirada hacia adentro?)

“Tiresias, el anciano de los ojos muertos, convierte todo su cuerpo en un enorme ojo no para ver lo de hoy, sino lo de mañana”
la narradora, poema 20

EL ENTRENAMIENTO DEL TEATRO NÓ

Otra fuente en mi proceso de acumulación y en la búsqueda del comportamiento escénico fué que, paralelamente a mis ensayos, me entrenaba en un taller con el maestro japonés de Teatro Nó, Fumi Yoshi Asai. No tenía ninguna premeditación ni objetivo utilitario. Simplemente era parte de mi formación como actriz, entrar al espacio del maestro y aprender cosas con él. No sé en qué momento este entrenamiento comenzó a filtrarse en las improvisaciones de Antígona.

Yo practicaba con el maestro el arte de la invisibilidad. Como él nos decía: ‘Acá no representas nada. Es el arte de la ausencia’. Era la tarea importante: trabajar sobre la ausencia, no premeditar, no expresar, sino simplemente estar, y ocuparme de lo que tenía que hacer. Danzar.

Y de pronto estas tareas se conectaron intensamente con el mundo de la mujer que en la historia de Antígona vendría a ser la Narradora. Esta narradora, que al final de la obra revela quién es, y que durante todo el desarrollo de la historia está escondiendo su identidad. Nadie sabe quién es hasta que los acontecimientos llegan a su fin. Ella ha guardado mucho tiempo un secreto. Y en sus acciones físicas, su cuerpo expresaba esa contención, esa represión autoimpuesta. La ropa que lleva le aplasta el pecho, está completamente contenida. Reconozco que ella es muy fuerte porque ha tenido que enfrentarse al silencio de sí misma. De pronto, toda esta fisicalidad que yo estaba experimentando en mis encuentros con el maestro de Teatro Nó en otro espacio, se fué metiendo en los ensayos de Antígona, en el cuerpo de la narradora, y se quedó con ella.

Los objetos

La soledad en el espacio de trabajo puede ser, a veces, perturbante. Felizmente para mí existen los objetos que me acompañan, me significan,

me revelan secretos, objetos con los cuales converso cuando algo no me fluye. Desde que empezó el proceso de Antígona hasta el final, me metí a la sala bien ‘pertrechada’ de algunos objetos. Algunos fueron quedando en el camino, otros se transformaron: una vara sin ningún sentido ni forma para encontrar muchas formas, fué convertida luego en bastón para Tiresias transformandose finalmente en un apoyo invisible; la venda en los ojos ciegos para despertar en mí las visiones de los otros ojos, el terno de Creonte/ presidente, un abanico insolente también para él, los lentes ahumados y las hombreras para Tiresias cuando éste se asemejaba a un gladiador sobreviviente de mil guerras, ya viejo; zapatos diversos para reorganizar la estructura del cuerpo en la caminata, los finos para Creonte, las botas de guerra para Tiresias; una tela muy grande, como un sudario que donde cayera marcaba para mí el espacio donde yacía el cuerpo del hermano muerto; una gasa de hospital gigante, de la cual hablaré luego. Un copón de madera antiguo regateado en un mercadito de Paucartambo (Cusco) años atrás, y que guardaba para este momento como objeto de Antígona para realizar las tres libaciones. Una máscara que desde el primer día yo traía al escenario y envolvía con una gasa. Yo no sabía porqué pero esa máscara tenía que estar conmigo todo el tiempo. Sería quizá la presencia de ‘lo griego’ para mí. Y siempre, desde el principio hasta ahora, la silla.

La silla

De todos los objetos que menciono, la silla ocupa un lugar especial. Siempre regreso a ella y cada cierto tiempo aparece en mis búsquedas. En términos de entrenamiento, trabajar con la silla es para mí algo muy divertido y también exigente. Es un elemento con el que yo me relaciono para ejercitar la precisión en la acción. Ella puede ser cualquier cosa, puede ser la ventana de una casa, el cochecito de un niño que llevo con cuidado para que no se despierte, puede ser una metralleta si quiero, mi pareja con quien danzo. Puede ser muchas cosas. Trabajo para crear una relación de mi cuerpo con este objeto que me permita elaborar secuencias como melodías, diseñar imágenes que hagan sentido, que signifiquen no solo para mí, sino para la persona con quien estoy conversando, que es el público. La silla que me acompaña desde el inicio del espectáculo la hice especialmente, inspirada en una antigua silla que ya habitaba en la casa de Yuyachkani y yo había usado durante un buen tiempo.

Desde el inicio del proceso creativo entré a la sala con una silla a trabajar; hice muchos ejercicios, secuencias, salté con ella, rompí dos sillas, mandé a hacer una tercera. Tuve una alta silla con rueditas tapizada con terciopelo rojo para que pareciera el trono del rey Creonte, y terminé en la silla de sobrias líneas que pudiera convertirse en muchas sillas. Ella fué

mi acompañante en el espacio. Vá quedando atrás el sentido utilitario del objeto, es ahora algo que despierta mi propia emoción, que me permite fisicalizar mis estados interiores. Con el tiempo, todos los objetos salen del escenario y la silla se queda conmigo. Ella es mi tumba, mi tálamo, el balcón desde el cual Antígona habla a los dioses, es el hermano muerto, es una explosión de furia, la caricia del recuerdo amoroso, la venda que heredada de Edipo cubre los ojos de Antígona. Fué también el otro balcón, donde Creonte sale para decir al final que va a cambiar su decisión. Y también la cueva, donde es lanzada Antígona, el único refugio que ella encuentra en ese negro hueco, la piedra del último reposo. Es el cuerpo desmayado de Antígona que Hemón abraza delicadamente por la cintura, es una danza salvaje por la presencia implacable de la muerte. Es, sobre todo, la espera, la espera, esperar. Mi compañera en la soledad del espacio vacío.

Algo más sucedió en este proceso con la silla. El Director me mostró un libro del artista plástico Rafael Hastings, que reúne sus bocetos y pinturas de cuerpos danzantes en quietud, actores en un movimiento congelado, en tránsito hacia otro estado. La belleza de las figuras, el conocimiento del cuerpo en acción me fascinaron, más aún viéndolos sentados en sillas. Las imágenes me acompañaron un tiempo convertidas en inspiración para trabajar. Cada día tomaba yo una pintura y comenzaba por reproducir exactamente lo que veía. Investigaba sin dramatizar, sin representar nada, simplemente dejando que la fisicalidad de los estados interiores de esos cuerpos sentados enunasilla,hablaran. Esas imágenes que compuse se quedaron dentro de mí como parte de la acumulación sensible, y de una manera natural fueron apareciendo en mi comportamiento escénico.

La tela

Yo tenía en mi poder una gasa , de las que se usan en clinicas y hospitales, que para mí tenía un sentido muy especial porque era un regalo de mi padre ‘para que yo lo usara en algo de teatro’. Era un rollo de unos 50 metros.Yo quería que esa gasa entrara en el espectáculo, no solamente porque fuera un regalo de mi padre, sino porque era además de una textura bella y leve. Durante un tiempo intenté convencer a mi director planeando estrategias que lo sorprendieran hasta que él mismo dijera ‘¡queda!’. Preparaba improvisaciones con la tela creando muros que atravesaban el escenario, que a mí me asemejaban pequeños espacios entre sus partes, balcones, salones, paredes siempre translúcidas para permitir que el espectador pudiera ‘fisgonear’. Otro día él entraba a la sala y yo lo esperaba envuelta en la gasa, creando una imagen interesante para persistir en el convencimiento. Y él miraba, nunca me decía ‘sí’. La gasa salió del escenario finalmente, pero en realidad se fué haciendo mas pequeña y quedó presente. En mi vestua-

rio, adentro, está cocida la gasa, acompañándome. Es la imagen de venda, curetaje de una herida que nunca cierra. La textura de la gasa se convirtió simbólicamente en texto, como la herida abierta de la narradora. Luego de todo el proceso el mejor ejercicio fue prescindir de la gran gasa conservando la memoria sensible, el texto secreto.

La búsqueda que hice con esa gran tela/gasa en el espacio vacío, me permitió descubrir que éste estaba lleno de lugares. Y así fui encontrando los espacios de la historia, dentro del gran espacio de la sala vacía. Dónde se movía Creonte, la inmensidad del palacio, el rincón de la cueva, el gran pasadizo que camina Tiresias para llegar al rey, a sacarle en cara de que lo que está haciendo está mal... La gasa casi invisible me había llevado a descubrir esos universos dentro de este espacio vacío que los contenía a todos, pero, sobre todo, me ayudó a encontrar mi vestuario.

Después de la gasa vino una tela, otras telas que me traía el diseñador(4) para que yo investigara con ellas en la búsqueda de algo concreto para vestir. Telas de textura para lo masculino, femenino, opuestos. Otras más pesadas, con textura más espartana, cruda. Tela sensual, con mucho movimiento. La pregunta angustiante era, ¿cómo voy a hacer para pasar de un personaje a otro? Trabajar con la tela nos dio la respuesta: allí estaban todos los personajes escondidos. Cómo ella me permitía entrar a la Narradora, esta mujer contenida que escondía todo pero que a la vez contaba la historia. Aparecía el mundo de Creonte, con su capa. Para él era la sensualidad en la tela y para la narradora era lo espartano, lo duro, lo áspero. Apareció Antígona, cuando la tela se convertía en un traje de adolescente. Y Hemón, el hijo del rey y novio de Antígona, cuando la tela se enrollaba en mi cuello dándole esa fuerza agresiva. Así fuimos construyendo esta capa sobre el cuerpo, cosiendo y añadiendo, sintiendo que cada modificación nos iba acercando más a uno y otro personaje.

El encuentro con el poeta

Entonces invitamos a José Watanabe, extraordinario poeta, creador y guionista. Con él empezamos una última y profunda etapa. Vino, miró todas las improvisaciones, le entregué todo lo que yo había escrito a partir de los ejercicios que me proponía el Director y empezamos a dialogar en el espacio, a buscar la convención con la que íbamos a contar la historia, a buscar las razones que nos llevarían a seleccionar los momentos más importantes para nosotros. Y mientras yo improvisaba y probaba, Watanabe traía propuestas de estructuras en fichas donde estaban sintetizadas las unidades dramáticas de la historia, las cuales íbamos reordenando para hacer nuevas improvisaciones. Cada día tomábamos una ficha, a la manera de quien saca un naipe del juego y el Director me decía: «Hoy vamos a improvisar a partir de aquí».

La pregunta que no encontraba respuesta aún: ¿quién era esta mujer que contaba la historia? Estábamos buscando la convención. ¿Quién había quedado viva para contarla? Ismene.

Decidir esta convención fué un detonante. Luego de esta decisión y hallazgo dramático, el poeta llegó un día diciendo: ‘¿Y qué pasa si escribo poemas?’ Hasta ese momento los textos que iban apareciendo eran contemporáneos, casi hablando de la vida cotidiana. Aceptar la propuesta del poeta fue un reto muy estimulante

Entonces empezó a traer un poema tras otro: estos llegaban mí como arquitecturas sonoras complejas, y con ellos batallé para poder apropiármelos, mientras que con el cuerpo encontraba el otro texto, simultáneamente.

Si alguien cree que el camino de la creación es un plácido jardín donde todo está a la vista, se equivoca. Durante varias semanas en que los poemas iban llegando uno por uno, yo desesperaba por tener una idea total. Necesitaba ver el último poema, que aún no existía. Llamaba a Watanabe rogándole que trajera un nuevo texto para seguir avanzando en la historia. Aunque ya teníamos clara la estructura dramática básica, cada poema era una sorpresa, un descubrimiento. El director y yo recibíamos de sus manos con ansias y temor el poema que traía cada día, como quien se acerca con recelo a un abismo para quedar cautivados después con las palabras. Algunas veces él desaparecía por una semana o más, y yo con el teléfono en la mano, olvidaba que él también necesitaba su proceso para traducir en palabras tantas imágenes que habíamos ido acumulando. Nuestra relación era intensa, los tres nos adivinábamos, recelábamos, nos entendíamos y luego no. Y por debajo de todo este revuelo, la comunicación y sensibilidad fluía entre nosotros. Algo que después en el tiempo, el director llamaría la ‘memoria compartida’.

Tengo un episodio que expresa nítidamente nuestra relación creativa y cómo Watanabe miraba nuestro trabajo, lo que hacíamos en el espacio. Como ya comenté anteriormente, entre los objetos que traje a la sala en la primera etapa de acumulación tenía una máscara que me acompañaba siempre. La envolvía en un pedazo de la gasa aquella y la colocaba al costado del escenario. En realidad era el molde en yeso de mi rostro, que yo rescaté de la sala de máscaras de Yuyachkani. La usaba en algunos momentos para hacer improvisaciones y visualizar ‘mi otro yo’. Sin que el Director y yo nos percatáramos, Watanabe recibió esa imagen y la transformó en poesía. Al final del proceso esta máscara, oculta, tendría el sentido que había estado esperando todo el tiempo. Era la mascarilla mortuoria de Polinices, el hermano muerto. Así, mi obsesión en mantener este objeto en el espacio se transforma en un resorte dramático dentro del texto de Watanabe y Miguel lo toma para proponerme un diseño circular en la dramaturgia y darle soporte a varias de mis acciones en el espacio escénico. La mascarilla se transforma en el objeto/idea/recurrencia que Ismene/Narradora trae

consigo al inicio de la obra y que, rota al final de la historia, cierra el círculo y hace realidad el enterramiento simbólico del hermano muerto.

Junto a esta ‘memoria compartida’ de los tres como creadores, apareció y guardo como un regalo su propia memoria de poeta y profundo espíritu para plasmar en frases maravillosas todo un universo secreto. Muchas de estas frases me bailan en la mente, regresan sin que yo las llame: “*He nacido para amar, no para compartir odios...*”, dice Antígona con las muñecas amarradas a la espalda resistiendo a momentos las cachetadas de Creonte. “*No hay peor tortura que la propia imaginación...*” susurra la Narradora cuando vuelve a recordar la muerte de Antígona en la cueva mientras adivina cómo fueron los últimos momentos de la joven.

Y así fue como nació el texto de nuestra versión, que se presentó editado justo el día del estreno de este trabajo.

El montaje

(O la etapa final texto-textura-memoria compartida)

La palmada o el tránsito/trance: una convención para tejer la historia

Durante la etapa de montaje, Miguel me propone que la palmada sea el gesto que anuncie la aparición de cada personaje. Al hacerlo, recordamos al instante una experiencia chamánica que ambos compartimos durante un viaje a un pueblo alejado de La Habana, Cuba.

Allí encontramos a una mujer que hablaba con los espíritus. Cada uno de nosotros entró a tener una consulta con esta mujer. Su apariencia era muy amable y sencilla. Comenzó a conversar conmigo de cualquier cosa y en un momento me dijo: ‘Tú agarra tu lápiz y papel para que apuntes lo que te digo, porque cuando viene el negro Congo, yo me monto y ya no me acuerdo de nada’. Me quedé pensando a qué se podía estar refiriendo cuando me percaté que ella tenía dos piedras en la mano. De pronto hizo un choque con las dos piedras –¡puahhh!– y empezó a hablar con una voz gutural que le salía de alguna parte del cuerpo. Era el negro Congo. Esa mañana escuché muchas cosas de mi vida a través del negro Congo que emergía del cuerpo de esta señora; pero esa es otra historia. La mayor lección fue el haber sido testigo de ese tránsito veloz en el que la persona y la otra presencia tomaban contacto instantáneamente. El negro Congo era convocado con el choque de las piedras para salir de esta mujer, para hacerse presente y decir su verdad. Esa fué una experiencia que se nos quedó metida en el alma, sucedida muchos años atrás. En el proceso del montaje, apareció de una manera natural el usar la convención de la palmada, también a la manera de las piedras, para convocar a los personajes a la escena.

Es una acción muy práctica, técnica. Y a la vez es una magia, me lleva a considerar la posibilidad de que dentro de mí habitan seres que no conozco, que quizá vienen encapsulados en mi ADN, y duermen allí. Y los actores y actrices tenemos el privilegio de convocarlos y hacerlos salir para que hablen con nosotros, de nosotros y a partir de nosotros. Pero están dentro. Para mí, están dentro. Es como el trance, transitar rápidamente de un canal a otro. Y en eso nos entrenamos, en transitar de la persona al personaje, de la persona a la presencia. Pero siempre está la persona que dá sustento a todo. Estoy yo.

Practicamos por un buen tiempo este trance-tránsito a través de la palmas como una convención, sintiendo la velocidad en la aparición del personaje y el cambio de las energías expresado a través de las plantas de los pies, el esqueleto, mis tendones, músculos. En fin, toda la envoltura material que dá cuerpo a la presencia.

Con el tiempo cada personaje ha encontrado su manera de aparecer. Creonte siempre necesita de un choque de palmas muy intenso. En cambio Antígona es más sutil, como un aleteo de las manos que se cruzan. Cada uno ha encontrado su manera de convocar. Mejor dicho, yo he encontrado mi manera de convocarlos, de hacerlos transitar del adentro hacia el afuera. Un trance-tránsito-traslado. Es un estado de mi cuerpo que sigo investigando en el presente.

El mar y la arena

Un día llegamos a la sala y el director me pidió una improvisación sobre el mar. Era un ejercicio sencillo, pero que expresaba de alguna manera mi placer cuando llego al mar y me quedo sentada en la arena, antes de entrar al agua. Esa 'impro' era larga, tranquila. Después de varias repeticiones, la edité y recibiendo también las indicaciones del Director, la convertí en una secuencia con cambios de energía, tiempos y desplazamientos precisos.

Un día Miguel me dijo: 'Junta esta secuencia con el texto de este personaje'. Yo pensé: 'esto no tiene sentido, ¿cómo mezclar eso con lo que dice Tiresias?' Sin embargo seguí su indicación y probé unir la secuencia del mar y la arena, nacida de mi memoria, con la entrada primera de Tiresias. Él llega a palacio para confrontar a Creonte con sus decisiones y sus errores, viene a contarle además una visión que ha tenido.

Me es difícil describir el estado de claridad que apareció para mí. Todo tenía sentido y se encajaba. Eran como canales provenientes de diferentes orígenes, que al trenzarse creaban un tercer camino que significaba con gran riqueza el momento de la aparición de Tiresias. La comprensión de este momento me dió luces y mayor confianza en el texto que mi cuerpo iba creando en el espacio. El Director y yo intercambiamos impresiones. Para él, Tiresias se asemejaba a un chamán que echa sus caracoles a la mesa y

mira allí el futuro. Para mí, sus manos que echaban y formaban castillos de arena, realizaban el gesto inútil de alguien que habla y sabe que no le oirán, así como llega el agua y lava cualquier monte de arena, dejando limpia y lisa la superficie. La fisicalidad, el comportamiento escénico de este viejo hombre ciego que todo lo ve y al que nadie le hace caso, era tan similar como la arena, en ella quedan las huellas que al tiempo desaparecen por el viento y por el agua. Así era Tiresias.

Ese fue un momento mágico, muy importante para comprender cómo se iban complementando los lenguajes y cómo el comportamiento y la fisicalidad de los personajes iban contando otras historias, que no necesariamente eran la del texto.

La Embajada de Japón y el anuncio

A finales de los 90 el llamado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) tomó por asalto la Embajada del Japón una noche del mes de Diciembre a las 7.15 p.m. Era una gran recepción la que se daba, con aproximadamente 700 invitados. Ellos tiraron una bomba, entraron, apresaron a todos los invitados y tomaron la residencia. Todo esto sucedió en la misma cuadra de mi casa. Durante cuatro meses y diecisiete días la zona dentro de la cual yo vivía se convirtió en una especie de territorio de guerra. Fui testigo de todo lo que sucedió durante esos meses. Vi desfilar el ‘gran mercado de la humanidad’, como dice Bertolt Brecht en su poema *El Dramaturgo*. (4) Innumerables escenas se fueron sucediendo. Vi pasar bajo mi balcón toda clase de personajes. Durante cuatro meses y diecisiete días al salir de mi casa solo pude caminar hacia la izquierda, mostrando mi salvoconducto. A la derecha estaba la Embajada tomada. A la izquierda la cinta amarilla marcando el pase prohibido dentro del cual yo vivía. Todos los días cada vez más periodistas se iban sumando, apuntando sus lentes de todo tamaño y modelo, esperando cualquier movimiento que indicara un cambio en la situación. Cada día bajo mi balcón que daba hacia la calle del costado se juntaban los familiares de los rehenes, trayendo cosas al principio con la esperanza de poder hacérselas llegar. Comenzaron a aparecer pequeñas orquestas, mariachis, conjuntos de cuerdas. Venían traídos por los familiares para celebrar desde esa esquina los cumpleaños de sus seres queridos encerrados. Aparecieron grupos de señoras con vírgenes en los brazos y cruces gigantes orando por el perdón, curanderos con maracas rezando por el fin de este suplicio, marchas, niños de diferentes puntos del país cantando, televisores en la calle mostrando la final del campeonato de fútbol, periodistas enamorándose, señoras comerciando camisas con inscripciones alusivas a la toma de la embajada. Pero sobre todo las ventanas de la casa, la Embajada, abriéndose las cortinas, dejando entrever el rostro de una

muchachita tan joven con el rifle al costado, las pancartas. Los parlantes sonando a un volumen indecible al amanecer con marchas militares –después se sabría que era una táctica para ocultar los ruidos de los túneles que el gobierno estaba construyendo– y, sobre todo, cada día de esos cuatro meses, el despertarme sobresaltada, escuchando en medio de la noche y preguntándome: ‘¿ya?, ¿habrá pasado algo terrible?, ¿habrán cedido?’, viviendo prisionera de la angustia y de la desinformación. Por momentos la situación era desquiciante, porque yo miraba por la ventana la realidad, caminaba dos pasos y miraba lo que sucedía en la televisión y no sabía qué era lo real y qué era lo inventado. Veía todos los días a la Primera Dama, Keiko Fujimori, traer las raciones de comida, dejarse fotografiar por el mundo entero –“humanitaria” y convenientemente “caritativa”–, y marcharse de inmediato mientras las raciones se sancochaban al sol del verano más caliente de los últimos años. Y meses después el final, las bombas, la destrucción, el grito de victoria de los soldados. Fujimori estacionado bajo mi balcón, parado sobre la tolva de la camioneta, casi llorando con lágrimas de cocodrilo por la muerte de dos valerosos soldados, sin mencionar siquiera que habían arrasado con los diecisiete enemigos (la jovencita con el rifle en la ventana) que ya se habían rendido. En medio de esa multitud que se agolpó para oír a Fujimori, a Fuji-Creonte, ¿no estaba acaso Antígona, pequeña, tratando de saber si su joven hermano era reconocido como cadáver?

Ahora que estábamos buscando, explorando, componiendo en la sala, cercando las atmósferas del palacio, de Creonte lloriqueando que ahora sí va a liberar a Antígona de la cueva, a Tiresias anunciando la catástrofe, ahora todo lo vivido años atrás en mi vecindario surgía en cada gesto y movimiento.

*En la sala, busco la imagen de la mujer que está narrando toda la historia: acaba de terminar la guerra en Tebas. De inmediato se me aparece la periodista, las periodistas que he visto tanto tiempo debajo de mi ventana. Después siento que yo, la que vive en el quinto piso de este edificio ubicado en la misma cuadra de la Embajada, yo estoy contando, lo que estoy viendo allí abajo.
(de mi cuaderno de trabajo)*

El director me pidió una improvisación a partir de esta vivencia. Volvió a pasar por mi cuerpo la sensación de desquiciamiento y de incertidumbre, el asombro y la decepción, la inestabilidad social y política, el engaño y las apariencias: todo aquello que el suceso de la Embajada del Japón y la toma de rehenes había puesto en evidencia y que era la atmósfera del país. Trabajé sobre la improvisación y la convertí en una secuencia. Miguel me planteó unir esta secuencia con el poema en el cual la narradora describe la situación de Tebas por el castigo de Antígona y la pena de Hemón, su amado.

*Un extranjero que cruzara
Tebas de paso, vería un pueblo de orden. Un rey que gobierna y un
pueblo que labora calmo. No vería las turbulencias debajo del agua
mansa. Quién le diría que una muchacha está muriendo por piado-
sa? Quién le informaría que el joven iracundo que sale de palacio, se
arrancaría la piel si con ello dejara de ser hijo del rey?...*
narradora, poema 18

Mientras que el verbo y la palabra discurrían por un camino reconocible que contaba la historia de esta mujer que hace 2,500 años había enfrentado la injusticia por la muerte de su hermano, con el cuerpo en el espacio y la gestualidad, yo estaba contando cosas que no necesariamente tenían que ser de conocimiento conciente del espectador. Estaba tratando de llegar a estos otros planos que no están en el nivel de la conciencia sino que discurren en todo el resto de la sensibilidad y del mundo interno de cada uno de los espectadores que estaban conmigo. Mi cuerpo en el espacio estaba escribiendo otra historia que tenía que ver con mi propia historia, que tenía que ver con mi país, con sucesos que habían sido muy fuertes e importantes también en mi vida personal.

La conexión con la vida traducida al gesto que informa

Hay algo más que quiero contarles y que he dejado para el final, porque siento que es como la base sobre la cual descansa el espíritu de este trabajo, de Antígona. Cuando estábamos en medio de la etapa del montaje, y la situación política en el país era bastante crítica, y sentíamos cómo sucedían las cosas, tan vertiginosamente, decidimos realizar entrevistas a las mujeres familiares, madres, esposas, hermanas, de los desaparecidos. Eran de todas las edades y conformaban la Organización de Familiares de Desaparecidos, que ya sumaban miles en el Perú. Realizábamos estas entrevistas individualmente, invitábamos a cada una de ellas, las hacíamos en nuestra casa, justamente en el teatro, sobre el escenario en donde yo estaba creando la obra. Primero yo me sentaba en el escenario y le contaba la historia de Antígona, aquella que había sucedido como 2,500 años atrás. Luego le pedía que se sentara en mi silla y me contara su historia. Y así fuimos entrando en el mundo personal de este grupo de mujeres.

Cada una era una dura historia, muy dura. Vi que lo que se repetía en todos los testimonios era la forma en que ellas contaban cómo sus vidas habían cambiado completamente. Una de estas madres era Raida Córdor, quien posteriormente sería la Presidenta del Comité de Familiares. El día que la entrevisté, sentada serenamente en la silla que yo usaría después en el espectáculo, y con mucha suavidad, se fue describiendo como una mujer que había vivido siempre con su familia, atendiendo su tienda, y que casi no sabía leer

ni escribir. De pronto un día su hijo no llegó a almorzar. En el proceso de ir descubriendo qué había pasado con su hijo ella tuvo que aprender a leer para buscar noticias en los periódicos, tuvo que aprender a escribir para redactar las cartas de solicitud, de búsqueda, de reclamo. Tuvo que aprender a tocar puertas que le eran cerradas en las narices y resistir las acusaciones de terrorista por el solo hecho de buscar a su hijo desaparecido. Tuvo que aprender a hablar sin tener miedo, con gentes extrañas que nunca había visto.

Su vida entonces, se transformó en otra vida. Ella me contaba eso. Y mientras lo hacía, su apariencia y toda su imagen, su gestualidad, eran de una fragilidad increíble. Sin embargo, ella tenía una fuerza dentro de sí que nacía de un lugar profundo, de un músculo desconocido en lo más recóndito del alma y de tal magnitud, que pudo cambiar a los cuarenta y cinco o cincuenta años todo el horizonte de su vida con el único objetivo de lograr justicia para ella, para su hijo y para otras madres.

Empecé a viajar en mi memoria, constatar nuevamente que lo que existe es una imagen de que la mujer que lucha por algo, tiene que responder a ciertos marcos de comportamiento, es decir, siempre tiene que ser fuerte, siempre tiene que saber lo que hay que hacer, siempre tiene que estar adelante. La realidad es mucho más compleja que eso. Muchas veces la fragilidad encierra una fuerza secreta.

He mirado a estas mujeres tal vez con los ojos del alma, he recibido cada una de sus palabras como si me estuvieran haciendo una confesión. Y quizá así era, pues ellas después de tantos años exigiendo justicia, han hecho de su denuncia también un papel que repiten incansables. Esta vez estábamos solas ella y yo. Cada uno de sus gestos, breves, me decían tanto de sus vidas. Y mi mayor homenaje a ellas estaba más allá de las palabras. Se iba estampando en mi propio cuerpo con sus memorias y sus gestos. Ofrecía mi cuerpo, cargado de sus memorias para dar vida a Antígona.

Así es como fue naciendo esta imagen del personaje principal. No la Antígona fuerte, la guerrillera, la furiosa. Mi Antígona es frágil, hasta la voz se le quiebra, una voz suave no acostumbrada a las confrontaciones ni exigencias. De esa fragilidad que nunca pierde va emergiendo una fuerza y una determinación que no tienen fin.

De pronto descubrí, en mis conversaciones con ellas que estar sola en el escenario contando la historia de Antígona cobraba para mí ahora un sentido grande y profundo. Y es que hubo momentos en el proceso creativo en los cuales yo casi desistía de seguir y me confrontaba con el director, ‘¿por qué estoy haciendo esto sola si podríamos crear una versión con todos mis compañeros?’. Ahora entendía nítidamente mi soledad en el escenario. Era una metáfora y un símbolo de la soledad de todas estas mujeres, del sentimiento de desamparo frente a una sociedad que no quería reconocer sus propios crímenes.

Ellas habían estado solas muchos años, aún marginadas por sus familias y amistades, temerosos todos de cargar con conflictos ajenos. Y recién al final de ese largo camino empezaban a estar acompañadas con ellas mismas, entre ellas mismas. Así entendí mi propia soledad, conociendo la soledad de ellas.

Fin de un proceso, comienzo de un viaje

Cuando estrenamos este espectáculo, en febrero del año 2000, aún no existía la Comisión de la Verdad. Ya se veía el desmoronamiento del dictador Fujimori con la huída de su asesor, Montesinos. Lentamente iban cayendo tantos años de engaño, crimen y corrupción. Aún no se había comenzado a hablar en los periódicos todo lo que vendría después. Para mí el final del camino estaba claro: queríamos hacer Antígona porque solo así, con una historia sucedida hace 2,500 años atrás podíamos hablar de lo que nos tocaba en ese momento. Nos tocaba reconocer, todos, como ciudadanos, que habíamos mantenido un ‘indigno silencio’ ante los cadáveres, miles, esparcidos por todo el territorio peruano. Silenciados, y sin embargo esperando recibir sepultura para descansar al fin. Porque nuestra tradición lo dice: el que no es enterrado se vuelve un condenado, condenado a vagar sin descanso,

“..alma en pena, que mira con tristeza o cólera su propio cadáver...”

(Antígona, poema 10)

El gesto de Antígona, el tratar de dar sepultura a su hermano, era ahora sellado simbólicamente en un gesto tal vez tardío, pero gesto necesario y urgente de Ismene. Todos en el Perú éramos Ismene, todos necesitábamos comenzar a realizar este gesto simbólico de terminar el entierro. Se podrá pensar que ‘entierro’ significa tapar, olvidar, esconder. Puede ser. Sin embargo el mayor significado de entierro es reconocer que hay algo allí, pues a quien entierras le coronas con su nombre y dices: está allí. Y tanto él como tú pueden descansar. Vienes y lo visitas, y lo guardas en tu memoria, en ese lugar de tu memoria en el que poco a poco con el tiempo se van lavando los rasgos de dolor, quedando la memoria puesta en el lugar que le corresponde. A quien no ha realizado el acto de enterrar a sus muertos, le estás quitando el derecho de ubicar, de nominar al ausente, y de realizar con él la necesaria despedida. La mitad del país durante casi veinte años vivió en esta realidad.

Antígona, el espectáculo, llegó como un necesario acto de limpieza. Luego ella viajó por el Perú. En Huanta, ciudad del departamento de Ayacucho, una noche he dado una función al aire libre porque el teatro no funcionaba. En ese momento he mirado al cielo y he visto las estrellas sobre mí. Y he sentido la energía y el mensaje de Antígona llegando a las gentes en esta golpeada ciudad del país.

Tengo conciencia que presentar esta creación durante más de 10 años, ha generado innumerables reflexiones no solo subjetivas y sensibles. También estudios y análisis de contexto político y social en el Perú, así como las consecuencias y las huellas que la violencia y la corrupción han dejado en los hombres y mujeres de la sociedad peruana; sin embargo no es este el espacio para desmenuzar estos importantes trabajos.

Es siempre sorprendente comprobar que el pequeño gesto de un personaje, el encuentro de dos enemigos en el escenario, pueden ser un detonante para que los espectadores volteen la mirada hacia sí mismos, refrescada. Para que aquellos a quienes nos entregamos - podría decirse en cuerpo y alma - abran sus propios corazones, se hagan preguntas.

A manera de Coda

Solo me queda decir que desde el inicio hasta hoy nunca he dejado de encender mi vela antes de cada función, para orar por mis ancestros y seres queridos que ya no están. Ellos me acompañan y entran conmigo al escenario. Enciendo esta vela también para los desaparecidos que aún no descansan, con la esperanza de que esta historia y la llama de la vela ilumine un tanto su camino hacia el descanso. Y desde hace unos años también la enciendo para nuestro querido Watanabe. Aunque él prefería siempre ver las funciones desde afuera, sentado en la banca del patio, sé que ahora él entra conmigo a escena y siempre me acompaña.

Bibliografía¹

Alonso L., 2011, *La narración como situación enunciativa y el predominio del ethos en Antígona de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*, «Latin America Theatre review», 44.2:55-68.

¹ Brecht Bertolt, dramaturgo y poeta alemán de fundamental presencia en el teatro universal durante el siglo 20, marcó los inicios de mi grupo Yuyachkani. Su convicción del artista como testigo de su tiempo, es una postura que define hasta el día de hoy la vida creativa de nuestro Grupo. Hicimos un espectáculo basado en sus canciones y poemas en el año 86, "Baladas del Bienestar", unipersonal que presenté durante 10 años. El espectáculo abre con el poema "El Dramaturgo", que a la manera de declaración de principios marcó para mí un estado permanente de mi quehacer artístico.

Briceño X., 2006, *Ismene, out of guilt: representations of unheroic memory in José Watanabe and Yuyachkani's Antígona*, Avance de tesis doctoral, Ithaca, Cornell University.

Luque Bedregal G., 2010, *Ismene Redimida*, Teatro: Teoría y Práctica N. 010, Buenos Aires, CELCIT.

Ralli T., *Cuaderno de trabajo personal*²



1. Puesta en escena de *Antígona* (2000). Foto: Yuyachkani.

² Debo acotar que en mi cultura de actriz, el cuaderno es un instrumento fundamental. Allí, voy anotando mis procesos personales, imágenes, pensamientos, tanto como las indicaciones del Director y los resultados de lecturas, propuestas que tal vez nunca serán conocidas, dibujos sin sentido. En fin todo aquello que va apareciendo dentro de mí durante el proceso creativo. También debo decir que hay un momento del proceso en que todo transcurre tan velozmente que ya no tengo el tiempo, ni la necesidad de registrarlo en el cuaderno. Eso es lo que me sucede. Añado que el cuaderno de trabajo, es mi fetiche, algo que toco y cargo conmigo, aunque no escriba en él durante días o semanas. Solamente tenerlo en la bolsa me alienta a seguir y aumenta mi confianza.



2. Puesta en escena de *Antígona* (2000). Foto: Yuyachkani.



3. Puesta en escena de *Antígona* (2000). Foto: Yuyachkani.

ANTÍGONA EN ÉPOCAS DE PANDEMIA

Susana Reisz

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

La empresa de la Antígona sofoclea en la que se basa el poema escénico de José Watanabe –arriesgar la vida y finalmente morir por cumplir con el deber familiar de sepultar a un hermano muerto– podría parecer extraña y hasta demencial para el sentido común de la modernidad, pero esa historia, que como la mayor parte de las tragedias de la antigüedad, se basa en el acervo mítico del pueblo griego, ha resonado intensamente en la Europa del siglo XX, destrozada por las guerras mundiales. Lo mismo ha ocurrido en el mundo latinoamericano a partir de mediados del siglo XX, un período caracterizado por luchas intestinas, por el terrorismo revolucionario y por el contraterrorismo de estado, que dejó como doloroso lastre la desaparición de miles de ciudadanos cuyos restos han ido a parar a fosas comunes, cuando no a basureros o al fondo del mar.

El término “desaparecidos” es hoy una expresión demasiado común y demasiado lacerante para casi todos los latinoamericanos que han sido víctimas de esas guerras sucias y de esas otras guerras, igualmente sucias y feroces, de los cárteles de la droga y del machismo misógino, que hasta el día de hoy deja cadáveres de mujeres botados como basura en cualquier sitio escondido o remoto.

Todas esas atrocidades siguen vivas en la memoria y la experiencia cotidiana de nuestro continente pero hoy recobran una imperiosa actualidad ante un fenómeno global que confronta a la humanidad con una amenaza invisible pero no menos aterradora que ejércitos enemigos: la pandemia del COVID 19, que acarrea cuantiosas pérdidas de vidas y produce un desastre económico comparable con el de las grandes guerras.

En este nuevo contexto la actitud de la heroína sofoclea se vuelve más cercana y entendible: en el Perú de hoy --y probablemente en tantos otros sitios del orbe-- son muchas las personas que no tienen la posibilidad de acompañar en sus últimos momentos a sus familiares enfermos ni pueden recibir sus cuerpos para rendirles honras fúnebres pues para evitar la proliferación de los contagios, los fallecidos en las zonas más afectadas por la pobreza y las deficiencias hospitalarias suelen ser rápidamente incinerados sin la presencia de los deudos. Es por eso que en el momento en que escribo estas palabras somos muchos los que entendemos bastante bien la conducta de la heroína sofoclea: sabemos por experiencia propia o ajena que es muy doloroso tener que limitarse a despedidas a la distancia, que no permiten abrazos consoladores entre los sobrevivientes ni aceptar del todo que un ser querido se ha ido para siempre sin ningún tipo de ceremonia recordatoria.

La Antígona de Sófocles sigue apelando a casi todas las épocas y culturas por plantear del modo más directo e impactante conflictos morales, emocionales y políticos cuya vigencia se mantiene desde la antigüedad hasta nuestros días y que por eso mismo ha sido fuente de inspiración para filósofos, poetas, narradores, artistas plásticos e incluso músicos.

George Steiner, un hombre del Renacimiento nacido en el siglo XX, que hizo en su monumental estudio *Antígonas* un recorrido por las muchas recreaciones literarias, escénicas, plásticas y musicales de la obra del gran poeta trágico griego, resumió el sentido de esta obra clásica con palabras que suscribo plenamente:

Comprender un texto griego clásico, comprender en cualquier lengua un texto formalmente y conceptualmente tan denso como la Antígona de Sófocles es oscilar entre los polos de lo inmediato y lo inaccesible (1996, 314).

El poeta peruano José Watanabe y el grupo de creación teatral Yuyachkani han dejado sabiamente de lado lo inaccesible --los principios religiosos, éticos y políticos del mundo griego arcaico revivido por Sófocles-- y se han apoyado en el texto clásico para ahondar en las angustias familiares y nacionales derivadas de los conflictos armados internos que han asolado a Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. El tema de los “desaparecidos” y las políticas de “tierra arrasada” que han enlutado a buena parte de Latinoamérica adquieren en esta versión un conmovedor matiz de actualidad. Al mismo tiempo (y a diferencia del texto clásico y de otras reelaboraciones modernas) abre un espacio de reconciliación entre aquellos que no vacilaron en arriesgar su seguridad e incluso su propia vida para rescatar del desprecio y el olvido a sus muertos (aún en el caso de que fueran considerados traidores a

la patria) y esos otros que, como la Ismena de Sófocles o la “narradora” de Watanabe, sintieron miedo y prefirieron mantenerse en silencio.

En la versión de Sófocles Antígona es la luchadora indomable que desafía a su tío, el rey Creonte, para rendirle honras fúnebres a Polinices, el hermano considerado traidor por haber atacado a la propia patria para recuperar el poder sobre Tebas.

Las razones de la Antígona sofoclea para impedir que solo uno de sus hermanos reciba honras fúnebres y que el cadáver del considerado traidor quede expuesto a ser devorado por perros y aves de rapiña, se basan en que los dos –tanto el traidor como el defensor de Tebas– son de su misma sangre y que los dioses del inframundo exigen honras para todos los muertos.¹

La Antígona sofoclea pide a su hermana Ismena que la ayude en esa arriesgada empresa pero Ismena, al comienzo aterrada por las amenazas de Creonte, trata de disuadirla argumentando que son mujeres y que, como tales, no lograrán su cometido y serán castigadas. Más tarde, Ismena se arrepentirá y pedirá al rey que la condene a muerte también a ella para poder acompañar a su hermana en la tumba en la que será enterrada viva como castigo por su desobediencia, pero Antígona se opone pues no le perdona su debilidad inicial. Como típico héroe sofocleo, una vez tomada su decisión, Antígona no retrocederá y reivindicará toda la gloria de confrontar a Creonte para ella sola.

La Antígona de Sófocles no es una criatura amable, como lo sugiere el coro más de una vez. Antígona es apasionada e inflexible como su padre Edipo y a pesar de que en un momento de confrontación con Creonte proclame “no he nacido para compartir odio sino amor”, niega en los hechos esta declaración al apartar de su lado con menosprecio a la hermana débil. Cabría añadir aquí que el poeta ateniense utiliza los recursos del arte de convencer –la retórica– para presentar la discusión entre el rey y la sobrina rebelde como dos alegatos dirigidos al público para que este decida quién tiene razón. Desde este punto de vista, el *agón* –la confrontación de los argumentos de los dos personajes en pugna– busca en los asistentes a la representación una respuesta dirimente. Para un espectador actual resulta evidente que la heroína que se define a sí misma como alguien nacida para amar, contradice con sus acciones esa declaración “política”.

La necesidad de reconocer, recoger el cadáver de un ser amado y depositarlo en un lugar donde se lo pueda recordar y rendirle culto, marca una

1 Hace muchos años exploré las razones profundas del proceder de la Antígona sofoclea aplicando mis conocimientos filológicos y psicoanalíticos. Ese trabajo, que se apartaba bastante de las explicaciones más comunes en el ámbito de los tradicionales Estudios Clásicos, lamentablemente tuvo muy escasa difusión por estar incluido en un libro-homenaje de contenido misceláneo (Reisz 1994). Mi interés por la supervivencia del personaje en la literatura hispanoamericana, que ya estaba parcialmente presente en ese primer estudio, me llevó poco después a proponer una interpretación, hecha con criterios analíticos muy diferentes, de la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (Reisz 1994).

línea divisoria entre los animales salvajes, cuyos cadáveres sirven de alimento a otras bestias, y los “animales políticos” que en el decir de Aristóteles somos los humanos.

No bien escribo el párrafo anterior tengo, sin embargo, que rectificarme pues mi interés por el mundo animal trae a mi memoria la imagen de elefantes que hacen duelo por la muerte de los miembros de su manada y que acompañan sus cadáveres durante días hasta que el instinto de supervivencia los obliga a marcharse. Arrojar restos humanos en cualquier sitio y sin ceremonia alguna es, por eso, una atroz regresión al mundo animal más elemental. En eso los elefantes aventajan a muchos hombres...

Como suele repetirse en relación con las atrocidades de la historia de la humanidad, “los más terribles monstruos somos los humanos”. O para ser menos pesimista: los más terribles monstruos son aquellos que en su afán de imponer sus creencias políticas o religiosas o su desprecio hacia los que son diferentes o no piensan como ellos, no vacilan en violar, torturar y masacrar a aquellos semejantes considerados enemigos (o aún peor que eso: considerados seres de menor valía) e impedir que sus familiares reconozcan y honren a sus muertos

Ya en la *Iliada*, que es uno de los poemas épicos más antiguos del mundo occidental –mucho más antiguo que la *Antígona* sofoclea–, se muestra cómo en el ámbito arcaico y muy violento de la civilización micénica, tienen pleno vigor las reglas éticas y religiosas en las que se fundan el respeto a los cuerpos sin vida y la imperiosa necesidad de rendirles honras fúnebres. El horror que provocan los cadáveres insepultos de los guerreros se expresa ya desde los primeros versos, en los que se hace un revelador distingo léxico entre las “almas” –pensadas como una suerte de fantasmas que abandonan el cuerpo con la última exhalación de los moribundos– y los restos materiales, que quedan expuestos a ser devorados por perros y aves de rapiña:

Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, mientras que a ellos [los cuerpos de los caídos] los hizo presa de perros y pasto de aves.²

La importancia de las ceremonias de despedida se muestra del modo más intenso y estremecedor hacia el final del poema, cuando el anciano rey de los troyanos, vencido y despojado de todos sus hijos, se arriesga a introducirse en el campamento enemigo para rescatar el cadáver de su hijo

2 He hecho una pequeña modificación de la traducción de Segalá y Estalella basándome en mi conocimiento del texto griego original para poner de relieve la notoria peculiaridad de la expresión, que hace una separación tajante entre los restos materiales de los héroes caídos en la batalla y el hálito vital (*psyche*) que animaba sus cuerpos. En el descenso de Ulises al Hades, en el canto XI de la *Odisea*, queda puesta en evidencia la precariedad de esas “almas” fantasmáticas, que son descritas allí como las imágenes inmateriales y faltas de vigor de los cuerpos.

Héctor. Con ese propósito se acerca a la tienda de Aquiles, el héroe helénico que había matado en combate e injuriado *post mortem* a Héctor, y de rodillas, en un acto de suprema humillación para un monarca, le suplica que le devuelva el cadáver de su hijo para rendirle honras fúnebres.

Hasta ese momento Aquiles había uncido a su carro el cadáver de Héctor y, movido por el odio, lo había arrastrado, día tras día, como para seguir “matándolo” con esa suprema falta de respeto a sus restos. El viejo Príamo, quien en esa circunstancia no actúa como rey sino como padre de un hijo muerto, contra toda previsión logra conmover a Aquiles, el “gran matador de hombres”, recordándole que él también tiene un padre anciano que sufriría muchísimo si estuviera en una situación similar. Como resultado de esa súplica, el furibundo Aquiles cede en su cólera y ambos lloran abrazados durante largo rato. El narrador homérico describe así la escena:

[...] respeta a los dioses, Aquiles, y apiádate de mí, acordándote de tu padre; que yo soy todavía más digno de piedad, puesto que me atreví a lo que ningún otro mortal de la tierra: a llevar a mi boca la mano del hombre matador de mis hijos.

Así habló. A Aquiles le vino deseo de llorar por su padre; y, asiendo de la mano a Príamo, apartóle suavemente. Entregados uno y otro a los recuerdos, Príamo, caído a los pies de Aquiles, lloraba copiosamente por Héctor, matador de hombres; y Aquiles lloraba unas veces a su padre y otras a Patroclo; y el gemir de entrambos se alzaba en la tienda. Mas así que el divino Aquiles se hartó de llanto y el deseo de sollozar cesó en su alma y en sus miembros, alzóse de la silla, tomó por la mano al viejo para que se levantara, y, mirando compasivo su blanca cabeza y su blanca barba, díjole estas aladas palabras[...] *Ilíada*, Canto XXIV, p. 620.

No estamos hablando, entonces, de un tema trágico como muchos otros, sino de uno que tiene resonancias emotivas tan antiguas y perdurables como la historia misma de la humanidad desde el momento en que hombres y mujeres se agruparon en comunidades para sobrevivir a las inclemencias del medio.

La *Antígona* de José Watanabe, co-creada y escenificada en su estreno en Lima por el grupo teatral Yuyachkani, se apoya en el texto de Sófocles con muchas libertades, que permiten conjugar eficazmente la lejanía temporal del mito con la circunstancia histórica que vivía el Perú en ese momento.

En el año 2000, fecha del estreno de la obra, el Perú recién estaba saliendo de un largo periodo de violencia extrema, que había dejado miles de víctimas de asesinatos feroces (muchas veces ejecutados con hachas y machetes) y de violaciones masivas de mujeres y niñas en una guerra despiadada que se libró en las zonas rurales del interior del país entre el grupo

terrorista Sendero Luminoso y el ejército peruano. Este último incurrió frecuentemente en brutalidades semejantes a las de sus enemigos ante la sospecha de que campesinos y campesinas pudieran ser parte o cómplices de las fuerzas rebeldes.

Como lo recuerda Gino Luque en un artículo del año 2008, Lima experimentó la violencia terrorista solo al final de la guerra, pero en todos los años anteriores se había mantenido de espaldas al resto del país, como si esas sangrientas confrontaciones estuvieran ocurriendo en zonas desconocidas y muy lejanas. Como consecuencia de esa distancia mental y emocional, el público limeño no habría aceptado que le plantearan de modo directo su responsabilidad moral por no querer o no poder admitir que el genocidio de los habitantes del Ande era parte de su propia historia y en cierto modo, producto de su indiferencia o su desprecio hacia esos compatriotas de “segunda clase”. La sagaz manera de llegar a ese público para que aceptara la necesidad moral y política de recordar los hechos y asumir la responsabilidad nacional ante las víctimas fue trasladar la historia de los insepultos y de los desaparecidos a un espacio simbólico y a un tiempo fuera del tiempo. No para borrar completamente la conexión con un pasado demasiado cercano y demasiado difícil de asimilar, sino para sugerir que ese pasado tan traumático para las víctimas de la violencia es parte de una historia común que debe ser incorporada a la memoria nacional.

Gino Luque sugiere que una mayor cercanía en el espacio y en el tiempo habría impedido ese efecto que desde Aristóteles se considera típico del género trágico:

Esta indeterminación para presentar una historia de violencia tan cercana a los espectadores establece una distancia adecuada entre estos y los hechos a los que refiere que permite la consecución del efecto catártico del trauma social subyacente (Luque 2008, p. 77)

Y a falta de catarsis --en el sentido clásico de identificación emocional con los personajes y descarga liberadora de afectos negativos-- el público no aceptaría la posibilidad de ponerse en la situación del personaje sufriente para evitar la absorción del trauma. Un suceso contado por Herodoto (VI, 21, 2) parecería corroborar esta idea: el poeta trágico Frínico, que se ubica en los comienzos de la actividad teatral ateniense, concursó en los festivales dramáticos de su época con la tragedia *La toma de Mileto*, que ponía en escena un suceso relativamente reciente y muy doloroso para los griegos: la pérdida de esa ciudad aliada ubicada en el Asia Menor, cuna del filósofo Tales y de otros pensadores de avanzada del mundo helénico, a manos de los persas, que la destruyeron y exterminaron o esclavizaron a todos sus

habitantes. El resultado de ese experimento teatral fue un rotundo rechazo y la imposición de una multa al autor.

Una de las características más originales de esta Antígona peruana es convertir a Ismena, cuya identidad se revela al final, en la verdadera protagonista. En esta vuelta de tuerca reside uno de los rasgos más audaces y brillantes de esta nueva versión, en la que el formato monumental de los héroes trágicos es reemplazado por el sentir del común de la humanidad, con sus temores, sus angustias, su sentimiento de impotencia frente a la violencia y el despotismo y, al mismo tiempo, con la acuciante necesidad de despedirse de sus muertos y darles sepultura.

Otra modificación sorprendente y muy eficaz del texto modélico, que ha sido producto de un trabajo cooperativo entre José Watanabe y Yuyachkani, es la articulación de la obra en los monólogos de seis personajes, y la idea de que todos esos personajes estén a cargo de una sola intérprete, Teresa Ralli. Las razones son sutiles y se descubren a medida que la obra avanza: la “mensajera” del comienzo se revelará como representante del personaje que en la obra sofoclea corresponde a Ismena, la hermana débil y temerosa, que no quiere rebelarse contra las órdenes y las amenazas de Creonte pero que, a consecuencia de esa debilidad, tras la muerte de Antígona, carga con una culpa intolerable. Esa culpa la lleva evocar los distintos momentos de la historia y a darle voz a los distintos personajes que intervienen en ella. Este rasgo explica la decisión de hacer un espectáculo unipersonal, en el que una misma actriz, obsesionada por sus recuerdos, se convierte alternativamente en la mensajera del comienzo que al final revelará su identidad, en Antígona, en Creonte, en el mensajero que anuncia la violación de la orden de Creonte, en Hemón y finalmente en ella misma: esa hermana débil acosada por el remordimiento y las culpas por no haber ayudado a Antígona a haber tratado de rendirle honras fúnebres al hermano sentenciado por Creonte a ser abandonado en el campo de batalla como carroña.

Esta nueva versión de Antígona, que cambia la identidad de la protagonista, se distingue de las innumerables versiones europeas y latinoamericanas de la obra sofoclea por ese conmovedor rasgo de empatía hacia la gente que, como Ismena, tienen buen corazón pero por sus miedos --o su sentido de realidad-- no son capaces de comportarse de manera heroica. Esa tendencia a la empatía, e incluso a una cierta conmiseración, se extiende por un instante a la figura de Creonte, un personaje que en la célebre recreación de Bertolt Brecht evoca la imagen de Hitler y que tan frecuentemente es presentado como un tirano aborrecible en las escenificaciones contemporáneas del texto sofocleo. En su evocación de los sucesos que llevaron a la terrible muerte de su hermana, Ismena se atreve incluso a manifestar una opinión benévola y hasta compasiva sobre el rey, que recuerda un poco la imagen del fatigado Creonte de Jean Anouilh:

No supongamos tanta dureza en el corazón del rey. Seguramente ha vencido mil dudas antes de sancionar a la joven que hizo promesa de amor con su hijo y es tan cercana de su sangre (Watanabe 2000, p.39).

Se distingue, además, por la crudeza con que la palabra evoca la fragilidad de la vida humana y nos lleva a pensar, por asociación, en el riesgo de guerras, epidemias, desastres naturales o hambrunas; en la indefensión de viejos, enfermos, víctimas de violencia callejera o familiar, niños y mujeres violentados y librados a su suerte; y como consecuencia de todo eso, nos obliga en cierto modo a imaginar sin eufemismos ni atenuantes la materialidad perecible y degradable de nuestros cuerpos.

El poeta peruano no elude la descripción de un espectáculo que suele ser cuidadosamente velado en buena parte del mundo occidental, sobre todo en aquellos países que, como los Estados Unidos, maquillan a sus muertos o embalsaman a sus animalitos caseros para mantener la fantasía de que los seres que aman son incorruptibles. El siguiente pasaje, puesto en boca de Antígona, descubre de modo brutal esa realidad negada:

Oh dioses, pudiendo habernos hecho de cosa invisible o de
piedra que no necesitan sepultura
¿por qué nos formaron de materia que se descompone, de carne
que no resiste la invisible fuerza de la podredumbre?
Qué impúdico, que obsceno
es acabarse insepulto, mostrando
a los ojos de los vivos blanduras y viscosidades. Tal castigo,
y peor, padece mi hermano
porque también es abasto que desgarran alimañas, buitres y
perros (Watanabe 2000, p.28).

Los mitos griegos y las grandes elaboraciones escénicas de esos materiales arcaicos hechas por los poetas trágicos atenienses del siglo V antes de Cristo han sido redescubiertos más de una vez a partir del “Renacimiento” europeo. En Latinoamérica han estado presentes a todo lo largo del siglo XX y siguen teniendo una considerable vitalidad. El atractivo que motiva el trasplante de esas historias a las circunstancias actuales del “nuevo mundo” radica quizás en la crudeza con que exponen la precariedad de nuestras vidas en un medio pobre y violento, en el que la lucha por la subsistencia es tan dura y desigual como las batallas entre los héroes homéricos y unos dioses egoístas, crueles y caprichosos, que se ocupan de los mortales solo en la medida de sus intereses individuales. Algo así como los juegos de la banca en circunstancias de descalabro económico generalizado. O las

competencias por el poder grande o pequeño, mundial o local, cuando la muerte hace estragos entre los más débiles.

La pandemia actual del COVID 19, como las pestes bubónicas del medioevo, las guerras de exterminio masivo de etnias o grupos religiosos o la expoliación sistemática del planeta que habitamos, nos confrontan con esas mismas fuerzas incomprensibles y aterradoras que en la antigüedad confrontaban a los “mortales” –sinónimo de “humanos”– con los “inmortales”, esos dioses alternativamente protectores o enemigos que habitaban el Olimpo homérico, o esos hipotéticos seres tan lejanos e indiferentes al sufrimiento humano, cuya existencia, en opinión de los sofistas, no valía la pena afirmar ni negar...

Esta última idea (que por cierto no está en Sófocles, cuya piedad bastante convencional fue uno de los factores de su popularidad) ha sido genialmente recogida por Watanabe en los siguientes pasajes, que él pone en boca de la Narradora-Ismena:

Apúrense enterradores,
 junten sabiamente en una misma fosa a nuestros soldados y a
 los enemigos pues ambos están hechos de la misma carne
 y oliscan el aire por igual.

¿Ven ese cadáver sobre la tierra más árida, tendido
 perfectamente de perfil?

Se llama Polinices y aunque semidesnudo,
 aún mantiene las brillantes insignias de capitán argivo.

Murió por un *juego perverso de los dioses*.

.....

Pero en una de las siete puertas,
 los dioses sí pusieron voluntad para que se enfrentaran dos
 hombres señalados, nuestro capitán Etéocles
 y el capitán atacante, Polinices.

Ay juego perverso:

los dos guerreros de largas lanzas que quedaron mirándose,
 increpándose,
 solitarios en sus armaduras fulgurantes, *ay juego perverso*,
 eran nacidos de una misma madre y de igual padre (Watanabe
 2000, p.17).

Otro elemento fundamental en la trama y en la escenografía, que pone en evidencia tanto la conexión profunda con el texto sofocleo como la originalidad de la recreación de Watanabe y Yuyachkani, es la introducción de una máscara mortuoria destinada a preservar los rasgos faciales del muerto insepulto. En uno de los momentos de la obra en el que reaparece la tensión irresoluble entre la inexorabilidad de la corrupción de la carne y el afán de

preservar la imagen del individuo antes de su desintegración, Creonte se refiere a la mascarilla de Polinices en una escena que anticipa uno de los resortes fundamentales de la acción y su resolución trágica:

Poder y traición están en la misma medalla,
el día de mi primer mando tuve mi primera felonía:
desapareció la mascarilla mortuoria de Polinices, aquella
que hice para que el enemigo tuviera un rostro
antes de que bajo el sol, como ordené, perdiera sus facciones
(Watanabe 2000, p.30).

Ya anticipé que en esta sorprendente recreación del texto sofocleo Ismena es la protagonista y al mismo tiempo la figura anti-heroica que encarna los miedos, las vacilaciones y las culpas del ciudadano común, que no se atreve a jugarse la vida para rebelarse ante la injusticia o para seguir el mandato de su conciencia.

La Ismena de Watanabe sería, en el decir de Aristóteles, “como nosotros” o “como los de ahora”: no una figura monumental y alejada del sentir mayoritario sino la encarnación de la mujer y el hombre comunes, alguien amante de su familia y con buenos sentimientos pero sin ninguna predisposición al heroísmo. Esa falta de excepcionalidad y heroísmo tiene, como contracara, culpas, remordimientos y una imagen de sí desvalorizada, que culmina en un monólogo de las sombras dirigido a la hermana muerta.

Hermana mía, mira:
este es el rostro de nuestro hermano antes de los perros
y los buitres y la podredumbre,
y estas libaciones tardías son de mi pequeña alma culposa.
En tu elevado reino
pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo
porque me acobardó el ceño del poder, y dile
que ya tengo castigo grande:
el recordar cada día tu gesto
que me tortura
y me avergüenza (Watanabe 2000, p.64).

Las indicaciones escénicas del final corroboran el sentimiento de culpa pero al mismo tiempo rescatan la dignidad de quienes siendo seres humanos comunes, sin aspiraciones heroicas, aceptan su debilidad y cumplen con sus obligaciones morales en la medida de sus posibilidades.

Aunque de un modo simbólico y sin poner en riesgo su vida, Ismena llega a cumplir con el ritual que su miedo le impidió realizar cuando debía: abre la caja que desde un inicio llevaba consigo, una caja que contenía la

maskarilla de Polinices robada en algún momento a Creonte, la estrella contra el piso para desprenderse del fetiche y realiza una mimesis de ritual funerario sobre los restos simbólicos del hermano. Pero ¿es esto la liberación de la culpa? Watanabe y Yuyachkani dejan la pregunta abierta, para que quienes no hayan podido o querido despedirse de sus muertos por la pandemia la respondan.

Bibliografía

- Homero, 1963, *Ilíada*, versión directa del griego por Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar.
- Hualde Pascual M., 2012, *Mito y tragedia*, «Estudios griegos e indoeuropeos», 22:185-222.
- Luque G., 2008, *La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*, «Memoria, revista sobre cultura, democracia y derechos humanos», 4: 75-82, <http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2012/09/Revista-Memoria-4I.pdf>
- Luque G., 2010, *Ismene redimida*, Buenos Aires, Celcit.
- Pianacci R., 2015, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada.
- Reisz S., 1994, *Las bodas de Antígona, Relectura del texto sofocleo y de la tradición crítica en torno a él*, en Royo M., Wendt S. (eds.), *Homenaje a Aída Barbagelata*, Buenos Aires, II:77-95.
- Reisz S., 1994, *Antígona entre el amor y el furor, o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles*, «Synthesis», 2:93-106.
- Steiner G., 1996, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa.
- Watanabe J., 2000, *Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles*, Lima, Comisión de Derechos Humanos.

ANTÍGONAS TRIBUNAL DE MUJERES MEMORIA POÉTICA Y CONFLICTO EN COLOMBIA

Carlos Satizábal
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

EL PROBLEMA

Es esta una reflexión sobre la memoria poética femenina del conflicto colombiano. El trabajo se hace alrededor de un ejemplo de hacer memoria poética entre artistas de dedicación sistemática a la creación y mujeres víctimas del conflicto colombiano, las cuales, en el camino de su reconstrucción personal y de volver a habitar su cuerpo propio han devenido en defensoras de derechos humanos y en narradoras y poetisas de la escena. El ejemplo a considerar es el proceso de creación colectiva por parte de nuestro grupo Tramaluna Teatro de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*, obra de arte acción que se propone la elaboración poética de cuatro casos de crímenes de Estado en Colombia, crímenes sucedidos en el contexto del largo conflicto armado, social y cultural que vive la sociedad colombiana, conflicto que -por el número de sus víctimas- constituye hoy la más grande tragedia humana del hemisferio occidental: más de cien mil desaparecidos, más de cinco mil fosas comunes, más de seis millones de desterrados internos, más de seis millones de emigrados al exterior, cerca de diez mil presos políticos.

Los cuatro crímenes que presenta *Antígonas Tribunal de Mujeres* son: los mal llamados *falsos positivos*: jóvenes de barriadas pobres son asesinados y presentados mediáticamente por el ejército como guerrilleros dados de baja en combate, para así llenar las cifras de la gerencia de la guerra; *el genocidio político del grupo Unión Patriótica*: más de seis mil de sus líderes asesinados y más de quinientos desaparecidos; la persecución de la seguridad del Estado

a abogadas defensoras de derechos humanos y a políticos de oposición, conocida como las chuzadas del DAS (sigla de la oficina de seguridad estatal que depende de la presidencia de la república); y los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios.

Nos interesa ver cómo en el proceso de invención de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el mito milenario de Antígona acoge los relatos de estos cuatro crímenes de Estado y les da una dimensión mítica y poética que permita, con la distancia que obran el mito y la poesía, hacernos preguntas sobre el origen y los procedimientos y propósitos del terror estatal. El terror estatal hace aquí las veces del antagonista. Pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la Antígona de Sófocles, este antagonista es representado por el poderoso Creonte, que, desde la noche anterior, acumula en él todos los poderes: es rey, es legislador, es juez y es el *strategós*, como lo llama Antígona; es decir, el jefe militar, el estratega, el general de los ejércitos. En síntesis, Creonte es lo que los griegos antiguos llaman un *tirano*. *Antígonas Tribunal de Mujeres* quiere interrogar por el sistema político que subyace a los crímenes del Estado, esa especie de moderna tiranía democrática, militarista y mediática. Y presentar la amorosa resistencia a esa tiranía por las mujeres, por las Antígonas contemporáneas encarnadas en las mujeres colombianas que reclaman justicia y buscan a sus familiares victimizados, criminalizados o desaparecidos por el Estado.

Esta reflexión quiere también explorar las relaciones entre *autoreferencia*, *representación* y *presencia* en la elaboración poética de lo trágico vivido: en la investigación, en la composición poética y en la presentación en vivo de la obra, están juntas mujeres artistas que integran el grupo colombiano Tramaluna Teatro y mujeres que sufrieron directamente la acción criminal del Estado y ahora son también parte de este grupo de creación teatral.

La escritura de este ensayo tiene como método de construcción el hacer una síntesis reflexiva sobre los procesos de la creación colectiva de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres* en el horizonte de la recreación de la experiencia creativa teatral de Tramaluna Teatro, un grupo estable, con un repertorio y dedicado de modo constante a la creación poética teatral.

Son referentes de esta escritura: el diálogo analítico y pensativo con los diversos momentos del proceso creativo de la obra y sus desafíos, una teorización sobre la práctica de su creación colectiva, sus procedimientos, desafíos y hallazgos. Igualmente, las reflexiones y la escritura de este ensayo dialogan con una investigación bibliográfica previa sobre el mito de Antígona, ahondada en el montaje. Y dialogan con la herencia de la nueva tradición teatral colombiana de la creación colectiva, herencia que recogen los ensayos sobre la práctica teatral de la creación colectiva escritos por los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García. Están también latentes y presentes en esta escritura las experiencias del Taller permanente

de investigación teatral que dirigió por casi veinte años en la Corporación Colombiana de Teatro el maestro Santiago García, Taller del cual ha hecho parte quien escribe estas reflexiones, es el codirector de Tramaluna Teatro y obra como enviado del público en el proceso de creación y durante las presentaciones de Antígonas Tribunal de Mujeres.

Esta reflexión, finalmente, se pregunta por la necesidad -para la consecución de la paz y la reconstrucción del tejido humano y societal en Colombia- de un ambicioso proyecto de elaboración poética de la memoria vivida del conflicto -en todos los lenguajes- y con la participación creadora y presente de las víctimas directas mismas. Lo que no significa limitar al conjunto de la sociedad. Muy al contrario, en ese gran proyecto de arte y cultura para la paz, la lucha contra el olvido y la reparación poética y cultural precisa de la movilización de los afectos, de los imaginarios y de los cuerpos de toda la sociedad, que hoy sucumbe en el escepticismo o malvive delirante o adormecida e indiferente o exaltada hasta el deseo de muerte por las dramaturgias de la guerra psicológica, de la cultura mediática de la violencia guerrerrista y de la ficcionalización espectacular de la guerra, del odio y la venganza que a diario se nos presentan en las noticias, los seriados y los melodramas televisivos como si fueran los hechos vividos, “la verdad” de la guerra. También hay producción artística y teatral que configura sus metáforas, sus dramaturgias y sus personajes a partir de la dramaturgia del conflicto diseñada por los operadores de la cultura de la guerra, sin preguntarse por el origen de ciertas “verdades” del conflicto que esos operadores han logrado imponer a través de la manipulación mediática y la propaganda.

LA MEMORIA SILENCIADA

La sociedad colombiana tiene una deuda histórica con la memoria de los sucesos atroces de la guerra que vivimos: esos hechos son sometidos a la guerra de la información y a la mediatización. En esa lectura es silenciada la voz de las víctimas, y las víctimas, con frecuencia, son presentadas como victimarias. Así la verdad de lo sucedido es otra víctima de la guerra. Y las víctimas, convertidas en culpables, son revictimizadas. Incluso esto sucede en el lenguaje coloquial: ante un hecho violento del que alguien es víctima es frecuente escuchar expresiones como: *por algo sería*. Las voces de las víctimas no son dignas de confianza porque son las voces de gentes que por algo les pasó lo que les ha pasado. Que la víctima sea culpable es algo que ha sido estimulado por la guerra de la información, por el operativo de guerra psicológica y manipulación mediática al que está sometida la sociedad colombiana. La cual es así también víctima de la mentira y de la falsificación de los hechos. Con frecuencia la versión mediática reproduce la versión de los reales victimarios: el noticiero nos muestra a estudiantes y también a

profesores que fueron capturados por la policía por ser auxiliares de la guerrilla, por guerrilleros. Y también nos muestra a los muertos: fueron dados de baja en combate, etc. Pero la verdad siempre se abre camino. Así ha sucedido con los cuatro relatos que nos presenta *Antígonas Tribunal de Mujeres*, las mujeres que han vivido la conversión de la víctima en victimario por parte de los gobernantes y representantes del Estado que debieron protegerles, traen las pruebas: sus familiares fueron asesinados y falsamente acusados: no son rebeldes ni delincuentes, son víctimas del Estado. Los han usado para mostrar falsos resultados y para la alimentar persistente propaganda que asocia la rebeldía al crimen y al terror.

La construcción del relato poético de la verdad desde las voces de las mismas víctimas es asunto urgente, inmediato, necesario. Y no solo porque el melodrama televisivo narcoparamilitar nos presenta cada día en la intimidad de las casas de cada familia la versión de los victimarios y genocidas, una mirada que criminaliza a las víctimas y anima el deseo de muerte y de venganza, alimenta el odio y el delirio de la guerra en la ciudadanía engañada. También porque en la elaboración estética del horror vivido es posible volver a habitar nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestra mirada. Es lo que nos ha revelado el trabajo artístico y poético-político conjunto entre artistas y víctimas.

Durante varios años el colectivo de artistas de la Corporación Colombiana de Teatro que integran el grupo Tramaluna hemos trabajado en la construcción conjunta entre artistas y víctimas de relatos poéticos y políticos de lo vivido por la población civil en medio de la degradación de la guerra colombiana. En este trabajo este grupo creativo ha visto cómo el dolor elaborado poéticamente se convierte en fuerza para reclamar por los derechos vulnerados, para recuperar la dignidad de sus familiares falsamente acusados. Es una fuerza para seguir viviendo, para recuperar la potencia de pensar y de actuar, para perseverar en existir, como diría el filósofo Spinoza. En este largo trabajo de investigación se ve que la búsqueda de la elaboración creadora del duelo, de la verdad y de la justicia, también en Colombia está fundamentalmente liderada por las mujeres. Pasa de modo semejante en otros países, en Argentina con las Madres de la Plaza de Mayo; o con las líderes indígenas en Guatemala; o en Europa con las mujeres de negro.

Antígonas Tribunal de Mujeres es un homenaje a los colectivos de mujeres. Pero también un resultado de su tenacidad. Porque es una acción creada entre mujeres artistas y mujeres víctimas y familiares de víctimas, por las Antígonas colombianas, símbolo y presencia de las mujeres que por doquier en Colombia lideran la reconstrucción de la vida y de los afectos, mujeres que resisten a la barbarie y buscan verdad y justicia, y un nuevo lazo societal no patriarcal, que se construya desde la ética y la economía del cuidado femeninas.

El que estén juntas en escena las mujeres que han padecido crímenes atroces junto con las mujeres artistas, y que todas ellas se sitúen en el lugar

del cuidado, del afecto y de la solidaridad femeninas, del mito milenario de Antígona, la desobediente, y de los rituales sagrados y funerarios, al tiempo que en los ritos forenses de un tribunal de justicia, le da a esta obra una distancia ética y una hondura poética muy especiales, muy poderosas.

Las víctimas de esta cruenta guerra son hombres, mujeres, niños, niñas, abuelas y abuelos que precisan no sólo de reparaciones materiales y les sean restituidos sus bienes y propiedades, sus casas y sus fincas, sus animales y ganados que les fueron robados por los asesinos y comprados por los grandes propietarios, beneficiarios últimos de esta guerra. También precisan de reparaciones sociales y simbólicas a través de relatos públicos en los que ellas y ellos mismos participen como creativos, relatos que elaboren síntesis estéticas de los hechos violentos y de las violaciones masivas de sus derechos, crímenes que padecieron junto con sus familiares y seres cercanos. Precisan de presentar su memoria poética, su canto propio. El trabajo creativo conjunto entre artistas y víctimas es igualmente un esfuerzo por procurar la no repetición de los hechos victimizantes y por la preservación de la memoria histórica a través del arte, promoviendo la dignificación de las víctimas al transmutar el dolor en poesía y memoria compartida, en fuerza para perseverar en la existencia. Que es lo propio del arte: como escribió Homero en La Odisea: “Pareciera que dioses y diosas labrasen desdichas para que las generaciones humanas tengan qué cantar”.

LA CREACIÓN COLECTIVA

Para la invención de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el grupo creativo desarrolló un proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos terribles vividos por las víctimas que participan en el proceso creativo. El primer asunto -el mito de Antígona- se explora sobre los textos canónicos y la selva de comentarios y versiones de estos textos. Antígona y Edipo son los mitos griegos más recreados por la tradición poética occidental. En el proceso el grupo investiga, escribe e improvisa sobre Antígona y su presencia viva en las propias vidas e historias de cada cual que participa en la aventura creativa: buscan equivalencias entre lo vivido y los personajes e incidentes de Antígona. En el proceso creativo esa exploración de los textos se impregna de lo vivido: El grupo -y yo como su director y dramaturgo- sentimos la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero hacerlo desde los hechos de la tragedia propia: tanto la tragedia personal de cada una de las mujeres como de la tragedia colectiva que conforma el sangriento fresco del terror estatal, militar y paramilitar en la reciente historia colombiana. El segundo asunto -las memorias personales de lo vivido- el grupo lo trabaja con improvisaciones: las víctimas

y familiares de las víctimas que hacen parte del equipo creativo utilizan los objetos de los familiares para contar qué pasó y quiénes son esos familiares asesinados o desaparecidos. Cada mujer trabaja con objetos personales de su familiar: su foto, una camisa, un juguete, una biblia. Ella, con los objetos de su familiar o su hijo, le cuenta a un tribunal imaginario los hechos vividos. Ese tribunal es el público. Durante el proceso creativo actuamos como delegados de la audiencia, como público el resto del grupo creativo.

Se labora con los procesos de la creación colectiva teatral. Lo que significa que cada improvisación se analiza. En este caso analizar la improvisación consiste en que el público cuente cuántas partes tuvo el relato, cómo usó el espacio la compañera en su improvisación. Que ella diga cómo lo planeo, cómo se sintió, por qué eligió ese objeto, etc. Es un delicado diálogo que lleva a cada una a hacer nuevas propuestas. Y en esas sucesivas propuestas cada una va descubriendo lo que necesita contar y cuántas partes tiene ese relato, cómo contarlos con los objetos de su familiar, cómo usar el espacio, su mirada, su cuerpo, los énfasis de la voz. Va encontrando e inventando su poética personal. De los largos relatos iniciales, que resultan de la honda necesidad de contar todo lo vivido en la opresión del silencio y la soledad, van quedando acciones concisas, precisas, breves y cargadas de poesía y emoción. La presencia de cada una de ellas y la fuerza emotiva de su acción, se acrecientan con la síntesis poética que han elaborado. Así cada mujer ha creado una condensación poética y emotiva personal y descubierto su presencia como una fuerza tremenda que nos conmueve y nos interroga y nos indigna. El resultado: *Antígonas Tribunal de Mujeres*, una creación colectiva.

El equipo creativo está integrado por mujeres sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, por varias de las madres de Soacha cuyos hijos fueron víctimas de los mal llamados falsos positivos, por estudiantes víctimas de montajes judiciales, por abogadas defensoras de los derechos humanos que fueron víctimas de la persecución de la seguridad del estado (DAS) y por actrices y artistas de dedicación sistemática y permanente a la creación escénica, la música, el canto, la danza, el video y la poesía.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* cada mujer llega al tribunal imaginario de la escena y cuenta con los objetos de su familiar quién era él o ella. Y cómo y por quién fue desaparecido y asesinado. En las ropas y los objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Y con las ropas y los objetos de sus familiares, y con cantos, hierbas y flores, ellas buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres. Restituirles en el lenguaje, en la imaginación colectiva y en la vida pública, es esencial para que haya justicia y verdad. Una verdad y una justicia compartidas. Como han sido públicos los crímenes y la transformación de las víctimas en culpables. La acción poética teatral es un primer gesto de restitución. Es necesario el relato poético público de lo vivido por las víctimas del conflicto

para iluminar el sueño de la paz justa y de la verdad de los hechos, la verdad ahora silenciada y sustituida por las falsificaciones mediáticas.

El mito de Antígona es un molde dúctil y generoso que abre siempre su tradición milenaria para poetizar los estragos de la guerra y la resistencia de las mujeres. En nuestro caso la lucha tenaz de los colectivos de madres, de mujeres y de defensoras de los derechos por restaurar la dignidad y la verdad y encontrar la justicia. Una lucha amorosa en la que las mujeres van transformando el dolor en rebeldía y en acciones poéticas civilizatorias. En esa transformación son esenciales el relato, la canción, el teatro, la danza, la fuerza misteriosa de la poesía que habla a las fibras más hondas de la vida, del alma y de la memoria personal y colectiva. En el proceso se impone la necesidad de emplear diversos lenguajes para elaborar la poética de la acción en vivo, la poética polifónica de la presencia: la actuación, la danza, las canciones, el video, las fotografías; datos, imágenes, proyecciones, textos, músicas. Y el cuerpo. El cuerpo es el gran soporte de la acción viva, el cuerpo que canta, que actúa, que habla, que enmudece, que está presente.

El cuerpo que danza: los coros danzados articulan las dos líneas dramáticas de *Antígonas Tribunal de Mujeres*: las escenas del milenario mito teatral de Antígona y los relatos de cada una de las mujeres de nuestro grupo creativo. Los relatos de las mujeres llevan a la pregunta final de si hay en todos esos crímenes un hilo común; si el país y la sociedad son víctimas de un proyecto sistemático: del horror como dominación. Es la pregunta por las causas. Porque es falsa la idea de que padecemos la enfermedad de la llamada cultura de la violencia, de que somos un país violento. En esa idea desaparecen las causas y los beneficiarios y promotores del sistema de la violencia. Somos, sí, un país violentado. ¿Por quién? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Desde cuándo? En el cuadro final, Antígona, enterrada viva, dice ver los hilos, la urdimbre que une a un mismo delirio de oro y de sangre cada uno de los casos presentados ante el Tribunal. Un Tribunal que es el público mismo: cada espectadora, cada espectador. Antígona pregunta al Tribunal: “¿Dónde están todos esos delirantes tejedores de tanta muerte? Que vengan a aquí a presentarse ante nosotras. Que vengan a aquí a presentarse ante

ustedes. ¡Ustedes les conocen! Usted le conoce. ¿Les conocen?
Santa María ruega por nuestros muertos, Pachamamita, señor
Jesús”.

LOS RIESGOS ARTÍSTICOS

Varios riesgos y desafíos artísticos asumió el grupo en el proceso creativo de esta obra y su puesta en escena final; riesgos y desafíos que implican a los diversos asuntos de la investigación-creación, de la actuación, de la puesta

en escena y de las posibilidades de la dramaturgia. Quizá el principal de esos riesgos era poner sobre la misma escena y en la misma obra dos tipos de lenguajes: el de la representación del mito de Antígona encarnado en el cuerpo de actrices bailarinas y el de los cuatro casos de crímenes de Estado presentados por las víctimas mismas con objetos de sus familiares: poner juntamente la ficción poética del mito y la vida real de unas víctimas, una realidad silenciada y desconocida por el público obnubilado por las representaciones mediáticas del conflicto. ¿Cómo el mito puede contener la ficción y, al mismo tiempo, dejarnos recrear poéticamente hechos tremendos, dolores que no surgen de la acción escénica si no de la realidad misma, de la vida de quiénes los exponen ante el público? ¿Sería ello posible e interesante para el público?

La conmovedora relación que esta acción teatral ha tenido con muy diversos públicos en Colombia y fuera de Colombia nos ha revelado que poetizar los hechos del conflicto necesita de riesgos como el que hemos corrido; que es necesario acosar los recursos conocidos del relato poético teatral. Hemos visto desde los diversos públicos el resultado: es una acción potente, conmovedora. El público sale siempre estremecido, lleno de preguntas, indignado. Pareciera que *Antígonas Tribunal de Mujeres* toca uno de los núcleos simbólicos y afectivos de una memoria viva, pero oculta, del alma colectiva e inconsciente de la ciudadanía colombiana. Pero también de la época. Porque los públicos de otros países, ajenos a la historia viva del conflicto y del terror estatal en Colombia, también se conmueve. Quizá porque la obra levanta igualmente el velo de la secreta negación o el confuso reconocimiento a la ética y a la economía femenina del cuidado; ética y economía que son la fuerza afectiva que impide que las violencias de la sociedad patriarcal hagan sucumbir la vida: entre una y otra escena de cada mujer que presenta su caso o de las actrices que representan a Antígona, el coro integrado por todas, las mujeres actrices y las mujeres familiares de las víctimas, entra como si fueran una sola: un coro solidario, generoso, rebelde. Quizá también la conmoción que produce *Antígonas Tribunal de Mujeres* confirma que para reconstruir sobre el dolor y la tragedia y comprender las dimensiones de lo que vivimos, necesitamos situar la vasta y cruenta tragedia de este país -la más grande tragedia humanitaria del hemisferio occidental- en los órdenes del mito y de la resistencia femenina, de la verdad y de la reparación poética, de la justicia y de la poesía. Porque solo poéticamente habitamos entre cielo y tierra. Porque todo lo humano se hace humano porque está construido de rituales, de feminidad, de estética y de acciones vitales y colectivas. La obra sitúa al Tribunal en el lugar del público. Es al Tribunal, al público a quién las mujeres interpelan, a quien le reclaman actuar para cambiar nuestra compleja e infame realidad.

Por ello decimos también que en sociedades como la colombiana -o la mexicana- que padecen de modo tan cruento la alianza del horror criminal

y del terror estatal, son necesarios esfuerzos artísticos y creativos que exploren posibilidades nuevas de elaborar el duelo y de construir un relato compartido. El ejemplo de este trabajo creativo llama a la invención de formas inéditas de poetizar para compartir las memorias de las víctimas. Llama a un esfuerzo tenaz por crear una nueva memoria poética compartida. Como tantos otros esfuerzos semejantes que hay en Colombia -y en México-, silenciados o invisibilizados por la cultura funcional a la guerra; invisibilizados porque aún no tiene un amplio espacio público el gran proyecto de arte y cultura para la paz que necesitan nuestras sociedades.

Antígonas Tribunal de Mujeres ha generado largos reportajes periodísticos y comentarios de artistas. El escritor Nelson Fredy Padilla publicó un extenso reportaje en la edición impresa del periódico *El Espectador*, de Bogotá, el domingo 6 de abril, y un video y una versión de este reportaje en la versión digital de ese periódico: *La catarsis de las madres de Soacha*.¹ Igualmente la periodista Melissa Franco hizo un reportaje en el periódico *Vanguardia*, de Barcelona.² Y la crítica cubana Vivian Martínez publicó en *La Ventana*, portal digital de la Casa de las Américas, en *La Habana*, una emotiva reseña de esta obra.

El experimento de *Antígonas Tribunal de Mujeres* plantea nuevas posibilidades para la creación teatral y dramaturgía. Nos recuerda las antiguas tradiciones del arte de la representación y de la acción teatral que lo enraízan con el juego y con la fiesta y el convivio humano. En sus escritos sobre teatro, Brecht relata que para sus actores y actrices fue de gran importancia formativa el trabajar conjuntamente en la escena con no artistas, con obreras y obreros, con niñas y niños. El narcisismo radical de los sangrantes corazones del arte escénico se despoja de sí para entregarse a la obra y al otro y a la otra que hacen parte de la acción escénica aunque no sean (aún) artistas de la representación, pero gozan de la flor y la riqueza de la verdad de sus presencias. El proyecto y los resultados vivos de *Antígonas Tribunal de Mujeres* nos plantean también otro tipo de relación entre la representación y la presencia. El escritor y dramaturgo Sandro Romero, publicó en redes sociales este comentario: “Después de ver *Antígonas. Tribunal de Mujeres* se ponen en tela de juicio muchos de los parámetros por los cuales vamos al teatro y, por supuesto, de por qué se hace teatro. Cuando se sabe que quien está sobre el escenario no está “haciendo de cuenta” sino que está contando un dolor que viene de mucho más adentro que el de los límites de la escena, surgen muchas preguntas y la manera de reflexionar sobre el oficio de la representación se sacude. Por otro lado, el hecho de que el espectáculo esté

1 <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/madres-de-soacha-ahora-son-antigonas-articulo-485110>. <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/catarsis-de-madres-de-soacha-articulo-485667>

2 <http://www.lavanguardia.com/internacional/20140627/54411330367/la-revolucion-de-las-madres-de-soacha.html>

“protegido” por los griegos le da una nueva dimensión, no solo al espanto de nuestra realidad, sino a los griegos mismos.”

UNA NUEVA NARRATIVA

Un gran proyecto de presentación artística y poética de las voces de quienes han vivido la guerra es necesario para resarcir el dolor colectivo inconsciente y para hacer posible la invención colectiva de la paz, un arte de minuciosa y larga elaboración, que exigirá varias generaciones, así como varias generaciones han padecido la persistente perturbación cultural y humana de la guerra y sus violencias. Hay en esto importantes coincidencias con lo que plantean quienes historian el conflicto en Colombia. Álvaro Camacho, de la Comisión de la memoria histórica, escribió al presentar el libro de la Asociación de Víctimas de la masacre de Trujillo: “Una nueva narrativa de los hechos es necesaria no sólo para las víctimas y sus comunidades, sino para la sociedad colombiana en general (...) que el público lector pudiera recordar lo que no ha visto porque le ha sido transmitido en el relato...” Es lo que produce el trabajo del arte: hacer que el público recuerde lo que le era invisible. Que la obra le produzca una imagen mental que le permita vivir o revivir lo que desconocía, comprender lo que no comprendía.

Es necesario en Colombia -como en toda sociedad que haya padecido una guerra- elaborar la poetización de la memoria silenciada, hacerlo de muchos modos y en todos los lenguajes. Y hacerlo igualmente con quienes han vivido los desastres de la guerra y conocen la intimidad del dolor. Renunciar a la tentación de interpretar sus voces; facilitar que, desde la singularidad, desde la periferia, las memorias de los grupos de familiares, de víctimas, de las comunidades sin medios, construyan los relatos de sus memorias inéditas para que avancemos hacia la consolidación de un relato nacional polifónico. Un relato donde la polifonía no sea de silenciamientos o falsificaciones de los hechos sino poética, musical, novelística, cinematográfica, teatral, dancística, pictórica, performática. Y conflictiva. Sobre todo conflictiva. Es decir que no victimiza a las víctimas, sino que revela su lucha, sus anhelos, sus búsquedas. Una memoria rebelde. Resistente y polifónica. Una polifonía de voces y lenguajes que derrote la desmemoria y la dominación. Los relatos de la ciencia histórica y de las comisiones científicas son muy importantes. Pero ese relato no puede sustituir al relato ciudadano. Como sugiere García Márquez al final de *Los Funerales de la Mamá Grande*, tendríamos que sacar los taburetes a la calle y contarnos esta historia antes de que lleguen los historiadores.

Con las numerosas personas inermes no combatientes que han caído en la guerra colombiana, ha también desaparecido la verdad de lo que pasó. De quienes lo vivieron. La narración de los hechos es también un territorio de la

guerra. La guerra de las cifras y sus lecturas es un ejemplo. Es una guerra de infamias, de mentiras y negaciones, de sumas restas y estadísticas. De negar los hechos. Negación que oscila entre la negación del “aquí no ha pasado nada” y el maquillaje o la falsificación del “y si pasó, no fue así”. Las voces de quienes aún sobreviven para contar, las memorias de los resucitados, de las víctimas, de sus familiares y vecinos, son suplantadas o representadas, son leídas o habladas por otros, son interpretadas y mediatizadas. Así la voz de los muertos se mantiene en el silencio. O interpretada en otras voces. Suplantada por otra voz que impone su versión de lo que pasó, lo que es un silenciamiento más poderoso. Como lo demostró Sócrates en varios de los Diálogos de Platón, la ignorancia no es un estado de vacío sino un estado de llenura: estamos llenos de opiniones difundidas por el poder, que impiden o sustituyen el trabajo de investigar y de pensar por nosotros mismos. Hay que empezar por refutar esas falsas opiniones.

En Colombia el sistema de la falsa opinión ha sumido a la ciudadanía en la ignorancia de lo que vivimos al inventar una dramaturgia del enemigo que explica el conflicto, su historia, sus causas y su horror: hay un enemigo malo, la guerrilla; y un enemigo bueno: los paramilitares, que nacieron para vengarse de la guerrilla porque la guerrilla mató al papá de los malos buenos. La dramatización de los mitos de Edipo y de Hamlet es muy efectiva: logra que la ciudadanía se identifique de inmediato con la fábula de los dos enemigos enfrentados. Con esa dramatización edípica manipulan la culpa inconsciente por la muerte del padre, culpa que es la base afectiva del lazo societario en la sociedad patriarcal. Como dijo Iván Karamazov: ¿Y quién no ha deseado matar a su padre? La culpa por la muerte del padre es también la base de la religión cristiana. El cristianismo adora en la imagen del Cristo crucificado al padre y al hijo muertos por culpa de los mismos fieles. Adoran a un dios muerto: tres personas distintas y un solo dios verdadero, dice el ritual de la liturgia cristiana. Y para asegurar el lazo y renovar la culpa y el perdón por el dios asesinado por sus propios fieles, los fieles en el ritual comen una ruedita de pan que simboliza el cuerpo del dios muerto. “Haced esto en conmemoración mía”, dice la voz del dios en este ritual en que los fieles se comen a su dios padre, hijo y espíritu. El enemigo bueno, el paramilitar, es bueno porque está vengando al padre asesinado por el enemigo malo, el guerrillero. Es la “verdad” que nos dan a comer en la ficción mediática y política sobre el conflicto y sus causas y raíces. Pero la verdad es otra. En realidad, antes que se fundara la guerrilla en Colombia se fundó el paramilitarismo como una estrategia contrainsurgente, de lucha contra el peligro del comunismo y de guerra psicológica que inventa y publica mentiras sobre la realidad. El paramilitarismo nace con la misión del general Yarborough, director de la Escuela Especial de Guerra de los Estados Unidos. En su visita a Colombia en 1962 este general recomienda al gobierno: *“poner en acción funciones de contra-agentes y contra-propaganda*

y, en la medida en que se necesite, impulsar sabotajes y/o actividades terroristas paramilitares contra conocidos partidarios del comunismo”. Este hecho de la historia oculta del origen del paramilitarismo en Colombia está documentado por el padre Javier Giraldo en los informes del Cinep que se encuentran en internet bajo el nombre Noche y Niebla: Deuda con la Humanidad: Paramilitarismo de Estado en Colombia. Al tiempo que el gobierno recibe y pone en práctica las recomendaciones de este general norteamericano, el político conservador Álvaro Gómez Hurtado en debates en el Congreso promueve el bombardeo contra lo que llamó *repúblicas comunistas independientes* pero que en realidad eran unos campesinos que pedían inversiones del estado. La respuesta fue la guerra: los bombardearon con napalm, antes que en Vietnam. Y esos campesinos se vieron obligados a convertirse en una nueva guerrilla. Estos hechos, constatables en los documentos de la historia colombiana, son borrados por la fábula mediática del enemigo malo y el enemigo bueno. Un nuevo desarrollo de esta fábula, puesto en acción durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, fue igualar a estos dos enemigos: ambos son narcoterroristas, actores armados al margen de la ley. Volverlos iguales en el lenguaje y en el nombre que se les da mediática y políticamente ha producido la más grande confusión y perversión de la realidad del conflicto. El enemigo malo y el enemigo bueno son ahora lo mismo, hacen lo mismo: violan, masacran, descuartizan, incendian, asesinan, desplazan, roban tierras. Hay que preguntarse: ¿en verdad las guerrillas y los paramilitares hacen y son lo mismo? Es frecuente escuchar testimonios como: “un actor armado se llevó a mi hija”. Habría que preguntarle a quien habla así: ¿cuál actor? En el teatro es importante recuperar la identidad de estos personajes. Para que el teatro rompa la red de engaños y nos deje ver la realidad que oculta esta dramatización de los dos enemigos que son ahora uno y el mismo: actores armados narcoterroristas al margen de la ley: monstruos del mal y del horror. Pero con frecuencia, y muy raras excepciones, vemos que mucha de la reciente y gran producción teatral sobre el conflicto reproduce esta dramatización. El teatro de la representación del conflicto está atrapado en una representación del conflicto. Porque la ciudadanía es prisionera de esa representación. Y no puede abandonarla porque no sabría qué hacer sin explicar tanto horror. Tener un malo que lo explique alivia. La dramaturgia de *Labio de liebre*, de Fabio Rubiano, una reciente, exitosa e interesante obra del teatro de la representación, se mueve bajo esa red dramática de los dos enemigos que son el mismo, pero sin ponerla en crisis ni dejarnos ver la perversidad y el gran engaño que late en ella. Es el teatro para las clases altas y medias y las gentes urbanas que no han padecido la guerra. El teatro para reafirmar y reír con lo que ya sabemos. Un saber que en verdad es la trama del engaño, la dramatización de la ignorancia que impide pensar y actuar por sí mismo. Si uno cree que esas imágenes de la dramatización del enemigo malo nos muestran las causas de lo que pasan no piensa por sí

mismo, solo consume lo que otros quieren que consuma y piense. Así nadie podrá actuar ni cambiar nada.

Las voces silenciadas y suplantadas, como las voces de lo reprimido, siguen hablando, manifestándose, produciendo un lenguaje perturbado, que lleva a la repetición enferma de lo que pasó. Esto que nos pasa ya ha pasado antes. Y quizá sólo podrá cesar la cíclica repetición del horror cuando comprendamos y reconozcamos lo que ha pasado y nos pasa, cuando la tragedia se reconozca a sí misma poetizada en la voz y los cuerpos que la comprenden. En el teatro que hacemos conjuntamente artistas y víctimas, los cuerpos que nos dejan ver o preguntarnos por las causas de la tragedia vivida y comprender algo de la locura del poder que alimenta los rituales del horror y la matanza, son, con frecuencia, los que han padecido en la intimidad de sus vidas ese horror. Entonces esos cuerpos en la escena ya no representan: presentan. O han elaborado una representación o una poetización de su presencia. La experiencia o el acontecimiento teatral que nos pone frente a la presencia poética del hecho trágico es otro camino para comprender, para pensar por nosotros mismos, para actuar en consecuencia, para reafirmar las potencias de la vida. Comprender las causas y actuar en consecuencia hace que la tragedia deje de ser causa de otra catástrofe para convertirse en memoria, en relato, en lenguaje, en poesía; en fuerza poética y humana para fundar otra realidad posible.

POÉTICA DE LAS CAUSAS

Como en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, en las piezas creadas por la gente desterrada: mujeres, niñas, niños y gente mayor y en las canciones compuestas por ellas y ellos, se revela una causa central del conflicto interno colombiano: en Colombia no hay desplazamiento porque hay guerra; hay guerra para que haya desplazamiento. Pero la palabra desplazamiento es un eufemismo que ayuda a ocultar las causas. El actual desplazamiento en realidad es un destierro, un despojo que continúa la estrategia de acumulación y poder, del robo genocida a sangre y fuego y horror de la conquista española. La luz de riquezas y dominación cultural de los largos años que van del renacimiento a la modernidad y al capitalismo industrial financiero, se funda en la acumulación originaria imperial conseguida a sangre y matanza: en el saqueo de las riquezas, del oro, las perlas y la plata que consumió las vidas de millones; en la encomienda y la gran plantación; en el trabajo esclavo, indígena, africano y mestizo; en la esclavitud genocida.

En los últimos 20 años la guerra interna en nuestro país ha despojado a más de cinco millones de familias campesinas de entre seis y diez millones de hectáreas de tierras cultas, en producción. La cifra varía de Codhes al Cinep y la Fao. En una astuta estrategia de engaño e inversión dramática de efectos y causas, esta guerra es vendida mediáticamente como una guerra

antiterrorista y antinarcotraficante: la guerra contra “el mal”. Pero en verdad es la vieja estrategia de despojo y dominio imperial. Ello se evidencia en que las tierras de las familias desterradas quedan en manos de las familias de parapolíticos y grandes latifundistas. Los campesinos y campesinas lo saben. Varias de las obras teatrales creadas por las víctimas en los proyectos de la Corporación Colombiana de Teatro, así lo revelan. Pero también ha sido un tema presente en el nuevo teatro colombiano, desde sus obras emblemáticas. En *La Maestra*, de Enrique Buenaventura, obra sobre la llamada violencia de los años cincuenta, se dice: “Estas tierras ya tienen dueño”. También lo revela la canción popular: “La yegua con mi potranca / y mi vaquita lechera / las perdí en la cruel violencia / lo mismo la platanera”, canta un bambuco de Silva y Villalba. Varias de las obras creadas en los últimos veinte años por los grupos teatrales que se dedican a la invención artística de modo sistemático, han relatado el nuevo despojo de la nueva violencia. Detrás de *Nosotros*, creación colectiva de Rapsoda Teatro, grupo que fundamos en la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) con Patricia Ariza. *Guadalupe años sin cuenta y Soldados*, del Teatro La Candelaria, remontados recientemente por Tramaluna Teatro, con producción de la CCT. Kilele, de Varasanta. El nuevo montaje de *La Maestra*, realizado por Barcoebrio, de Cali. *La Maestra* es una de las piezas de *Los Papeles del Infierno*, obras en las que el querido maestro Enrique Buenaventura estudió los años de La Violencia. Pareciera que el artículo *la*, que antecede a la palabra violencia, al individualizar, subrayara el horror, las prácticas atroces sobre los cuerpos de las víctimas, los cuerpos insepultos, los descuartizamientos de escarnio y terror usuales en esta guerra. Pero quizá ha terminado por naturalizar lo atroz, porque lo relata despojado de sus causas, como si fuera solo una perturbación o mutación cultural. Que lo es. Pero una perturbación heredada, instalada desde los días cruentos de la conquista europea. Estos ritos atroces de desmembración y carnicería humana se remontan a los rituales de la conquista pintados por el hugonote Theodore De Brye en 1555 en sus ilustraciones del libro del padre Las Casas *Brevísima relación de la destrucción de Indias*. Imágenes del garrote vil. De soldados de la conquista que persiguen con machetes a indígenas desnudos mientras a otros los desmembran. Cuerpos descuartizados y colgados de ganchos como carnicería de comercio, o asados sobre parrillas. Torsos sin brazos ni pies ni cabeza abiertos por el centro, despojados de sus entrañas. Los mismos rituales carniceros y caníbales que hacen hoy los paramilitares con sus víctimas e hicieron ayer pájaros y chulavitas con las suyas.

PRESENTACIÓN Y AUTOREFERENCIA

Creo que entre nosotros -gentes del teatro y la escena teatral, de la invención sobre las tablas- el crear con las víctimas de la violencia o con los habitantes

de la calle o con la población marginalizada o con la cultura hip hopera y el rap, al estimular la creación de los relatos de lo vivido por esos grupos humanos, este trabajo ha influenciado nuestro propio trabajo artístico. Las personas víctimas de la tragedia de la violencia y la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa.

Con el trabajo con ellas se aclara para las gentes del teatro y el arte acción que también venimos hablando en primera persona, que el proyecto de una dramaturgia nacional, nuestra, que cuente nuestras historias y hable de nosotros es un proyecto en primera persona: nosotros. Un teatro de la presentación. Entonces aquí el teatro de la presentación no sólo nace de las tendencias de explorar los límites de lo teatral, asunto que siempre ha sido propio del teatro en cuanto es un arte polifónico que usa múltiples lenguajes artísticos. En el teatro colombiano lo hemos aprendido fundamentalmente de hacer teatro con la gente más marginalizada: con los habitantes de la calle; con los jóvenes raperos de los barrios populares; con las gentes sobrevivientes de la guerra, las gentes desterradas del campo, refugiadas en las ciudades; con las organizaciones sociales y de derechos humanos que ellos y ellas fundan en su trabajo de resistencia y humanidad.

Nuestro teatro de la presencia viene de este trabajo, y no de las tendencias que subyugan o animan las artes hoy. Influenciados por esas voces de los no artistas, que hablan con tanta verdad y presencia, el nuevo teatro colombiano se ha topado con el juego de la presencia. Los actores y las actrices precisamos poetizar nuestras vidas, mirar la vida propia con la mirada personal de artista y persona, e investigar el personaje que somos o podemos ser. Hacer la poesía de la *autoreferencia*. Como Dante: «hacer la Commedia del mundo desde el sí mismo». Lo vemos en varias de las últimas obras del grupo más emblemático de nuestro teatro, el Teatro La Candelaria, el grupo más antiguo, reconocido y arriesgado del teatro colombiano. Uno de los grupos fundadores que aún integra la Corporación Colombiana de Teatro. Hablo de sus piezas de creación colectiva como *A Título Personal* y *A manteles* -dirigidas por el maestro Santiago García- y de *Soma Mnemosine: el cuerpo de la memoria*, dirigida por Patricia Ariza. Creadas desde la reelaboración poética de hechos de las vidas mismas de las actrices y los actores del grupo; desde la *autoreferencia*; desde el grupo mismo que recrea su propia experiencia teatral y humana y de memoria del conflicto. Estas piezas constituyen una mirada poética sobre la tragedia de los muertos, los desaparecidos, las fosas comunes, la violencia patriarcal masculina, la máscara deshumanizada de la fiesta y los lazos del vínculo rotos por la espera sin esperanza, el desafecto, el despojo y la violencia. Pero también sobre la festiva muerte carnavalesca, viva en la música y en las fiestas populares. Y sobre la resistencia.

El primer Stanislavsky le da vida al personaje con sus memorias emotivas. La representación se alimenta así de lo propio, de lo presente, de la memoria personal, que, como bien afirmó San Agustín es la identidad: “la identidad personal reside en la memoria, y la pérdida de esta facultad comporta la idiotez”, escribió en sus Confesiones. Con la autoreferencia el actor o la actriz usan su memoria personal no para crear una mimesis de otro y dar vida a Hamlet o a Manuelita Sáenz o a Bolívar u a otro mito histórico, sino para crear el mito del *sí mismo*: una representación de su presencia. Los personajes o fragmentos de personajes están contruidos de memorias poetizadas del *sí mismo* de cada actor y de cada actriz. Son vida transformada por el juego revelador de la poesía. Así, tras el *sí mismo*, aparece el otro. *Je suis un autre*, decía el joven poeta Rimbaud. *Yo es otro*, dirá Jung. El otro está sometido a los deseos inconscientes y a la memoria arquetípica. Ese otro que a menudo es una especie de monstruo o fantasma o secreto ser indecible que se nos presenta en los ataques de locura, o en la ira santa, o en los delirios, o en los sueños, o en la comedia de las equivocaciones.

Explorar la larga tradición de la autoreferencialidad en la historia del arte y del pensamiento fue de gran importancia para la investigación. La literatura y la novela, como las investigaciones de la antropología, y, en especial, del psicoanálisis, resultaron esenciales: cómo el otro que yo soy es al mismo tiempo una metáfora o un arquetipo del universo colectivo y de cada espectador. Así como lo serían los personajes del novelista para él y para cada quien de sus lectores: el Marcel de Proust o el Quijote de Cervantes; el Dante de Dante Alighieri o el señor Bloom o el Dedalus de Joyce; o la señora Dalloway o el Orlando de Virginia Woolf; o el Otro de Borges.

Trabajar con el *sí mismo* en una creación colectiva hace más elaborada y compleja la consideración de la presencia, o de la representación de la presencia, y del *sí mismo*, de la autoreferencialidad, como fuente de los materiales creativos y del poetizar desde lo propio lo colectivo. El personaje otro del *mí mismo* que soy como actor o actriz es una metáfora que invita al público a crear una perspectiva propia que nos permita comprender la oscura complejidad y el entramado simbólico y de poder que ata la vida colectiva y la vida personal. El personaje de la autoreferencia lanza una velada y potente invitación al público a mirar la escena como poeta, como creador y creadora que continúa el juego de la invención, como quien sigue soñando al contar su sueño. Como decía Borges: un libro es sólo un bello objeto, la poesía sólo sucede al leerlo. La imagen teatral inquietante no está en la escena, es la que se crea en la imaginación el espectador: la que se produce en su imaginación al choque de la biblioteca arquetípica personal de ese espectador o espectadora con los arquetipos rotos de ese otro que el grupo y la actriz y el actor han puesto en escena. El espectador, la espectadora, se hacen así creadores, poetas.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* la autoreferencia es a la vez metafórica y directa: las mujeres se refieren a ellas mismas como Antígonas –como símbolos míticos de la rebeldía, del amor y del cuidado enfrentadas al autoritarismo criminal del patriarcado– y se presentan también con sus nombres propios. Son ellas mismas. Y ellas mismas son mito, personajes que encarnan el mito. Son la presencia del mito y la presencia de lo personal, de la autoreferencia. Le conceden a lo propio el orden mítico secreto al que pertenece. Nos lo hacen presente a través del tremendo relato de lo que están ellas viviendo y padecieron sus familiares, y del cuidado amoroso con el que vienen a reclamar justicia al Tribunal de la ciudadanía, del público. La presencia de la mujer en su acción poética escénica nos hace ver al hijo o familiar en el objeto. En el objeto se hace presente el desaparecido. Y ellas nos invitan, como público y Tribunal, a participar de la acción poético política que restaura el buen nombre de sus hijos y familiares. Las voces y las acciones de estas Antígonas contemporáneas reviven la acción y la voz de la mítica Antígona milenaria y condensan en ella, ante nuestra respiración y nuestra presencia, en el aquí y ahora de la acción viva, el mito y el canto poético de nuestra propia tragedia. Ellas, en el coro danzado, son, todas, una sola mujer: poetas del cuerpo, presencia de la ética y la estética del cuidado y la solidaridad femeninas. Esa unidad afectiva nos hace sentir la solidaridad y la ética femeninas del cuidado como valores esenciales para fundar una nueva sociedad no patriarcal, reconciliada consigo misma, con su femineidad, con sus mujeres, con la naturaleza, con nuestros muertos, con lo sagrado.

Bibliografía

- Anouilh J., 2009, *Jezabel, Antígona*, Buenos Aires, Losada.
- Buenaventura E., 1990, *Los papeles del infierno*, México, S. XXI Editores.
- Buenaventura E., 2019, *Los papeles del infierno y otros testimonios falsos y metódicos*, Bogotá, CITEB editores.
- En *El espectador*: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/madres-de-soacha-ahora-son-antigonas-articulo-485110> (20/05/2021).
- <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/catarsis-de-madres-de-soacha-articulo-485667> (20/05/2021).
- En *La Vanguardia*: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20140627/54411330367/la-revolucion-de-las-madres-de-soacha.html> (20/04/2021).

Satizábal C., 2015, *Polifonía de la presencia y las escrituras*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Colección sin condición.

Satizábal C., 2020, *Teatro Vivo: Una literatura teatral desde la escena. (Nueve obras teatrales y un prólogo de presentación)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Sófocles, 1981, *Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos.

Steiner G., 2009, *Antígonas*, Madrid, Editorial Gedisa.

EL HILO DE ANTÍGONA EN REESCRITURAS TEATRALES DE ARGENTINA

Laura Yusem - Liliana B. López

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES, ARGENTINA

DEL MITO AL TEATRO

«Mas la tragedia es para gente insensata»

Aristóteles, *El arte poética*, Libro VI

La historia de Antígona hunde sus raíces en el trasfondo mítico de la cultura griega, consolidada alrededor del siglo V a.C. De la tradición oral, han sobrevivido varias versiones, pero fue la tragedia de Sófocles la que le otorgó un estatuto dramático perdurable hasta el presente. Esta valoración se fundamenta en varias dimensiones, donde lo personal y lo familiar se erigen contra el despotismo del Estado, entre otras lecturas posibles.

En su célebre ensayo sobre el personaje, George Steiner se pregunta por qué las «Antígonas» son «verdaderamente *éternelles* y están tan inmediatamente en nuestro presente.» (1996: 13) Intentaremos responder a este interrogante a partir del análisis de tres reescrituras del mito y de la tragedia griega en el contexto sudamericano: *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y *Los pasos de Paloma* (2012) de Patricia Zangaro.

Situaremos los dos últimos textos dramáticos y sus respectivas escenificaciones en el contexto posterior a la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), en tanto consideramos que sus miradas sobre ese oscuro período iluminan tanto el pasado como el presente. En ambos textos, a partir de la resignificación de la figura de Antígona, se analizarán los procedimientos

de la reescritura con el objetivo de echar luz sobre la triple dimensión de los planos éticos, estéticos y políticos implicados, y en particular, en tres de los cinco conflictos que Steiner señala en el texto: la relación entre los hombres y los dioses, entre los vivos y los muertos y por último, entre el individuo y la sociedad.¹

Como ha señalado Roland Barthes en *La tragedia griega*, esta modalidad teatral no podría reconstruirse porque carecemos de información completa sobre la representación, pero sobre todo, porque el contexto religioso y las instituciones han desaparecido o se han transformado (1992: 91).

En el mito de los Labdácidas, la religiosidad está presente como en todo el teatro griego. Pero la reelaboración dramaturgica de Sófocles no le otorga el mismo peso que encontramos, por ejemplo, en las tragedias de Esquilo que han llegado hasta nosotros. En Sófocles y mucho más en Eurípides la ley escrita tiene tanto o más peso que las prescripciones provenientes de la religión. En tal sentido, habría que considerar que el personaje de Creonte también posee carácter de héroe trágico, al defender la ley de la ciudad-estado, en tensión con otra legalidad. Con respecto a la relación entre los hombres y los dioses, Antígona insiste en enterrar a su hermano Polinices afirmando la primacía de una ley superior, lo que la convierte en respetuosa de la divinidad. Según señala Easterling,

Pío e impío son traducciones inadecuadas de estos términos: ser *eusebés* quiere decir respetar las leyes divinas que son los cimientos de la sociedad humana, y ello incluye el recto comportamiento hacia los demás, así como el apropiado culto de los dioses. Éstos son los ‘estatutos no escritos e infalibles’ invocados por Antígona (*Ant.*, 454 y sig.) cuando defiende el entierro de Polinices desafiando el decreto de Creonte. (Easterling, 1990: 337).

Steiner, en el texto titulado *La muerte de la tragedia* sostiene como tesis que la tragedia ya no tendrá lugar en el mundo moderno, en la medida en que los hombres dirimen sus conflictos entre ellos, sin la intervención divina (1968). Sin embargo, Antígona ha sobrepasado las consideraciones sobre el conflicto religioso y como personaje ha trascendido la forma dramática en la que por primera vez, se fijó el mito. Tal como algunos pocos personajes a lo largo de la historia de la cultura, se ha emancipado del texto inicial y por medio de versiones y reescrituras, reaparece una y otra vez para hacer oír su reclamo.

1 Así resume Steiner los conflictos presentes en Antígona: «Creo que solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre. Esas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses)» (Steiner 1996: 179).

REESCRITURAS TEATRALES

Curiosidades de la normativa de la lengua española: el *Diccionario de la Real Academia Española* no reconoce el término «reescritura», pero desde hace tiempo su uso está extendido en el campo de los estudios literarios, en el ámbito académico y aún fuera de él. Como en otros tantos casos, la normativa se mantiene, indiferente al habla, a la puesta en funcionamiento del lenguaje, donde evidentemente resulta eficiente para el intercambio lingüístico.

La operación de la reescritura no es nueva, especialmente en el teatro: desde las reelaboraciones de los mitos por parte de los trágicos griegos, siguiendo con la *contaminatio* de la comedia en Roma –la fusión de dos o tres comedias nuevas griegas en una latina–, el teatro del Renacimiento, y así sucesivamente, la historia teatral podría interpretarse como una reescritura incesante.²

A los ya conocidos términos ‘versión’, ‘adaptación’, entre otros, el de reescritura presenta un matiz ligado a la práctica artística y a la experimentación a partir de la tradición cultural.

Debemos considerar el otro término de la relación, y revisar el concepto de clásico, desde una perspectiva que incluya tanto aspectos etimológicos como socioculturales y políticos. Elsa Pucciarelli ha rastreado la historicidad del sentido atribuido a la palabra clásico, desde Cicerón hasta la actualidad, concluyendo que todas las definiciones apuntan a un ideal, que se hallaba plenamente realizado en la Grecia antigua (1968: 12). Al salir de tal fijación geo-historicista de esta concepción de lo clásico, y pasando rápidamente por la oposición clásico/ romántico originada en el siglo XVIII, se lo comienza a idear desde una perspectiva cultural, en un único sentido positivo: es así que lo clásico se desliza hacia lo canónico en el interior de cada sociedad y en los valores que ésta comparte con la comunidad ‘universal’ –que desde una posición etnocéntrica, se identifica ante todo con Occidente– por lo que, detrás de los clásicos ‘universales’, podemos hallar a los clásicos ‘nacionales’, los que a fuerza de transmisión y repetición, crean la tradición (Williams, 1981).

De manera sintética, cualquier relación intertextual plantea diversos grados de relación con el texto original, desde una identidad total (copia) a una menos evidente (reescritura), siguiendo a Genette (1989), la traducción también es una forma de reescritura, en la que encontramos una relativa identidad –por ejemplo, de la extensión– pero la diferencia entre los idiomas y las selecciones del traductor pueden generar una mayor transformación, al punto de crear una obra totalmente nueva. En este sentido, el traductor es co-autor: de su eficacia dependerá, en gran medida, la recepción del texto

2 Desde el siglo XX, la institucionalización de los derechos de autor introdujo un punto de vista diferente, más técnico, sobre la cuestión –en términos de la legalidad y del mercado– pero no es éste el aspecto que nos interesa tratar aquí.

dramático. Aunque se trate del mismo código, las lenguas no son equivalentes y son portadoras de visiones de mundo particulares.

Debemos preguntarnos qué sucede en la escena propiamente dicha. La operación de poner en escena un clásico, siempre supone una operación de reescritura, pero sucede también toda vez que una puesta en escena se basa en un texto dramático previo. El director, los actores, el escenógrafo, los iluminadores, los vestuaristas y los maquilladores deberán, forzosamente, llenar los espacios en blanco del texto dramático e interpretar sus indicaciones escénicas. Optar, seleccionar o completar las indeterminaciones textuales tanto como lo explícito, es el trabajo de la realización escénica o espectacular. El pasaje de un código escrito a los múltiples códigos de la escena, con sus convenciones y reglas propias, implica una operación de reescritura. Aún en los casos en que el texto dramático fuera materializado de manera ‘idéntica’ en la escena –hasta donde esto fuera posible– el director puede alterarlo significativamente y crear una propuesta totalmente novedosa.

¿En qué se diferencian estas reescrituras, de las acostumbradas adaptaciones y versiones de clásicos? No se trata de ‘actualizar’ o de *aggiornar* un texto modificando los índices de tiempo y espacio –como cuestiona J. L. Borges, en «Pierre Menard, autor del Quijote»– para crear

[...] uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. [...] carnavales inútiles, sólo aptos –decía- para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. (1941: 446) .

Adaptaciones y versiones de esta índole continúan realizándose, pero no constituyen nuestro objeto de estudio. Aunque un director intente reproducir alguna puesta en escena del pasado, la diferencia entre los contextos productivos-receptivos altera de manera ineluctable el diálogo del espectáculo con el espectador contemporáneo.

La puesta en escena puede suprimir, condensar, expandir –aunque no sea frecuente en el caso de los clásicos– escenas, actos completos, personajes, los acontecimientos de la fábula, las acciones paralelas. Puede centralizar la acción en un único espacio, u operar de manera metonímica, en fin, puede reescribir escénicamente tanto lo dicho como lo no-dicho del texto dramático.

Otra posibilidad es la del autor dramático que reescribe el texto de otro, generalmente a partir de la admiración generada a través de su lectura, que culmina en la apropiación textual a partir de su propia singularidad de lector/escritor (o *reescritor*), como sucede en los tres casos que se analizarán y aunque sólo nos ceñiremos al contexto argentino, lo que sigue podría aplicarse a todo intento de la modernidad por reeditar la tragedia ática, específicamente a *Antígona*.

ANTECEDENTES LOCALES

En el teatro argentino, la primera reescritura de *Antígona* se estrenó en 1951, constituyendo un acontecimiento relevante para la escena local: se trató de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal.³

La acción de *Antígona Vélez* se ubica a mediados del siglo XIX en una estancia de la pampa argentina, ‘La Postrera’, situada en la última línea de la frontera sur en disputa con los pueblos originarios. Sin embargo, aún a mediados del siglo XX, en la pieza son denominados como ‘infieles’, ‘indios’ o ‘salvajes’ y son contruidos como el enemigo al que hay que aniquilar. De allí que Ignacio Vélez, apodado ‘el fiestero’, ocupa el rol de Polinices en su fallido ataque, aliado con el malón. Como en el mito griego, el castigo impuesto consistirá en dejar su cadáver abandonado en el desierto a merced de la fauna carroñera y de las inclemencias del clima.

La fábula y la intriga de esta reescritura –aunque se mantienen los hechos centrales– resultan adaptados a la época y al mundo rural. El castigo que recibirá Antígona será montar un caballo que, seguramente, la conducirá a la muerte o a la captura.⁴ La escena final condensa la despedida de su enamorado, Lisandro, que intenta disuadirla. Este final abierto deja un resquicio de esperanza sobre su destino y esta reelaboración resulta propicia para la tesis de la obra de Marechal, que podemos interpretar como una asociación al contexto político de mediados del siglo XX en Argentina. El enfrentamiento entre peronistas y antiperonistas desembocó en un nuevo golpe de estado cívico-militar en 1955, derrocando al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón durante su segundo mandato. Marechal, atento al clima de creciente intolerancia de algunos sectores de la sociedad, propuso mediante *Antígona Vélez* una crítica a las luchas fratricidas y la necesidad de alcanzar la paz interior en el país.

4. ANTÍGONA FURIOSA

Pocas tragedias han suscitado tantas lecturas discrepantes como la *Antígona* de Sófocles en cuanto a la identificación del héroe/ heroína trágico. El *pathos* de Antígona ha generado mayor identificación que el de Creonte, con lo cual se tiende a la anulación de la conflictividad dialéctica entre las dos legalidades. Pero, vale recordar que Creonte intentaba imponer una ley escrita (pública) y dentro de los límites de la racionalidad política de la *polis* en la que Sófocles estaba situado, más allá del mito de los Labdácidas, del que toma la fábula para introducir importantes modificaciones y agregados en la intriga. El siglo XX ha privilegiado la primera lectura, y el lugar del héroe/

3 Su autor fue el Director de Cultura de la Nación durante la primera presidencia de Juan D. Perón y un reconocido poeta, dramaturgo y novelista. Una de sus novelas más importantes, *Adán Buenosayres* se había publicado en 1948.

4 Coincide aquí en un tópico frecuente de la literatura latinoamericana, el de *La Cautiva*.

heroína trágico resulta ocupado exclusivamente por Antígona, al menos en las versiones canónicas de Bertolt Brecht (1947) y Jean Anouilh (1952).

Antígona furiosa fue dirigida por la talentosa Laura Yusem, tanto en el estreno en una sala del Instituto Goethe de Buenos Aires, como en el Teatro Nacional Cervantes, al año siguiente (1987). En esta ocasión se incorporó una jaula en la que Antígona estaba encerrada y que se balanceaba cerca del público.

Como todo texto canónico, llega a sus lectores con el *plus* de siglos de lecturas; *Antígona furiosa*, sin embargo, constituye una particular reescritura del texto sofocleano, que ha suscitado diversas lecturas. Si bien la mayoría de ellas siguen una parecida línea de interpretación, existe otra como la del filósofo Tomás Abraham. En la segunda parte de su libro *La guerra del amor* –‘Los amores de un jefe (Antígonas y Creontes)’– elabora una valoración crítica de la pieza de Gambaro al rechazar los índices de cotidianeidad y contemporaneidad, así como el humor.⁵

Sin embargo, la ironía, el humor y la parodia ya se planteaban como condición de la tragedia moderna desde mediados del siglo XIX, tal como puede verse en *La repercusión de la tragedia antigua en la moderna* de Sören Kierkegaard (1843), más conocido como *De la tragedia*. Estos procedimientos –lejos de estar reñidos con el teatro político– en el siglo XX han sido explorados por diversos dramaturgos y/ o directores. Podría mencionarse a Bertolt Brecht como emblemático de esta posición que apunta a la construcción de un teatro eminentemente político mediante procedimientos que distancien al espectador de lo presentado en la escena. La parodia, la ironía y el humor son algunos de los recursos que Brecht utilizó en función de alcanzar el efecto de distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, entre otros.⁶

Antígona furiosa, mediante diversos procedimientos textuales, paratextuales, e intertextuales, y porque así lo entendió el contexto productivo-receptivo, constituyó un hecho de teatro político, en el que se expone la condición de vulnerabilidad del sujeto contemporáneo. El procedimiento rector es la operación de *sustracción* respecto del texto «original», instituyendo una literatura (o mejor, una teatralidad) *menor* respecto de la textualidad canónica de la tragedia ática. Para esta lectura, seguimos a G. Deleuze y F. Guattari (1978) en su consideración sobre F. Kafka, quien inscribió su resistencia, como hecho político, a la cultura y a la lengua alemana.

Las vanguardias históricas, y aún más el teatro y la literatura europeos de posguerra comenzaron a dar cuenta del empobrecimiento de la palabra en su intento de representar y de comunicar. El teatro de Samuel Beckett ha dado cuenta de manera magistral de la angustia del «qué decir», porque «ya no hay qué decir» (y no se trata de un mero ejercicio de estilo, sino de poner

5 Tomás Abraham califica estos procedimientos como «pacaterías de transvanguardia» (2005: 226).

6 Este recurso se complementa con la presencia de un narrador, la inclusión de canciones, la forma épica, etc. En todo caso, se trata de romper la ilusión teatral, para evitar que el espectador se sumerja en una ficción y pierda la objetividad al analizar los hechos.

en juego el vacío del sentido). Parquedad, balbuceo, repetición, detención del fluir del discurso, son algunos de los recursos de esa in(expresividad).

Griselda Gambaro, desde sus inicios como dramaturga y narradora en la década del sesenta, es deudora de esa misma visión. En su vasta obra, hay líneas, ideologemas y figuras estructurales (no necesariamente temáticas) que se reiteran con minuciosa obsesión, por ejemplo, las relaciones de poder, que admiten una lectura a través de la dialéctica amo-esclavo; su *Antígona furiosa* se inscribe en esta misma dialéctica, ejerciendo una función crítica respecto de la historia reciente y también del teatro mismo.⁷

Para ello, es indispensable la operación intertextual: remisión a la *Antígona* de Sófocles, a la *Odisea*, a *Hamlet* de Shakespeare, a *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, a la «Sonatina» de Rubén Darío. Épica, tragedia, poesía, géneros de discurso fundacionales de la cultura occidental, textos canónicos a los que se puede *restar, amputar, sustraer, mutilar, empobrecer*. En otras palabras, deconstruir. Una deconstrucción del *logos* fundante, de los discursos hegemónicos de la cultura, desde la indigencia del presente histórico. ¿Con qué fin? No por un mero ejercicio estético, sino con una función crítica que desarticule esos discursos, al exponer sus mecanismos. Los personajes, ya no son representaciones sustancialistas, sino soportes de discursos. Esto explica que tal como se indica en las acotaciones, los actores deben rotar en el ejercicio de la palabra cuando ingresan en una carcasa, un armazón que indica un lugar social, un espacio de poder. El que lo ocupe, será Creonte, mientras hable desde allí. Antígona ocupa el lugar de Hemón y Antínoo propone beber café, como modo de resolver los conflictos.⁸

Las alusiones cotidianas, tanto como el intercambio de roles, producen el necesario distanciamiento, que lleva a la reflexión, en el sentido del teatro épico brechtiano. Pero lo más destacable, a mi entender, es el manejo de la temporalidad: Antígona está muerta cuando comienza la obra, y vuelve a morir, cuando termina. Es decir, revive para dar testimonio de su caso y de su deseo, honrar al muerto: «Aún quiero enterrar a Polinices. ‘Siempre’ querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.» (Gambaro 1989: 217)

Tal como señala A. Musitano, «Antígona actúa su conflicto en *flash back* y por una convención propia del cine y de la narrativa moderna, sobre la línea de la muerte, conocemos gradualmente el porque de su ahorcamiento [...]» (2011: 182)

Gambaro recurre a la circularidad temporal, a los efectos de que Antígona pueda testimoniar, el eterno retorno a lo mismo y a lo distinto: la responsabilidad que asume esa palabra es la de reconstruir la memoria de los

7 Me refiero a la relación planteada por Hegel (op.cit.) como dominio y servidumbre y a la lectura de A. Kojève.

8 Si bien puede aludir a una costumbre contemporánea el pretender zanjar una discusión mediante un café existen antecedentes clásicos al respecto. En la *Odisea*, uno de los pretendientes muere cuando Ulises le dispara una flecha mientras estaba bebiendo (Canto XXII).

ausentes, como Polinices. Esta reconstrucción paródica de la tragedia no hace sino actualizar el conflicto entre los vivos y los muertos, planteado en el texto de Sófocles. La parodia resulta utilizada aquí como operación interdiscursiva, no en el sentido bajtiniano – desautorizar ideológicamente el texto parodiado – sino en el formulado por L. Hutcheon (1981) de la «repetición con diferencia», cuya finalidad suele ser política, y a la vez, crítica del entorno parodiante, más que del parodiado .

La cuestión de los vivos y los muertos, uno de los ejes conflictivos señalados por Steiner (1996) permite otra vuelta de tuerca más a partir de las teorías de la deconstrucción, que cuestionan todo binarismo de las categorías y reintroducen la problemática categoría ontológica del fantasma.⁹

Antígona furiosa se inserta en la serie del texto canónico shakesperiano: se abre con una identificación icónica entre Antígona y Ofelia, por la corona de flores; también es llamada así, en una homonimia, y además, canta la misma canción, en referencia a un muerto sepultado: «Se murió y se fue, señora; / Se murió y se fue; / El césped cubre su cuerpo, / Hay una piedra a sus pies / ... un sudario lo envolvió; / Cubrieron su sepultura / flores que el llanto regó» (Gambaro 1989: 197-198).

La canción opera como un disparador crítico del deseo de dar sepultura a su hermano; una vez que ha revivido la tragedia –como personaje teatral, fantasma o espectro– decide morir y retornar a un estado animal: «Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo.» (Gambaro 1989: 217).

El texto de Gambaro se cierra con las últimas palabras pronunciadas por Hamlet antes de morir: «¡El resto es silencio!» (217). Porque ya no hay más qué decir, se ha dicho lo necesario, se ha exigido justicia. Entre ambas instancias de vivos y muertos, Antígona resurge como un espectro de la cultura –escamoteada– para reclamar lo mismo, aunque sea dicho como si fuera nuevo, en cada representación-repetición, que es el teatro. Respondiendo así a la pregunta que se plantea Derrida: «¿Por qué funciona esa proliferación de fantasmas a base de *escamoteos*? Un escamoteo, en efecto, pluraliza, él mismo se desboca y desencadena en serie» (Derrida 1995: 145).

ANTÍGONA SIGUE RECLAMANDO

*«Pero el espíritu tiene sólo la sombra mortecina para ayudarlo
en la efectiva realización de su ley
frente al poder públicamente expuesto.»*
(Hegel 1990: 321)

⁹ Sigo, a partir de aquí, algunos desarrollos planteados por J. Derrida en *Espectros de Marx*, donde lee a Marx a partir de *Hamlet* (1995).

La última reescritura de *Antígona* con la que se completará este análisis, también fue llevada a escena por Laura Yusem, en 2012: se trata de *Los pasos de Paloma*, de la dramaturga Patricia Zangaro.¹⁰

En esta pieza tiene más volumen lo documental que lo ficcional y literario, ya que la intérprete, Mercedes Alonso, es la hermana de Paloma Alonso, secuestrada y desaparecida a los 21 años en 1977 durante la última dictadura militar, ambas hijas del pintor Carlos Alonso. El texto intenta reconstruir los últimos recorridos de esa joven, breves pero intensos en su militancia y desempeño como alfabetizadora, por medio de un monólogo atravesado por múltiples voces. Zangaro construyó la polifonía con materiales diversos y heterogéneos: los diarios de Paloma, cartas, canciones, documentos, fotografías, los recuerdos de Mercedes y fragmentos de la *Antígona* de Sófocles.

Mercedes toma la voz de Ismena cuando le aconseja prudencia, pero también asume la de la propia Antígona, al ser conducida a su futura tumba. La inclusión del final de este parlamento «¡No habitaré ni entre los hombres ni entre las sombras! ¡Y no seré ni de los vivos ni de los muertos!»¹¹ reenvía al personaje trágico al pasado reciente de Argentina: el estatuto del desaparecido, insoportable en su indefinición entre los vivos y los muertos. En tal sentido, la pieza de Zangaro se inscribe en la modalidad del *biodrama*, ya que se organiza en torno a episodios efectivamente ocurridos y que en este caso resultan reforzados al ser interpretados por una testigo-víctima de los mismos.

Para la puesta en escena, Yusem apeló nuevamente a la cercanía de la intérprete con el público y a la síntesis escénica: un escritorio, una silla y varias cajas de cartón que cumplían diversas funciones semióticas según se las manipulara.

A modo de conclusión, recurrimos a la mítica figura de Ariadna para pensar a Antígona como imagen reflectante: si Ariadna le proveyó a Teseo un hilo para salir del laberinto, Antígona es un hilo en sí misma, que recorre los siglos para seguir reclamando frente a los abusos y las injusticias del poder. La pregunta es ¿cómo el arte puede dar cuenta críticamente de la *tragedia* humana, que se renueva a diario? Una posibilidad es el retorno a la tragedia, no como fundamento, sino como reservorio estructural. Volviendo a Steiner, en *Antígonas* recupera el conflicto entre Antígona y Creonte para la contemporaneidad:

Cada vez que en nuestro legado occidental nos encontramos con el enfrentamiento de la justicia y de la ley, con el choque de la aureola de los muertos y las pretensiones de los vivos, cada vez que los sedientos sueños de los jóvenes chocan con el 'realismo' de los ancianos, hemos recurrido a palabras, imágenes, argumen-

¹⁰ En 2012 se estrenó en el Centro Cultural de la Cooperación y desde 2013 se presentó en Teatro Celcit y otros espacios.

¹¹ En el texto de Zangaro (2019: 14) corresponden a *Antígona* en la edición de Cátedra (2001: 177).

tos, sinécdoques, tropos, metáforas, tomados de la gramática de Antígona y de Creonte (Steiner 1996:III).

Quizás, más que en una gramática, habría que pensar en una figura dialéctica en la que se pone en juego la conflictividad de la tragedia humana entre dos legalidades en curso. Aristóteles, en el Libro XII de *Retórica* también recurre a la *Antígona* de Sófocles para explicar este aspecto de la doble legalidad.

El fundamento que sostiene la decisión de Antígona (atemporalidad de la ley, que excede la ley temporal de la *polis*), será también retomado por Hegel en la *Fenomenología del espíritu* para explicar la relación entre la conciencia y la autoconciencia: «La autoconciencia es igualmente *relación* clara y simple con esas leyes. Ellas son, y nada más —esto es lo que constituye la conciencia de la relación de la autoconciencia—. Para la Antígona de Sófocles esas leyes valen como el derecho no escrito e infalible de los dioses» (Hegel 1991: 298) y cita, inmediatamente, el mismo fragmento que Aristóteles.

En esa relación, basada en el pleno conocimiento de la trasgresión y del precio a pagar por la misma, pero al mismo tiempo, con el pleno convencimiento, entiendo que se constituye el sujeto moral y la responsabilidad. Al respecto, Steiner pone el acento en esta relación: «El personaje trágico no puede eludir la responsabilidad. [...] El dilema que condena a Antígona es más profundo que toda reforma concebible de las convenciones que rigen en los entierros» (Steiner 1991:108).

Lo trágico, entonces, radica en la decisión del sujeto que sostiene su acción. En las reescrituras analizadas reaparecen los fantasmas de la cultura en la crítica al presente, quizás, como un modo —siempre provisional— de conjurarlos.

Bibliografía

- Abraham T., 2005, *La guerra del amor*, Madrid, Dilema editorial.
- Barthes R., 1992, *El teatro griego* in Barthes R., *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós: 69-92.
- Block de Behar L., 1984, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y Procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI.
- Bloom H., 1995, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Borges J., 1974, *Pierre Menard, autor del Quijote, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1:444-450.
- Deleuze G., Guattari, F., 1978, *Kafka, para una literatura menor*, México, Era.

- Deleuze G., 2002, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu/editores.
- Derrida J., 1995, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
- Easterling P. E., Knox B., 1990 (eds.), *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*, Madrid, Gredos.
- Foucault M., 1985, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Gambaro G., 1989, *Teatro 3. Antígona furiosa y otras obras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Genette G., 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Graves R., 1967, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Losada.
- Grimal P., 1989, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hegel G., 1991, *Fenomenología del espíritu*, Buenos Aires, Rescate.
- Hutcheon L., *Ironía, sátira, parodia*, «Poétique» 46:1981.
- Kierkegaard S., 2005, *De la tragedia*, Buenos Aires, Quadrata.
- Marechal L., 1992, *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Colihue.
- Musitano A., 2011, *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Córdoba, Comunicarte.
- Pucciarelli E., 1968, *El clasicismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Sófocles, 2001, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- Steiner G., 1991, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Steiner G., 1996, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa.
- Vernant P., Vidal-Naquet P., 1989, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.
- Williams R., 1981, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.
- Zangaro P., 2019, *Los pasos de Paloma*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

Semblanzas de las editoras

Karín Chirinos Bravo

Profesora contratada de Lengua Española L- LIN/07 en la Universidad de Roma La Sapienza. Es desde 2001 docente experta lingüística de español en la Universidad de Catania. Obtuvo el grado de doctora en Studi Umanistici - Indirizzo in Lingue e Letterature Straniere en la Università di Roma Tor Vergata con la tesis titulada: *La riscrittura al femminile di Antigone nel teatro ispanoamericano contemporaneo* (cum laude). Sus ámbitos de investigación se centran en: la didáctica de la lengua y la literatura española en la universidad, la representación de la *Otredad* en la literatura española e hispanoamericana en los siglos XVI, XVII y XVIII y el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo. Ha organizado varios congresos en Italia, ha participado como ponente en congresos en Italia y en diversos países de Europa y América Latina. Tiene muchas publicaciones científicas, un cuento ganador de la medalla del Presidente de la República Italiana y dos libros de carácter académico.

Sandra Lorenzano

Es narradora, poeta y ensayista “argen-mex” (nació en Buenos Aires, Argentina, en 1960, y se exilió en México en 1976). Doctora en Letras por la UNAM, fue durante diez años miembro del Sistema Nacional de Investigadores, y posteriormente del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Profesora de la UNAM y de la Maestría en Cultura Hispanoamericana en Middlebury College, Vermont. Actualmente es Directora de Cultura y Comunicación de la Coordinación Universitaria para la Igualdad de Género, UNAM, y coordinadora del proyecto internacional “Cultura y migración” (UNAM-UNESCO-Universidad Autónoma de Madrid). Ha sido invitada como investigadora, profesora y conferenciante a distintas universidades de Europa, Estados Unidos y América Latina. Entre sus obras están *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura* (Mención Especial en el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas), *Lo escrito mañana. Narradores mexicanos nacidos en los 60* (Editorial Axial), *Aproximaciones a Sor Juana* (Fondo de Cultura Económica), *Pasiones y obsesiones, secretos del oficio de escribir* (Fonde de Cultura Económica), así como varias decenas de artícu-

los académicos y capítulos de libros. Como poeta y narradora ha publicado los poemarios *Vestigios* (Pre-Textos) y *Herencia* (Vaso Roto Ediciones), así como las novelas *Saudades* (Fondo de Cultura Económica), *Fuga en mí menor* (Tusquets), *La estirpe del silencio* (Seix Barral), y *El día que no fue* (Alfaguara, 2019). Su obra ha sido traducida al inglés y al italiano.

Autoras y Autores

Jorge Dubatti

Buenos Aires, 1963. Es crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina”. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 56 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, España, Francia, México, Panamá, Perú, Polonia, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela. Participa en el Projet ESNA – École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine (Francia) para la creación de la primera escuela de espectadores digital. Co-coordina la Escuela Internacional de Espectadores de Iberoamérica y el Caribe (EIEC, con sede institucional en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal y artes.

Karina Bidaseca

Investigadora Independiente CONICET. Profesora en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de San Martín. Licenciada en Sociología, máster en Investigación en Ciencias Sociales y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Posdoctora en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud por el Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud del CINDE/ Universidad de Manizales, Colombia. Docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e investiga-

dora independiente del CONICET, en el Instituto de Altos Estudios Sociales de Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

Daniela Cápona

Actriz y licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral, Universidad de Chile; Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral. Universidad de Chile; Master Oficial en Estudios Hispánicos: Aplicaciones e investigación, Universidad de Valencia, España; Doctora en Filología española, Universidad de Valencia, España. Se dedica a la docencia desde al año 2004 trabajado en instituciones educativas de varios tipos (universidades públicas y privadas, escuelas profesionales y centros culturales). Actualmente se desempeña como docente y coordinadora de apoyo académico en la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. Activista del Colectivo Utópico de Disidencia Sexual (CUDS) en Chile.

Bárbara Colio

Dramaturga, docente y crítica de arte teatral mexicana. De 1988 a 1991, perteneció al Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Baja California uabc, institución donde formó parte del equipo fundador de la compañía Mexicali a Secas. Estudió el diplomado en Teatro del Centro de Artes Escénicas del Noroeste, Tijuana, Baja California, y el diplomado en Dramaturgia de la Escuela de Letras de Madrid, España. Ha impartido cursos de dramaturgia y arte teatral en diversas instituciones mexicanas e internacionales. En 2013, fundó la compañía de teatro BarCoDrama. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés e italiano y han sido representadas tanto en México como en el extranjero.
(www.barbaracolio.com)

Yamila Grandi

Teatrística y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Dedicada a la investigación teatral, actualmente cursa una Maestría en Teatro Argentino y Latinoamericano (GETEA, UBA), para la cual ha obtenido becas del Instituto Nacional del Teatro en los años 2003 y 2006. Dicta talleres de teatro y dramaturgia en diferentes espacios (Universidad de Palermo, Festivales y Centros culturales) Formó parte del Grupo Trasatlántico dirigido por el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, y del staff editorial de OPHELIA revista de teatro y otras artes, Madrid, España, donde publicó diversos artículos críticos y un texto dramático: *Vivet tiene visitas*, el cual fue dirigido por ella misma y estrenado por el Grupo Labdácidas (Comodoro Rivadavia, 2004). Entre sus trabajos de actuación: *Orejas caídas y hocico casi cilíndrico* de Marcelo Bertuccio, dirección Sergio Mundet (Sarmiento, 2004), *Antígonas* dramaturgia y dirección Yamila Grandi

(Cdoro Rivadavia, 2003), *La Défense* de Juan Claudio Burgos con dirección de Domingo Ortega (Sgo de Chile, 2000), *El Kristo entrando en Bruselas* (performance) de Marco Antonio de la Parra, (Sgo de Chile, 2000), y *El viejo criado* de Roberto Cossa. Dirección: Elena Novoa (Buenos Aires, 1998). Estudió dramaturgia del teatro infantil con María Inés Falconi. En esa área realizó los siguientes trabajos: *Lecturas a los cuatro vientos: ¡traé tu almohadón* (Sgo de Chile 1999), *Cuentos con almohadas* (Sarmiento, 2003), *Y el Minotauro: ¡sonó!* (Cdoro Rivadavia 2004). También de dirección suya: *Al viento, las margaritas* (Grupo Labdácidas, Cdoro Rivadavia, 2007), *quinto "j"...* (Grupo PuntoCardinal, Córdoba, 2007). Sus obras *Antígona: ¡no!* y *Dos que se compraron la felicidad del olvido* fueron estrenadas en el marco de Teatro x la identidad Mar del Plata bajo la dirección de José Luis Brito.

Liliana López

Doctora en Artes, Licenciada y Profesora en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Titular ordinaria de Historia del Teatro Moderno y Contemporáneo, adjunta de Análisis del texto teatral I y de Historia del Teatro Argentino en el DAD (UNA). Dirige proyectos de investigación y es autora de numerosas publicaciones. Desde 2013 se desempeña como Secretaria de Investigación y Posgrado en el DAD (UNA).

Ángela Mesa

Actriz, directora y dramaturga, licenciada en Arte Dramático y Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla, España. Desde el 2016 reside en Lima, donde ha realizado diversas creaciones como la performance *Medea* en Espacio Fugaz del Callao; *Nosfera-tú* (escrita y actuada) Microteatro; y la premiada como Mejor Obra de Microteatro Lima 2016 *Propiedad privada*, escrita, dirigida e interpretada por ella. También ha actuado en *COMO TV*, serie para TvGo, y el cortometraje *Relaciones loveborales*, dirigido por el español Jesús Plaza. Actualmente, es docente y coordinadora en la Escuela de Artes Escénicas y Audiovisuales del Instituto Avansys y en América TV. En 2018 dirigió el proyecto-laboratorio escénico AntígonaS.

Giovanna Minardi

Profesora, investigadora y traductora italiana. Doctora por la Università degli Studi di Palermo, Italia. Sus líneas de investigación se enfocan en la lengua y literatura hispanoamericana. Ha publicado diversos artículos sobre literatura hispanoamericana en revistas especializadas, además de participar en congresos internacionales. Ha sido profesora invitada en universidades de Perú, entre ellas la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el Instituto Italiano de Cultura de Lima.

Teresa Ralli

Actriz, pedagoga, investigadora y directora teatral. Fundadora y miembro del Grupo Cultural Yuyachkani desde 1971. Con 49 años de trayectoria en escena ha recibido diversos premios y reconocimientos a nivel mundial. Docente (jefatura) del Departamento Académico de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente estudia la Maestría en Estudios Culturales. Es Bachiller en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas (PUCP) y Licenciada en Artes Escénicas (PUCP). Es Actriz-creadora en 30 espectáculos de Yuyachkani y dos demostraciones de trabajo, entre los que se destacan: *Cartas de Chimbote* inspirado en la vida de José María Arguedas (2015); *Un Caballo se Lamenta* 2016 (UNIPERSONAL); *Con-cierto Olvido* 2010; *Sin Título-técnica mixta* (Revisado 2004); *Hecho en el Perú* (2001); *Antígona* 2000 (UNIPERSONAL); *Los Músicos Ambulantes* 1983; Demostración de trabajo *El Desmontaje de Antígona*.

Susana Reisz

Desde 1990 a 2010 fue profesora principal de lenguas y literaturas hispánicas en la City University of New York. Es profesora principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú desde su regreso a Lima en 2010. Su obra teórica y crítica cubre un espectro temático amplio: desde la teoría literaria antigua y la literatura griega clásica a los últimos desarrollos de la teoría literaria contemporánea, las literaturas de Hispanoamérica, los estudios de género y el análisis feminista de la literatura y la cultura. Es autora de numerosos ensayos sobre todos esos tópicos y de libros como *Teoría literaria. Una propuesta* (Lima: PUCP, 1986), *Teoría y análisis del texto literario* (Buenos Aires: Hachette, 1989) y *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996).

Carlos Satizábal

Poeta, actor, escritor y director teatral colombiano. Profesor asociado en la Universidad Nacional de Colombia, donde dirige la Maestría en Escrituras Creativas y es investigador del Centro de Pensamiento y Acción para las Artes. Es Premio Nacional Poesía Obra Inédita con *La Llama Inclinada*. Premio Dramaturgia de Bogotá con *Ellas y La Muerte*. Premio Iberoamericano Textos dramáticos -CELCIT 40 años- con *Ensayo del eterno retorno femenino*. Es director de la Corporación Colombiana de Teatro y co-dirige junto a Patrizia Ariza el grupo de teatro *La Candelaria* en Colombia.

Laura Yusem

Directora teatral, bailarina y coreógrafa. Estudió con Ana Itelman (PK), Juan Carlos Gené, Augusto Fernandes (PK) e inició su camino en la di-

rección escénica, convirtiéndose en una de las directoras más prestigiosas de la Argentina. Ha llevado al escenario tanto los clásicos universales como muchos de los mejores autores de su generación: Cossa, Goldenberg, Pavlovsky, Viale, Monti y Griselda Gambaro. Entre sus últimos trabajos se destacan *Las Benévolas* de Jonathan Littell en el Teatro Nacional Cervantes y *El Cartógrafo* de Juan Mayorga en el Teatro San Martín. Recibió la distinción Mujeres Destacas 2005 de la UNESCO, el Premio Trinidad Guevara y Florencio Sánchez a la trayectoria y el Premio Konex 1991 como directora de teatro. Su lugar escénico sigue siendo el teatro independiente. Hasta hace poco dirigía con su socia y amiga, Clara Pizarro, “Patio de actores”. Actualmente es docente en la UNA y continúa siendo directora teatral.

REESCRITURAS DE ANTÍGONA EN EL NECROPODER, NUEVAS CONCEPCIONES DE LA MUERTE Y LA REVOLUCIÓN EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO

¿Existe un sincronismo absoluto entre la obra y la vida del autor? Sí. El sincronismo existe en los grandes y en los pequeños artistas, en los conservadores y en los revolucionarios.

El sincronismo se ha producido en el pasado, se produce actualmente y se producirá siempre. Aun en el caso de artistas en cuya obra parece, a primera vista, faltar el tono peculiar de su vida, la concordancia profunda y, a veces, subterránea, es evidente. Para dar con ella, basta auscultarla con buena fe y con un poco de sensibilidad. Cuando faltan estas calidades en la exégesis, se cae frecuentemente en error.

(Vallejo 1973:44)

LA LEY DE CREÓN

OLGA HARMONY
MÉXICO 2000

REPARTO: (*por orden de aparición*)
CRISTINA: Patricia Reyes Spindola
ISABEL: Zaide Silvia Gutiérrez
NANA: Aurora Molina
DON MARCOS: Salvador Sánchez
JACINTO: Marcos García
IGNACIO: Gerardo Vicil
SACERDOTE: Eugenio Cobo
FRANCISCO: Miguel Rodarte
COROS (*por orden alfabético*): Patricia Arredondo, Cristina Camino, Amparo Cejudo, Carlos Chávez, Roberto Columba, Sergio Contreras, Noel Daza, María del Carmen Farias, Edith Kleiman, Sergio Lasso, Octavio Rivera, Antonieta Teit, Leticia Valenzuela.
ESCENOGRAFÍA, ILUMINACIÓN Y VESTUARIO: Guillermo Barclay
MÚSICA INCIDENTAL: Manuel de Elías
DIRECCIÓN: Manuel Montoro

LA ACCIÓN: México en los albores de la Revolución. México, primavera de 1910.

Escenario: dividido en cuatro áreas que no deben estar muy delimitadas. Sino constituir en su conjunto un mismo espacio escénico. Dos áreas bien definidas como la habitación de Cristina y una sala en la Hacienda de Don Marcos. Las otras dos aposentarán a los coros según el criterio del director.

I PRIMER ACTO

LA MUERTE.

Metralleta. Disparos. Gritos aislados. Cadáver de Lorenzo. Entra Cristina. Parece enferma.

CRISTINA: ¿Por qué?, ¿por qué?, ¿por qué?

Pausa.

CRISTINA: ¿Por qué esto, Dios Santo? ¿Por qué?

Entran Isabel y la Nana.

CRISTINA: ¿Por qué dispararon, Nana?

NANA: No te mezcles, Cristina.

CRISTINA: *(A Isabel.)* Tenemos que hablar con tío Marcos. No podemos dejar sin sepultura a Lorenzo. *(Murmullos.)*

ISABEL: El tío Marcos no nos escucharía.

CRISTINA: Pero Francisco y Lorenzo eran como nuestros hermanos. Isabel. Acuérdate de cuando jugábamos juntos y cuando Francisco nos enseñaba a montar. Las tardes se nos iban hablando...

NANA: De eso hace mucho tiempo.

CRISTINA: Pero nosotras lo recordamos muy bien. Nana, no podemos haber cambiado tanto todos.

NANA: Nada ha cambiado tanto, Cristina, solo que ustedes crecieron.

CRISTINA: Crecer no es esto. No es disparar contra la gente, ni llamar a los soldados, ni odiarnos cuando antes nos amábamos.

ISABEL: Cálmate, no podemos hacer nada.

CRISTINA: Crecer es esto, entonces. Es darte cuenta de lo que antes ignorabas, de que la gente que ves todos los días y a la que ayudas no es tu amiga. Y de que tú... nosotros... la gente como nosotros puede dispararles. Podemos llamar a la tropa y hacer que los maten, aunque de pequeñitos fuéramos hermanos. Podemos matarlos, Nana, ¿y ellos?

ISABEL: Ellos pueden no querernos, Cristina. Ya lo supimos el jueves.

CRISTINA: ¿Quién es culpable entonces y de qué? ¿Quién disparó contra esa gente? Y Lorenzo, ¿qué pasó con Lorenzo?

ISABEL: *(Insegura.)* La tropa fue la que disparó.

NANA: Déjalo, Cristina, ya no preguntes.

CRISTINA: Quiero saber qué hacían allí, en el terreno de mi tío y por qué está pasando todo esto. Solo saber, Nana, en eso no hay nada de malo.

ISABEL: Mi tío nos prohibió que saliéramos de casa hoy. No quería que supiéramos nada.

CRISTINA: Yo me asomé. Lo vi todo, pero no comprendo nada.

NANA: Es mejor así.

CRISTINA: A fuerza de verte en la casa desde siempre, te siento como una parte de ella. Pero hoy, perdóname Nana, hoy te acabo de ver como otra cosa, como un ser distinto. Tú eres de allá, ¿verdad? Pertenece a ellos. Nosotros lo olvidamos pero es cierto: eres una de las mujeres del pueblo.

NANA: Fui, alguna vez, una niña del pueblo. Ahora apenas sé quién ni de dónde soy.

ISABEL: Mi hermana tiene razón. Siento una parte de ti que no es nuestra, que te liga a esas casas de donde fuimos rechazadas.

CRISTINA: Y a esos hombres y mujeres que resultan ser nuestros enemigos.

NANA: ¡Enemigos! No de ustedes, en todo caso. Pero es cierto, hay una parte de mí que no les pertenece, a pesar de que son ustedes casi cuanto amo. Una parte que no pudo ser extirpada de mí, ni cuando me trajeron siendo niña, ni ya mayor, cuando me las confiaron a ustedes, huérfanas, para que yo las cuidara. Esa parte pequeñita es ya la única que conservo de los míos; por eso, por favor, dejen que me calle.

CRISTINA: Lo sabremos de todas maneras, pero preferimos oírlo de ti.

NANA: Pues... sucede que mis gentes tuvieron tiempo atrás unas tierras y que esas tierras se perdieron.

ISABEL: ¿Se perdieron? ¿Cómo?

NANA: (*Renuente.*) Se perdieron.

CRISTINA: Bien, si no quieres no nos lo digas. Pero cuéntanos qué es lo que pasó.

NANA: No hay más, es una historia sencillita. Ahora no tienen tierra, ni tienen donde sembrar; se mueren de hambre.

ISABEL: ¡Pero eso es horrible! Hay que hablar con el Padre, con las Hermanitas...

NANA: (*Muy suave.*) Es un asunto viejo. Creo que todos lo saben.

CRISTINA: Pero si tenían hambre, ¿por qué rechazaron el jueves nuestra ayuda?

ISABEL: Nosotras podríamos...

NANA: Se habían acostumbrado al hambre.

ISABEL: ¿Cómo..?

CRISTINA: ¡Nooo!

NANA: No, no se asusten: es algo a lo que uno puede irse acostumbrando. Las mujeres, se acostumbraron a que sus hijos se les murieran, a que los que iban creciendo las abandonaran. Los hombres se fueron a buscar trabajo en otros lados: son peones en la hacienda de su tío y en otras haciendas. Las niñas que aún jugábamos éramos entregadas como cargadoras,

como pinches de cocina... Bueno como ese ejército silencioso y mustio que las sirve a ustedes. Sí, ya estábamos acostumbrados al hambre pero algunos de los hombres que se fueron regresaron con otras ideas...

CRISTINA: Sigue.

NANA: Y hablaron. La gente pensó que no tenía por qué seguir aguantándose con el hambre y la miseria. Entonces todos los del pueblo pidieron un poquito de su tierra de antes, que ahora es de don Marcos.

CRISTINA: ¿Y mi tío?

NANA: Se las negó.

CRISTINA: Pero dime...

NANA: Ellos amenazaron con entrar a la fuerza a ese terrenito que está ahí, al sur, junto al camino viejo, sin cultivar, para sembrar la tierra y criar a sus animales.

CRISTINA: ¿Y entraron a la fuerza? ¿Es por eso que tío Marcos mandó traer a la tropa?

ISABEL: ¿Entraron a la fuerza en un terreno ajeno? Pero eso es robar.

CRISTINA: ¿Robar?

ISABEL: Claro que es robar.

NANA: Ellos lo dicen de otro modo.

Entra don Marcos.

MARCOS: Cristina, Cristina, Cristina. ¡Ah! Están aquí. (*A Cristina.*) Ignacio no ha de tardar en llegar, Cristina y quiero que seas la novia más bella del mundo. Por eso quiero adelantarte la gargantilla que usarás el día de tu boda. Es de tu madre, ¿sabes? de brillantes y zafiros. (*Abre muy complacido el estuche.*)

CRISTINA: ¿Una gargantilla?

MARCOS: La han usado todas las mujeres de la familia al contraer nupcias.

CRISTINA: Pero, tío, allá afuera...

MARCOS: Y te mandé traer un vestido de raso con botonaduras de plata...

ISABEL: Pero la tropa...

MARCOS: Y un velo de encaje *Chantilly* que parece de espuma...

CRISTINA: Tío, Lorenzo está allá muerto...

ISABEL: ¿Es verdad que no dejará que lo entierren?

MARCOS: Nana, ¿qué les has estado contando?

CRISTINA: Yo lo vi, tío.

MARCOS: ¡Cómo que lo viste!, ¿no te había prohibido salir fuera de la casa?

CRISTINA: Pero yo no sabía... no creí que...

ISABEL: Tío, no se enoje. Queremos pedirle... Tío, allá afuera...

MARCOS: Afuera no pasa nada.

CRISTINA: Sí, tío. Sí está pasando. Y usted viene a hablarme de brillantes, raso y encajes.

MARCOS: ¿Te casas o no te casas? De eso se habla a una novia.

CRISTINA: ¿Después de matar a un hombre? ¿Después de disparar a la gente indefensa?

NANA: ¡Cristina!

MARCOS: Estás nerviosa, Cristina, pero no pienses más en ello. Mi hijo y tú están comprometidos casi desde que nacieron. ¿Es que no lo amas?

CRISTINA: Claro que sí, pero no es eso, tío. Es que no puedo pensar en estas cosas cuando afuera hay tantas mujeres hambrientas y desamparadas.

MARCOS: ¿Nunca las viste antes?

CRISTINA: No, nunca las vi. Pasaba por su lado y no me daba cuenta, no sabía de su hambre; tenía una venda en los ojos; creía que con llevarles algo de vez en cuando y con bautizar a sus hijos estaba cumpliendo. Y ahora, no sé, tío, ahora es como si apenas las conociera, como si todas esas caras familiares se borrarán y dejarán sus máscaras, gestos de algo que de repente me da miedo.

MARCOS: No les temas, no dejaré que te hagan ningún daño.

CRISTINA: ¿Y a ellos?

MARCOS: ¿Qué?

CRISTINA: ¿A ellos seguirá haciéndoles daño?

MARCOS: Escucha, Cristina, las mujeres no deben mezclarse en esto.

CRISTINA: No me mezclo. Pregunto.

MARCOS: Y lo haces en un tono, hija, que si no fuera porque somos quienes somos, parecería que me pides cuentas.

NANA: ¡Ay, Dios mío!

MARCOS: Y a tus preguntas respondo: las mujeres no se mezclan.

CRISTINA: Allá afuera hay mujeres que se mezclan.

MARCOS: ¡Cristina!

CRISTINA: Entraron con sus hombres, cargando a sus hijos, buscando un pedazo de tierra para sembrar y aliviar su hambre.

MARCOS: No las defiendas.

CRISTINA: No las defiendo, solo intento comprender, quiero comprender. Ellas van con sus maridos, participan, se mezclan, pero Isabel y yo y todas nosotras no debemos hacerlo, ¿por qué?

NANA: Porque ellas son mujeres y ustedes son apenas unas chiquillas.

CRISTINA: Yo me voy a casar, Nana, ¿entonces seré una mujer?

MARCOS: Quizás tengas razón. Es tiempo de que comprendas y no vivas tan angustiada. Yo te lo voy a explicar: a lo largo de toda mi vida he trabajado para acrecentar la riqueza que mi padre logró con su trabajo, en base al legado que a su vez le hizo su padre. De generación en generación hemos trabajado la tierra, cuidado el ganado, adquirido la prosperidad de que ahora disfrutamos. Ignacio heredará de mí y seguirá trabajando nuestros bienes; logrará con su esfuerzo acrecentar nuestra fortuna para tus hijos.

CRISTINA: Pero esas gentes...

MARCOS: Tratan de quitarnos el fruto legítimo de nuestro trabajo. Por la fuerza penetran en nuestra tierra y pretenden apoderarse de ella.

ISABEL: Lorenzo ya murió y probablemente él se lo haya buscado. Pero, ¿no podría usted dejar que lo sepulten?

CRISTINA: Sí, que lo sepulten. Y lo que ellos piden es un campo pequeñito sin cultivar. ¿No podría...?

MARCOS: ¿Dejarlos? Hay cosas que se hacen por principio, niñas, aunque parezca que no se gana nada. ¿Saben lo que ocurriría si los dejara? Sentaría un precedente que no nos conviene, no solo a nosotros, sino a ningún hacendado de la región, del país. Pronto todos ellos estarían invadiendo nuestras tierras, despojándonos, quitándonos poco a poco lo que hemos obtenido con sacrificios. No me atrevería a encarar semejante responsabilidad.

CRISTINA: (*Espantada.*) ¡Lo hace por principio! Pero la tierra... Nana...
Entra Jacinto.

JACINTO: Señorita Cristina, vienen sus amigas a ayudarla a coser en su ajuar. Hace rato que están esperando.

MARCOS: Ven aquí, niña, mi niña. Deslumbra a tus amigas desde ahora: usa el collar. (*Lo saca del estuche y lo coloca en el cuello de una Cristina venida y vacilante. Sale Marcos.*)

II LAS DONAS

Habitación de Cristina. Esta e Isabel fingen bordar en grandes bastidores de pie vacíos. El coro de señoritas decentes, a un lado, utiliza el mismo juego. La nodriza remienda algo, sentada.

SEÑORITAS: Aquí estamos, preparando la boda de Cristina. Hacemos un ajuar completo. Cosemos la ropa de verano y de invierno, las largas enaguas, los visos de encaje y de tira bordada. Bordamos gasas, linos y algodones, la ropa de casa, las sábanas con sus iniciales. Cristina e Ignacio quedan enlazados, desde ahora, por nuestras agujas.

NANA: Ellos se aman. Es justo que la I de Ignacio apoye la C de Cristina.

ISABEL: Y que la C de Cristina crezca envolviendo a la I de Ignacio.

SEÑORITAS: Y que dulcemente, por la noche, ellos cubran sus ritos de amor con estos augurios que ahora salen de nuestros ágiles dedos.

CRISTINA: ¡Cuánto deseo que llegue mi noche de bodas!

SEÑORITAS: (*Ríen.*) Ella quisiera verse ya bajo las sabanas.

NANA: ¡Muchachas!

SEÑORITAS: Deja, Nana, que nos explayemos. Somos doncellas y nuestras madres no nos explican nada del amor, nuestras hermanas mayores, sonríen con superioridad al desposarse: nada nos cuentan. Temblando nos acercamos a la noche en que nos volvemos mujeres; entre nosotras cuchicheamos curiosas, anhelantes, deseosas de participar en los misterios del matrimonio. ¿Cuándo nos llegará nuestra hora?

CRISTINA: Mi noche se va acercando. No quiero hablar de esto; será un secreto entre Ignacio y yo, no tiene nada que ver con ustedes.

SEÑORITAS: Nos rechazas. Eres como las otras.

CRISTINA: No es rechazo, hermanas, es que hay cosas que se dicen y cosas que no se dicen. Las caricias se reciben y se guardan; sirven para construir nuestro amor; hablar de ellas es como irnos vaciando poco a poco.

SEÑORITAS: Nosotras, inclinadas sobre el lienzo, soñamos con nuestra boda. Pensamos en las manos masculinas que nos cercan, que nos van atrayendo al lecho. Nos vemos con el cabello suelto, sudorosas, cabalgando enloquecidas por la noche. ¿Cómo será amar a un hombre?

CRISTINA: Ya lo iremos sabiendo todas.

Se oye rumor afuera: Señor Marcos, Señor Marcos, por una vez escuche nuestras voces.

SEÑORITAS: ¿Qué es eso? ¿Es que las doncellas no pueden reunirse sin ver alteradas sus tardes pacíficas? ¿Qué voces desconocidas vienen a sobresaltarnos?

NANA: Son las mujeres del pueblo que vienen a tratar de hablar con el señor Marcos.

SEÑORITAS: ¿Quién les dio permiso de llegar hasta aquí?

NANA: Nadie les dio permiso. Nadie les da nada.

CRISTINA: Más bien se lo quitan.

VOZ DE LAS MUJERES DEL PUEBLO: Señor Marcos, señor Marcos. Por una vez escuche nuestras voces. Aunque nuestras miradas nunca se hayan cruzado cuando nos encontramos en el camino, usted erguido en su hermoso caballo, nosotras inclinadas en el comal o en el surco, somos más que una masa hormigueante en sus campos, más que las yuntas de

bueyes, más que la tierra que puede dejar que se agoste hasta que quede yerma, más que ganado necesitado de pastoreo. Somos las mujeres del pueblo, señor Marcos, somos seres humanos aunque humildes e indefensas. ¿Qué acento encontrar para que se conmueva y retire a los soldados? ¿Cómo hablarle, señor, para que permita que regresen nuestros hombres y Lorenzo sea sepultado? No queremos rogar, porque nuestros ruegos jamás han sido escuchados; tampoco venimos a exigir, porque eso no lo hemos aprendido en los años de nuestra servidumbre y porque carecemos de la fuerza necesaria. Señor Marcos, solo queremos que salga a hablarnos por ver si una palabra nuestra acierta a mellar su coraza y amortigua nuestro dolor y su ira, para intentar poner nuestros ojos en línea recta con los suyos y que usted nos vea, señor, y sepa que somos personas también, nosotras las mujeres.

CRISTINA: (*Se acerca a la Nana.*) Nana, ¿saldrá mi tío a hablar con ellas?

NANA: Piensan quedarse hasta que lo haga.

ISABEL: Esperemos que todo se resuelva.

SEÑORITAS: Ven, Cristina, prístina novia, vuelve a tus nupcias y regocíjate.

Olvida a esa gente de allí afuera, son cosas de hombres.

—De tu tío.

—De mi padre.

—Y del mío.

—Y del mío.

Ven y olvida, desentiéndete.

CRISTINA: ¿Y cómo hacerlo?

SEÑORITAS: Ven, Cristina y no sufras por ellos. Piensa solo en tu boda.

CRISTINA: ¿Mi boda? Cómo pueden decir... Y esas gentes... ¿Por qué, por qué?

III LA PROMESA.

Habitación de Cristina. Esta, sentada, mirada por la ventana sin hacer nada. Entra la Nana.

NANA: No te quedes al relente, Cristina, puede hacerte daño.

CRISTINA: ¿Por qué les dispararon?

NANA: Lo has preguntado a todo el mundo. Tu tío ya te respondió: porque entraron en tierras que no eran tuyas.

CRISTINA: ¿Van a dejar ahí a Lorenzo? ¿Nadie va a hacer nada por ayudarles?

NANA: Niña, no te atormentes y nos atormentes a todos.

CRISTINA: Es que es algo que no se puede soportar. No entiendo como los demás pueden seguir viviendo como si nada pasara. ¿A ti no te duele?

NANA: (*Dura.*) Sí, me duele, pero no creo que tú y yo podamos hacer algo.

CRISTINA: ¿Conoces bien a Lorenzo y Francisco?

NANA: (*Muy sencillo.*) Cristina, Francisco es mi ahijado.

CRISTINA: ¡Nana! ¡Qué poco sé de ti, qué poco sé de todos!

Entra Ignacio.

IGNACIO: ¡Cristina, mi amor, no sabes cuánto te extrañé! (*Cristina se pone de pie, pero no avanza.*) ¿Qué te pasa? ¿Por qué no corres a abrazarme? (*A la Nana.*) ¿Qué le ocurre? ¿Está enferma?

NANA: Creo que sí, señor Ignacio. Ojalá que usted pueda curarla. (*Sale.*)

IGNACIO: (*Se acerca a Cristina.*) ¿Qué tienes, Cristina?

CRISTINA: ¿Acabas de llegar de México?

IGNACIO: En este mismo momento. Ni siquiera he ido a lavarme.

CRISTINA: ¿Y no sabes lo que pasa?

IGNACIO: No, por Dios. Dímelo.

CRISTINA: Allá afuera hay un hombre tendido, pudriéndose al sol.

IGNACIO: (*La arranca de la ventana.*) Apártate de allí, no tienes por qué verlo. Le diré a mi padre que te cambie de habitación.

CRISTINA: No lo veo, Ignacio. ¿Cómo podría verlo desde esta ventana? Pero está allí y yo lo sé y eso basta. Su cuerpo crece y se hincha y ya empiezan a aparecer los gusanos. Los zopilotes vuelan más cerca, planeando cada vez más bajo, dispuestos a reventarle los ojos a picotazos. El sol también hace su obra, y la lluvia. Ayer llovió aquí, aunque muy tenuemente no lo suficiente para hacer que se fueran las gentes que hacen guardia en el campo.

IGNACIO: Lo sé, me lo dijeron por el camino. Pero tú no debes dejarte llevar por pensamientos morbosos.

CRISTINA: Pero si no me ofende pensar en el cadáver. Es Lorenzo, mi antiguo compañero de juegos.

IGNACIO: No trates de ir a verlo.

CRISTINA: No. No voy, ¿a qué iría? No me dejan ni acercarme. Hay soldados que lo impiden y la Nana me vigila por orden de mi tío.

IGNACIO: Y desde ahora yo también estoy aquí para impedirte y para evitar que te sigas torturando con esos pensamientos. (*La abraza.*)

CRISTINA: (*Ausente.*) Te quiero, Ignacio, pero siento como si todavía estuvieras lejos.

IGNACIO: Estoy aquí, mi amor; no voy a separarme de ti hasta el día de la boda.

CRISTINA: (*Ausente.*) ¿La boda? Es cierto.

IGNACIO: ¿Qué te pasa? Cuando te dejé, no parecías pensar en otra cosa. Tampoco yo; todavía no se más que pensar en el momento en que seas mía.

CRISTINA: (*Reacciona.*) Yo te amo tanto, tanto. Soy tuya desde que me acuerdo, desde que Isabel y yo jugábamos a las muñecas y yo las dejaba cuando te veía llegar, para comer tras de ti, que no me hacías caso.

IGNACIO: (*Ríe.*) Mira ahora todo el caso que te hago. Se invirtieron los papeles; yo soy el que corre tras de ti en cuanto te siento llegar, Cristina. No deseo más que estar a tu lado, para cuidarte y protegerte.

CRISTINA: (*Se aparta.*) No quiero que me protejan más, Ignacio.

IGNACIO: ¿Qué dices, loquita?

CRISTINA: Que no quiero que me cuiden, si cuidarme es tenerme aquí, encerrada, en la ignorancia. Quiero ser tu mujer, tu mujer de verdad.

IGNACIO: A eso me refiero.

CRISTINA: No, no creo que estemos hablando de lo mismo. Quiero que hagamos las cosas juntos, que tomemos decisiones comunes. Quiero ser como una de las mujeres del pueblo.

IGNACIO: No te entiendo.

CRISTINA: (*Animándose.*) Que me digas la verdad, que no me ocultes nada, que me escuches y que pensemos lo mismo.

IGNACIO: Si eso es todo, te lo prometo.

CRISTINA: No es tan fácil, Ignacio.

IGNACIO: Suena como una amenaza.

CRISTINA: No sé hasta qué punto lo sea.

IGNACIO: Bueno, creo que estás tratando de decirme algo con tantos rodeos.

CRISTINA: Tú me acabas de prometer...

IGNACIO: Y lo sostengo.

CRISTINA: Entonces, respóndeme con la verdad: ¿Crees que podemos celebrar una boda, como si nada, y ser felices, mientras están pasando las cosas que pasan?

IGNACIO: ¿Qué cosas?

CRISTINA: (*Desilusionada.*) Lo ves, has roto tu promesa. Vuelves a tratarme como una niña.

IGNACIO: ¿Te refieres al cadáver de Lorenzo?

CRISTINA: Entre otras cosas.

IGNACIO: Tú sabes que es una orden de mi padre y que yo nunca discuto sus órdenes.

CRISTINA: Y si yo te pidiera...

IGNACIO: Por tu amor, no me pidas demasiado.

CRISTINA: ... que hablaras con él, simplemente que hablaras.

IGNACIO: ¿Para qué, Cristina?

CRISTINA: Yo lo necesito.

IGNACIO: Bueno, lo haré, hablaré con mi padre. ¿Estás contenta ahora?

CRISTINA: Sí, si me explicas también... Me lo tienes prometido, Ignacio...

IGNACIO: Sigo sosteniendo mi promesa.

CRISTINA: ¿Cómo perdieron sus tierras las gentes del pueblo?

Oscuro.

IV EL PROGRESO.

Coros de mujeres y de señores serios.

MUJERES: Nos acribillaron. Entraron los soldados y dispararon sobre nosotros.

SEÑORES: El país atraviesa una época de bonanza nunca vista.

MUJERES: ¿Qué mal hacíamos? Procurábamos un lugar donde sembrar el maíz para dar de comer a nuestros hijos.

SEÑORES: El dinero abunda. Se construyeron nuevas vías de comunicación y carreteras.

MUJERES: Nos empujaron fuera de nuestras tierras. Era nuestra única esperanza.

SEÑORES: Se construye por todas partes. Tenemos bellas casas francesas y campos fértiles y ganado.

MUJERES: Un poco de tortilla, un poco de frijol, algo que dar a nuestros niños. Leche, nunca tenemos...

SEÑORES: Bebemos vinos importados y ya sabemos de cocina internacional. Nuestros hijos van a los mejores colegios; aprenden a hablar otros idiomas.

MUJERES: Los niños se nos mueren tiernitos. Apenas logramos criarlos.

SEÑORES: (*Doblan el periódico.*) Esto está muy bien. Nadie tiene por qué quejarse.

MUJERES: Queremos comer, queremos trabajo para nuestros hombres y que nuestros hijos crezcan sanos y vayan a la escuela.

SEÑORES: (*Se abanicán con el periódico.*) Inmejorable. La situación es inmejorable. ¿Y todavía hay quien hable de crisis?

MUJERES: Queremos vivir. No soportamos que este valle de lágrimas se presente tan largo, tan ancho, tan inacabable.

SEÑORES: Los negocios marchan viento en popa y no puede ser menos porque...

MUJERES: Un camino que no nos lleva a ninguna parte, sembrado de cruces, un enorme cementerio...

SEÑORES: La iniciativa privada es el brazo derecho en el adelanto de la patria. Siempre lo ha sido.

MUJERES: ¿Por qué, por qué nos quitan el último pedazo de pan y mandan a la tropa a disparar contra nosotros?

Entra don Marcos.

MARCOS: Los soldados dispararon en cumplimiento de la ley. Si hubo un muerto, los responsables son los hombres que invadieron mis tierras y que ahora salieron huyendo.

SEÑORES: (*Volviendo a leer.*) ¿Cómo? ¿Qué es esto? (*Uno por uno.*) ¿Ya vieron? El jefe de una gavilla de bandoleros huyó tras de incitar a los campesinos ignorantes a apoderarse de tierras que no son suyas.

MUJERES: Lorenzo yace muerto, abandonado en el campo en donde no nos dejan entrar.

MARCOS: Mientras no aparezcan los responsables del desorden, el cadáver quedará a la intemperie, expuesta a los zopilotes.

Entra el Cura, se coloca junto a don Marcos.

MUJERES: Señor Cura, no permita que el cadáver de Lorenzo quede sin cristiana sepultura.

CURA: La Iglesia no puede intervenir contra el orden establecido.

SEÑORES: (*Utilizan el periódico como arma amenazadora.*) Mano fuerte, mano de hierro, contra los bandoleros, los levantados, los enemigos de nuestro progreso.

MARCOS: Si el pueblo quiere ver enterrado a su muerto, que denuncie el escondite de Francisco.

MUJERES: Piedad para nosotras, la madre, la esposa grávida de Lorenzo.

CURA: (*Extiende los brazos hacia ellas.*) Resignación, hijas mías, resignación.

Oscuro.

V EL BUEN VINO.

La sala de la hacienda. Don Marcos y después Ignacio.

IGNACIO: (*Le besa la mano.*) Papá, vengo a saludarlo.

MARCOS: (*Ríe.*) En segundo lugar.

IGNACIO: ¿Se molesta usted porque corrí primero a ver a Cristina?

MARCOS: (*Bonachón.*) No, hijo, no. Ya sabes el empeño que pongo en tu boda. Pero ven, siéntate y cuéntame. (*Se instalan.*) No puedo estar mucho tiempo de pie, porque me lastima la gota.

IGNACIO: (*Solícito.*) ¿Le duele mucho? Dicen que es el resultado de la buena vida.

MARCOS: (*Ríe.*) No será de la mala. Cuando me duele mucho, me arrepiento de mis pecados, como no me puede hacer arrepentir el señor cura. Pero en cuanto me siento mejor, vuelvo a las andadas; a mi edad quedan pocos placeres, como no sean los de comer y beber cuanto se nos antoje. No sabes ahora cuánto lamento no poder brindar contigo por tu llegada. Pero tu... (*Grita.*) ¡Jacinto!

IGNACIO: ¿Desea algo? Dígame si puedo hacer algo por usted.

MARCOS: No, espera.

Entra Jacinto.

MARCOS: Tráele al señor Ignacio una botella del vino ese que me mandaron ayer. (*Sale Jacinto.*) Lo vas a probar y me darás tu opinión de si estoy o no mejorando mi bodega.

IGNACIO: Gracias, papá, pero...

MARCOS: ¿No te gusta el vino? ¿Entonces? Bebe, disfruta, goza mientras seas joven; tienes los medios para hacerte una vida a tu medida. Por tus venas corre savia de un tronco vigoroso, si lo sabré yo. Todos los varones de nuestra familia hemos sabido disfrutar de un vaso, una mujer o una hacienda.

Entra Jacinto con el vino. Lo sirve y sale.

IGNACIO: (*Probando, conciliador.*) Está muy bueno, de verdad. (*Bebe, pausa.*) ¿Puedo hablar con usted?

MARCOS: ¿Te fue bien en el viaje? ¿Viste al abogado?

IGNACIO: Sí, todo quedó arreglado.

MARCOS: Bien. En los tiempos que corren, hace falta acopio de papeles y que todo quede bien legalizado. Hay que protegerse. No bastan el campo, la tierra; son necesarias las actas, las firmas, los ríos de tinta. (*Ríe.*) Ahora hay que irrigar las tierras pero también los papeles. Los hacendados nos volvemos hombres de negocios; sobre el caballo de día, frente al escritorio en la tarde. Pero, en fin, ¿quedó todo arreglado?

IGNACIO: Sí, papá, y le estoy muy agradecido.

MARCOS: Nada, nada, mi hijo. Es necesario que cuentes con algo propio, ahora que vas a casarte. A reserva de que heredes todo ahora que yo me muera. (*Sombrío.*) Ahora que yo me muera.

IGNACIO: No hablemos de eso, por favor.

MARCOS: No, tienes razón; no hay que hablar nunca de eso. Que nos llegue cuando nos encuentre desprevenidos, pero nosotros, chitón, no debemos atraer su atención con palabras. Como si no nos aguardara o no nos conociera. ¿No es eso? (*Trata de recuperarse.*) Pero bebe por mi otro vaso, anda, por mí que no puedo. (*Pensativo.*) La gota es lo único... (*Recobra su jovialidad.*) Porque por lo demás estoy fuerte como un toro; es un viejo semental tu padre, ¿te habías dado cuenta?

IGNACIO: Así es. (*Pausa larga durante la cual se vuelve a servir. No bebe.*) Yo querría saber qué es lo que pasó durante mi ausencia. Me refiero a la presencia de la tropa en nuestra tierra.

MARCOS: No te inquietes; unos cuantos líos con los indios, pero siempre hemos tenido problemas con ellos.

IGNACIO: Me dicen que hay un cadáver en el campo y que usted impide que lo entierren.

MARCOS: (*Exabrupto.*) ¡Claro que lo impido! Vienen y amenazan en mi propia casa y entonces yo hago uso de mi derecho y llamo a la tropa como otras veces. Pero esta vez no se asustan, ¿entiendes?, sino que invaden mi campo, invaden mis propiedades, con esta facilidad con que te lo digo. La tropa dispara, hay un muerto, los cabecillas huyen y entonces yo les digo: —Díganme dónde se esconden sus jefes y les dejo enterrar a su muerto—. Y eso es todo. Estoy en mi derecho, sino, el gobernador no me hubiera mandado a la tropa ni me la sostendría ahora.

IGNACIO: Pero ese es un derecho terrible, padre, aunque sea el derecho de usted.

MARCOS: (*Amenazador.*) ¿Qué, qué?

IGNACIO: (*Acobardado.*) Es que todos estamos desconcertados, entiéndalo, papá. Cristina está verdaderamente afligida.

MARCOS: ¡Ah, la muchacha!

IGNACIO: Piense que estoy a punto de mi boda y que es muy, mal augurio casarse entre tropa y cadáveres insepultos.

MARCOS: Peor augurio sería tener a toda esa indiada con derecho a entrar en tus tierras cuando les viniera en gana.

IGNACIO: Pero debe haber otro medio, alguna manera de...

MARCOS: Lo que tienes es que estás preocupado por Cristina.

IGNACIO: Sí, en parte, es verdad. Le prometí que hablaría con usted de todo esto, porque me la encontré muy mal a mi regreso.

MARCOS: ¿Quieres un consejo? Cásate, pero cástate ya y verás cómo se le pasa. ¡Qué va a estar angustiada por esa gente a la que apenas conoce! Es por la boda, precisamente por la cercanía de la boda por lo que está así, aunque no quiera reconocerlo; si viviera su madre, si tuviera cerca de alguna otra mujer mayor que no fuera una ignorante como la Nana, su situación sería diferente. La educación provoca en las doncellas temores y angustias cuando van al matrimonio, que para ellas es más importante que para nosotros. Dicen que la vida de una mujer se puede dividir en dos partes; antes y después del matrimonio, es el marido el que educa, ten eso presente. No te dejes inquietar por los temores de Cristina, que son los de todas las muchachas; recuerda que ellas son más tiernas que uno, más sensibles. (*Suspira.*) Quizás por eso las amemos tanto.

IGNACIO: (*Dudoso.*) Es posible que tenga usted razón, pero antes de que ocurriera lo de Lorenzo, Cristina parecía muy feliz y no pensaba más que en el momento en que nos casaríamos.

MARCOS: Porque ese momento estaba muy lejos, eso es todo. Se le acerca la hora y no tiene a nadie al lado a nadie que la aconseje; no hagas mucho caso de sus nervios y a otra cosa.

IGNACIO: Creo que Cristina se ha sentido afectada porque es tierna y sensible, como usted dice. Pero también creo que lo que está pasando tiene que afectarnos a todos, de un modo o de otro.

MARCOS: ¿Por qué?

IGNACIO: ¿Cómo que por qué?

MARCOS: ¿Por qué te afecta a ti, por ejemplo?

IGNACIO: Bueno, quizás sea porque Lorenzo era un indio y uno se acostumbra a ver a los indios sin hacerles mucho caso, a dejar que mal vivan a nuestro lado y trabajen en nuestras tierras, o nos sirvan de otro modo. Pero eso es muy diferente a matarlos o hacer que los maten; es por eso que me afecta; porque mi padre ordenó que dispararan sobre otras personas.

MARCOS: ¿Hubiera yo dejado que ellos dispararan contra mí? O que dispararan no, porque no tienen armas y no se atreven a tanto. Pero, ¿hubiera yo debido dejar que nos quitaran lo nuestro sin defenderlo?, ¿eso es lo que quieres?

IGNACIO: Perdóname, papá, pero es que hay una pregunta que quiero hacerle, si me deja.

MARCOS: Pregunta lo que quieras.

IGNACIO: Las tierras que ellos piden, ¿son nuestras o...?

MARCOS: Son nuestras. Si lo quieres saber, antes fueron tuyas, pero las perdieron porque no supieron trabajarlas, ni retenerlas. Si te preocupa tanto la legalidad, te puedo enseñar los papeles que demuestran que son

mías; las adquiriré para ti, para ustedes, como todo lo que adquiero. Y tú nunca te preguntaste de dónde salían tus estudios, tus lujos; es ahora, precisamente, cuando me veo obligado por primera vez a luchar para conservar lo que tenemos, que tú te muestras muy sensible. Dime hijo, ¿cómo crees que se levanta en este país una fortuna? Y no solo eso; ya que estas cuestionándolo todo, interrógate a ti mismo si es preferible para el progreso que los campos estén indefinidamente mal cultivados, por gentes ignorantes, o si es mejor que los tengamos quienes contamos con los medios suficientes para labrar la tierra de una manera científica. Te estoy hablando de manera honrada, pensando en el progreso del país, en el futuro, no solo en ti, o en mí, o en los campesinos. Eres joven, tienes estudios, debes pensar a lo grande, sin egoísmos torpes o falsas sensibilidades.

IGNACIO: Yo solo le hacía una pregunta.

MARCOS: Y yo solo te respondo con la verdad por delante. *(Pausa larga.)*
Pero no has bebido de tu vaso.

IGNACIO: Tengo varias cosas que hacer todavía, papá; no quiero beber más. *(Se pone de pie. Entrega el vaso a don Marcos.)* Aunque tenía usted razón en eso; es muy bueno su vino. *(Sale.)*

DON MARCOS: *(Da vueltas al vaso.)* Querría yo saber qué les pasa a estos muchachos. *(Bebe inconscientemente.)*

Oscuro.

VI LA DIFERENCIA.

La Nana y Cristina en la habitación de esta. El coro de Mujeres, en otra área.

CRISTINA: ¿Están allí todavía?

NANA: Hacen guardia constantemente. Se turnan con algún viejo para que haya siempre un grupo. Ayer tu tío mandó cercar el campo con una alambrada y ellas permanecen allí, asidas a los alambres, impidiendo que se acerquen los niños.

CRISTINA: ¿Qué esperan conseguir?

NANA: Creo que, simplemente, esperan.

CRISTINA: Me da miedo solo de pensar en ellas. Recuerdo la última vez que las vi y como me miraron. ¿Era odio eso, Nana? *(Con desaliento.)* Yo no sé ni siquiera reconocer el odio.

NANA: Era, quizás, la decisión que ya habían tomado la que les cerraba el rostro. No se puede siempre sonreír y agradecer, Cristina.

CRISTINA: Eso lo entiendo. No comprendo todo, pero eso lo entiendo. Soy la sobrina de don Marcos y, con todo, no puedo sentir que sean mis enemigas.

MUJERES: Somos tus enemigas.

NANA: No, eso no es posible. Ella es una criatura buena y dulce que ni siquiera es capaz de reconocer el odio.

MUJERES: Porque nunca ha tenido la necesidad de sentirlo. Porque ha crecido rodeada de seguridad y cuidados. Porque ingresaba a la vida como si fuera una fiesta. Porque no conoce el hambre, ni el lecho frío, ni el tener que agradecer un pedazo de tortilla dura. ¡Ah! Ese agradecer y sonreír y decir para todo: —Sí, señor. Gracias, señorita—.

CRISTINA: ¿Me odian por lo que les he dado?

MUJERES: Te odiamos por lo que tienes y que has recibido sin merecerlo, sin trabajarlo, sin siquiera tener que estar agradecida.

CRISTINA: (*Curiosa.*) ¿Cómo se siente odiar?

MUJERES: Procuraremos explicártelo, a pesar de que solo somos mujeres ignorantes. ¿Entenderías, acaso, si te dijéramos qué cosa es la desesperación y el hambre? ¿Si te dijéramos que el odio nace cuando ya no te queda nada, porque solo has tenido algo, un poquito, alguna vez y hasta eso lo has perdido? ¿Serías capaz de entenderlo?

CRISTINA: Probaría.

MUJERES: Pues prueba a odiarnos. Nosotras somos la amenaza más cruel para tu dicha, la nube que se cierna sobre la estúpida satisfacción con que dices: —tuyo y mío—.

NANA: No la amenacen. ¿Hasta dónde se puede saber quién es víctima y quién es victimario?

MUJERES: Hasta dónde se puede decir; éste tiene y éste no tiene.

CRISTINA: Les temo un poco, pero no puedo odiarlas. Quiero entenderlas, quiero llamarlas hermanas.

MUJERES: ¡Hermanas!

CRISTINA: Como hubiera querido decirle hermano a Lorenzo, con quien jugué tantas veces cuando éramos niños.

NANA: Eso es cierto; de niña jugabas con Lorenzo y con Francisco. No había odio entonces ni diferencias; eran solamente tres niños.

MUJERES: Lo sabemos. Los hijos de los ricos hacendados juegan siempre con nuestros hijos. Unas veces les dan los juguetes que ya no quieren, otras veces les regalan golosinas. Los ricos hacendados no se oponen, siempre que nuestros hijos vayan limpios, sean corteses, hagan pequeños mandados y guarden las distancias. Sí, sabemos cómo juegan sus hijos con los nuestros; es otra razón de que debamos mostrarnos servilmente agradecidas.

CRISTINA: Cuando éramos chicos, yo quería a Lorenzo y Francisco.

MUJERES: ¿Y cuando crecieron?

NANA: Saben muy bien que nuestros caminos y los de los ricos siempre se separan.

MUJERES: Entonces no recordaremos la infancia, cuando nada de común nos ha dejado.

CRISTINA: Y sin embargo, somos mujeres, y algo de común puede haber entre nosotras.

MUJERES: Quizás no seas mala ni culpable. Cuando se vive como tú, es fácil ser buena e inocente. Pero eres tan diferente a nosotras, como si fueras de otro país o de otro mundo.

CRISTINA: ¿Por qué eso? ¿No vivimos todas bajo un mismo cielo?

MUJERES: Tú en una hermosa casa. Nosotras, en jacaes miserables.

CRISTINA: ¿No soy de carne y de sangre como ustedes? ¿En qué se diferencian nuestros cuerpos?

MUJERES: El tuyo es bello y pulido, limpio, envuelto en finos vestidos. ¿Puedes decir lo mismo de nosotras?

NANA: ¡Cuidado! Eso se parece a la envidia.

MUJERES: Nosotras no envidiamos más. Antes sí, cuando éramos muy jóvenes. La veíamos pasar en su coche con su hermana y preguntábamos: ¿Por qué ellas van en coche, mamá? ¿Por qué no tienen que echar tortillas o cuidar hermanitos?, ¿por qué pueden tener joyas, vestidos e ir a los bailes? Entonces sí envidiábamos.

NANA: ¿Y ahora?

MUJERES: Ahora no es envidia, mujer. Ahora sabemos la respuesta.

NANA: Temo por ella.

MUJERES: Nosotras te compadecemos porque la amas, pero no podemos compartir tus sentimientos.

CRISTINA: Algún día mi vientre parirá hijos, y los dolores serán para mí tan fuertes como para ustedes.

MUJERES: Parirás hijos, sí, pero fuertes y sanos, con un médico a tu cabecera y nodrizas para alimentarlos, si no tienes leche o no quieres que tus senos se deformen.

CRISTINA: Amo a un hombre y conoceré el placer con él. Cuidaré de una familia. ¿Es tan diferente hacerlo en una choza o en una casa?

MUJERES: Sí, es tan diferente.

CRISTINA: Puedo amar, puedo engendrar, puedo tener temor y aflicción frente a la muerte. Puedo caer enferma, perder a un ser querido y sufrir otras desgracias. Puedo sonreír con deleite ante los balbuceos de un niño. ¿Es que ustedes no pueden?

MUJERES: Sí, podemos.

CRISTINA: ¿Entonces, por Dios, en que nos distinguimos tanto que ustedes me nieguen el más mísero reconocimiento?

MUJERES: ¿Qué comieron hoy en tu casa, Cristina?

Oscuro.

LA VELADA FAMILIAR.

La sala. Don Marcos e Ignacio. Después, Cristina.

MARCOS: (*Pasea enojado.*) Bien que sea nerviosa, bien que sea joven, bien que todos debamos tenerle paciencia. ¿Pero ha de arruinarnos todas las comidas?

IGNACIO: Papá, usted exagera. Solo porque hoy tuvo un acceso de llanto.

MARCOS: Hoy, un acceso de llanto; ayer, una crisis. Y su mutismo, ese eterno mutismo, como si fuera una profesora en no sé qué orden o convento.

ISABEL: Si usted quiere, yo puedo tratar de hablarle. Somos muy distintas, no siempre nos entendemos, pero somos hermanas y me duele verla en ese estado.

MARCOS: No, Isabel, tú eres la sensata, la razonable, pero eres la menor; no te haría ningún caso. Si se trata de hablarle, debo de hacerlo yo.

IGNACIO: Déjela estar, papá, deje que se calme. Temo que le cause más tensión. Lo que hemos de hacer, es tratar de distraerla un poco.

MARCOS: (*Irónico.*) ¿No lo hemos intentado todos? ¿No lo has procurado especialmente tú, que eres su novio? Y qué buenos resultados; a la menor palabra, retuerce sus manos como si exprimiera una culpa o responde con el aire ausente que tiene de unos días a esta parte.

IGNACIO: ¿Y si estuviera enferma, papá? Nuestro deber es ayudarla, muy aparte del amor que le tengamos, porque somos la única familia que conoce.

MARCOS: La ayudaremos. (*A Isabel.*) Ve por ella.

IGNACIO: (*Asustado.*) ¿Ahora?

MARCOS: (*Autoritario.*) Ahora. (*A Isabel.*) Ve a buscarla, te digo. (*Sale Isabel.*)

IGNACIO: Papá, no la provoque usted. Está muy alterada.

MARCOS: ¿Qué es lo que temes?

IGNACIO: No sé, no quiero ni saberlo. Es como si se hubiera convertido en otra persona, como si ya no fuera la Cristina que conocemos y amamos.

MARCOS: ¿Ya no la quieres?

IGNACIO: Claro que sí, pero estoy esperando a que se recupere, a que vuelva de ese país extranjero en que deambula ahora todo el tiempo.

MARCOS: ¿Y ella? ¿Te sigue amando ella?

IGNACIO: Soy el lazo de unión entre la Cristina que reía y la Cristina que llora. Me quiere, papá, de eso puede estar seguro.

MARCOS: Tienes que saber con quién te casas. Te comprometiste con una muchacha tierna, alegre y amorosa. ¿Tendrás por esposa a una mujer oscura y melancólica?

IGNACIO: No sea usted tan duro, papá.

Entran Isabel y Cristina.

MARCOS: Ven a reunirse con nosotros, que ya son muy pocas las veces que te tendremos con la libertad de una soltera. ¿Te serenaste?

CRISTINA: Sí, tío.

MARCOS: Depón tu aire sombrío. No tienes más que motivos para la alegría, en vísperas de tu boda, rodeada por cuantos te queremos. Te queremos, Cristina. ¿Lo sabes?

CRISTINA: Creo que sí.

MARCOS: ¿Crees? Deberías tener la certeza. A la muerte de tus padres, te acogí como a mi hija; nada te ha faltado en mi casa, Isabel y tú fueron la delicia de mis años vacíos, cuando Ignacio partió para hacer sus estudios. Todo eso es verdad, debes reconocerlo.

CRISTINA: Lo reconozco, pero no sé por qué me habla así. Yo he tratado de no faltarle en nada.

MARCOS: Creo que precisamente por eso, porque te esfuerzas en no faltarme y antes no era necesario ese esfuerzo. Cuando nos amabas y eras espontánea y feliz, no tenías motivos para dominarte.

IGNACIO: ¡Papá!

MARCOS: Ahora te cuidas todo el tiempo, te vigilas y estás sobre ti para no incurrir en ninguna falta. Porque ahora sientes que hay una causa para ello. ¿No es cierto?

IGNACIO: ¡Por favor, por favor!

MARCOS: Quiero conocer ese motivo. Quiero saber por qué lloras a escondidas y te ocultas de todos nosotros.

ISABEL: Déjala, tío. Está enferma.

MARCOS: No, yo sé reconocer entre la enfermedad y el odio. Ahora me odias, Cristina y debes luchar entre ese sentimiento y la lealtad que me debes, ¿no es así? No te atreves a mirarme a los ojos para que yo no lo descubra en ellos, pero un hombre como yo lo reconoce en el menor rictus, en un gesto furtivo, en cualquier sutil acento. He vivido en medio del odio como para no reconocerlo, aunque nunca esperé encontrarlo en mi propia casa.

IGNACIO: Creo que no debe seguir hablando.

MARCOS: (*Despectivo.*) ¿Y tú me lo impedirías?

IGNACIO: (*Abraza a Cristina.*) Creo que en este momento, sí. (*Falso mutis.*) Vamos, Cristina.

MARCOS: Espera, deja que ella hable y que me responda.

CRISTINA: (*Para sí.*) Ahora todos hablan de odio. (*Se encara a Marcos.*) Y no sé si esto es odio, tío. No sé lo que sea. Pero ya no puedo sentir como antes, porque ya no soy la misma que, junto a Isabel, llenó sus años vacíos. Ya no puedo ser la delicia de nadie y menos en esta casa, en que reina la injusticia.

MARCOS: Y yo soy el injusto.

CRISTINA: Usted, nosotros, todos los que tenemos demasiado mientras otros carecen de todo.

MARCOS: Hablas como si yo hubiera ordenado la vida, como si yo fuera Dios que ha dispuesto que haya ricos y pobres.

CRISTINA: Dios no tiene nada que ver con esto. Los ricos lo somos a expensas de los pobres.

MARCOS: Acabas de descubrirlo.

CRISTINA: Sí, acabo de descubrirlo.

MARCOS: ¿Y qué harás con tu verdad tan nuevecita?

CRISTINA: Esperar a que vaya madurando.

MARCOS: Y una vez que madure, sabrás que soy el tirano y dejarás que tu odio también crezca.

CRISTINA: Una vez que madure, será una verdad importante. Y si usted es el tirano, a usted habrá que detestarlo.

IGNACIO: ¿Detestar? Es un término muy fuerte, Cristina. Él es el único padre que hemos conocido todos nosotros.

MARCOS: (*A Ignacio.*) ¡Ah! ¿Con que te parece fuerte? ¿Qué palabra usarías tú que resultara más suave? ¿Cómo te dirigirías a mí si pensaras como ella?

IGNACIO: Si pensara como ella... ¿Está usted seguro de cómo pienso yo?

ISABEL: Por favor, no disputemos.

MARCOS: No estamos disputando, Isabel. Hablamos en familia después de la cena.

IGNACIO: Por favor no ironice, papá. Lo que está ocurriendo es muy importante para Cristina... y para mí.

MARCOS: Escuchemos primero a Cristina.

CRISTINA: Es como si estuviera dividida. Por una parte, está el recuerdo de mis años infantiles. En que me dormí tantas veces acunada en sus brazos. Por la otra, está este sentimiento nuevo, esta rebelión ante una injusticia de la que acabo de percatarme. Y no es la injusticia de un solo día, porque un error y hasta un acto único de maldad se le perdona a quienes se ama. Es todo un estilo de vida, nuestro estilo, cimentado sobre un hecho atroz.

MARCOS: Entonces tenía yo razón al reconocerte; eres mi enemiga.

CRISTINA: Digamos que soy la enemiga de todos nosotros, de la vida que llevamos y de las cosas que hacemos. Digamos que empiezo a comprender, a optar, a buscar la verdad. Si eso me hace ser su enemiga, piensen que también me enemista conmigo misma.

ISABEL: ¿Es que también a mí me odias?

CRISTINA: Tú, aceptas, Isabel, transiges y eso no puede hacerse ante la injusticia. No te odio, ¿cómo podría odiarte si crecí amándote? Pero tampoco puedo contarte entre los míos.

MARCOS: (*Con intención.*) ¿Se puede saber, exactamente, quiénes son los tuyos?

CRISTINA: (*Herida.*) Por el momento, aquellos que todavía me rechazan.

IGNACIO: (*Con gallardía.*) Yo no te rechazo, Cristina, y creo que debes empezarme a contar entre los tuyos.

CRISTINA: (*Con alegría.*) ¿Tú también?

Al mismo tiempo.

MARCOS: (*Con furia.*) ¿Tú también?

IGNACIO: (*Simple.*) Así es.

MARCOS: Eres un tonto al que el amor lo ata. No deseo escuchar más tiempo las majaderías de unos jóvenes que parecen olvidar lo que deben al respeto. (*A Cristina.*) Ve a tu cuarto y permanece en él hasta que yo te dé permiso de abandonarlo. (*A Isabel.*) Acompáñala y encarga a la Nana que no la pierda de vista. (*A Ignacio.*) Tú, quédate.

Salen Isabel y Cristina.

IGNACIO: Usted habla del amor como si le resultara un hecho desconocido.

MARCOS: Desconozco esa clase de amor que obliga a un hombre a volverse contra sus deberes de hijo.

IGNACIO: Yo sentí que por esta vez siquiera mi deber de hijo era hablarle con franqueza. A portarme como el hombre que se debe ser junto a una mujer como Cristina.

MARCOS: No es una mujer, no te equivoques. Es una niña, una muchachita que ha crecido sin freno. Si vas a casarte con ella, tendrás que ser su freno, no su cómplice.

IGNACIO: ¿Un freno? Y un yugo también, supongo. El amo, me imagino. Pero, ¿quién puede ser ya el amo de Cristina?

MARCOS: Lo dices como si te produjera júbilo.

IGNACIO: Y me lo produce, papá. Un júbilo inmenso: el de quien busca, por inconsciente, una pupila y se encuentra una compañera. ¡Cómo no estar feliz de contar con una esposa que me obliga a ser fuerte y entero!

MARCOS: Contra mí.

IGNACIO: Frente a usted, que es diferente. Tenía yo desde mi época de estudiante una gran desazón ante muchas cosas y no me atrevía a decírselo. Sabía que estaba mal lo que estaba haciendo y callaba porque era usted quien lo hacía. Llegué a temer los cambios de Cristina, que usted le hablara y ella respondiera, porque me obligarían a asumir un compromiso. Mientras todos callaron, yo también podía permanecer callado sin sentirme por eso muy culpable. Me avergüenzo por ello ahora, papá. Estoy terriblemente avergonzado.

MARCOS: Y mañana vas a estar muy orgulloso, porque por fin hablaste. Pero ten en cuenta que ustedes los jóvenes, los inconformes, no han hecho otra cosa y no pueden asustarme; yo actúo.

IGNACIO: Se empieza por actuar, recuérdelo.

Oscuro.

VII LOS FORAJIDOS.

Francisco y coro de hombres, cansados en un camino.

HOMBRES: No nos gusta. Dejamos a nuestras mujeres y a nuestros hijos a merced del tirano que nos exprime, nos saquea, nos mata.

FRANCISCO: ¿Era mejor permitirle que nos ahorcara delante de ellas? ¿Qué ganarían con terneros muertos?

HOMBRES: Nuestras mujeres saben salir con nosotros al campo, atender a nuestros hijos, cuidar de nuestro magro patrimonio. ¿Pero sabrán resolver también el problema de la hora presente?

FRANCISCO: Ellas sabrán. No intentarán enterrar el cadáver de mi hermano Lorenzo porque han aprendido, como nosotros, a no correr riesgos inútiles. Tampoco querrán que regresemos nosotros a una muerte segura.

HOMBRES: ¿Qué harán, Francisco, qué pueden hacer nuestras mujeres?

FRANCISCO: Lo que siempre han hecho cuando salimos a luchar por nuestra vida y la suya, a procurarnos un pedazo de pan; esperarnos.

HOMBRES: ¿En dónde encontrarán el sustento para ellas y nuestros hijos?

FRANCISCO: Donde siempre lo han hallado. No sabemos de ninguna de nuestras mujeres que haya dejado morir de hambre a un niño.

HOMBRES: Y, con todo, se les estaban muriendo; por ello nos encontramos en este trance. Débiles, sin sustancia, carentes de energía, nuestros hijos desfallecían en sus brazos y eran presa de todas las enfermedades.

FRANCISCO: Y nosotros lo veíamos impotentes, lo hemos visto por generaciones. Somos los sobrevivientes de un oscuro mundo de hambre y de miseria. Pero no más, decimos, ya basta; no hemos de seguir como hasta ahora.

HOMBRES: ¿No hubiera sido mejor seguir como estábamos, comiendo un poco, descansando un poco, viviendo aunque fuera un poco con ellas?

FRANCISCO: Muriendo un poco a cada hora. No, yo no creo que hubiéramos podido seguir como estábamos; nadie puede seguir en esa forma.

HOMBRES: Pero, por lo menos, estábamos juntos. Nosotros éramos su sostén; ellas eran nuestro aliento.

FRANCISCO: ¿Qué clase de sostén les brindábamos? ¿Qué aliento nos daban ellas? Cada amanecida, esperar las fatigas y las humillaciones que el día nos trajera; cada noche tirarnos exhaustos en un jergón para dormir derrengados, o para recordar con amargura una jornada sin pan, sin dignidad, sin tiempo para el amor, la ternura o la camaradería. Llamamos amor a tendernos un poco con ellas. Llamamos amistad beber juntos, un poco de pulque o de aguardiente. Nos llamamos vivos, solo porque no estamos muertos.

HOMBRES: Podríamos haber intentado otra cosa.

FRANCISCO: ¿Qué cosa? Todos los caminos aparecían con altas tapias para nosotros.

HOMBRES: Quizá hubiéramos debido hablar con don Marcos.

FRANCISCO: ¿Qué no se dan cuenta? No se puede hablar con los tiranos. Yo lo intenté y me respondió con la amenaza del ejército. Cuando se puede hablar, se habla; cuando se puede ganar algo, se negocie. Pero cuando te corren de tu propia tierra a la fuerza, cuando te quitan tu último men-drugo, cuando la tropa dispara contra ti...

HOMBRES: ¿Entonces se huye, se deja a las mujeres indefensas con los viejos y los niños?

FRANCISCO: Se lucha. Hemos salido huyendo para salvar nuestras vidas, pero no estaremos huyendo siempre. Hemos de volver con armas, con parque, con valor y con más hombres.

HOMBRES: ¿Dónde conseguiremos las armas?

FRANCISCO: Donde las haya.

HOMBRES: Las armas las tienen las tropas, los ricos hacendados y sus guardias.

FRANCISCO: Se las quitaremos.

HOMBRES: ¿Cómo vamos a luchar contra los soldados?

FRANCISCO: Volviéndonos soldados, también, aunque de signo contrario. Aprenderemos a hacer la guerra, como hemos aprendido a hacer tantas cosas, nosotros que ni siquiera hemos tenido escuela.

HOMBRES: ¿Y nuestras mujeres?

FRANCISCO: A nuestro lado, como siempre.

HOMBRES: ¿Cómo sabrán luchar las débiles mujeres?

FRANCISCO: Olvidando que son débiles. Como saben labrar la tierra, moler en el metate o criar hijos con apenas nada. Hacen trabajos pesados, nuestras débiles mujeres.

HOMBRES: ¿Iremos a pedirselo, ahora que las hemos abandonado?

FRANCISCO: Las conocemos. No necesitaremos pedirselo; nos lo darán, como siempre nos dan todo. Y más ahora, que les llevaremos algo que nunca se nos había ocurrido ofrecerles siquiera.

HOMBRES: ¿Qué cosa les podemos llevar nosotros, tan despojados como estamos si en lugar de darles la paz en que maduran los granos y los hijos les llevamos de guerra que todo lo destruye? ¿Qué podemos llevarles?

FRANCISCO: (*Muy dulce.*) Una esperanza.

Oscura.

SEGUNDO ACTO

I EL BAILE.

Don Marcos, Isabel, coros de señores serios y de señoritas decentes que bailan el vals. Sobre las olas, cuando termina el baile, se separan ambos coros. Entran Isabel y don Marcos. Isabel se dirige al coro de señoritas decentes y don Marcos, al de señores serios.

SEÑORES: Bienvenido, don Marcos. Ya temíamos que no se presentara usted esta noche.

MARCOS: Asuntos familiares nos retuvieron. Les presento a ustedes mis disculpas por nuestra tardanza.

SEÑORITAS: ¡Qué bella estás, Isabel, y qué bello tu vestido! Probablemente tú serás la próxima novia. Pero dínos, infórmanos, explica: ¿por qué no vinieron tu hermana y su apuesto prometido?

ISABEL: Cristina se encuentra enferma e Ignacio no tiene ánimo para presentarse solo.

SEÑORITAS: ¡Triste enfermedad la de la novia en la víspera de sus bodas!
Pero esperamos que sea un mal leve y que la próxima vez que bailemos sea en esa fiesta.

ISABEL: Eso espero yo también.

SEÑORITAS: (*Rodean a Isabel.*) ¿Está muy enferma Cristina?

ISABEL: Un malestar leve.

SEÑORITAS: ¿Como para no venir a la fiesta?

ISABEL: Cuando se está enferma, así sea muy poco, no se desean fiestas.

SEÑORITAS: Pero esta es la mejor de la temporada.

¿No desea bailar ni con Ignacio?

¿Y él se entristeció tanto como para no venir ni un momento?

¿Se repondrá pronto para su boda?

Estamos seguras de que ha de estar más enferma de lo que nos dicen, Isabel, si hasta su novio se queda en casa para cuidarla.

¿Y tú no estás preocupada?

ISABEL: Ya les dije que Cristina está un poco indispuesta y que Ignacio no desea bailar con ninguna otra.

MARCOS: Espléndida recepción, muy lujosa. Los vinos son de primera.

SEÑORES: Tche, tche. Los negocios marchan viento en popa para todos nosotros; es natural que nuestras recepciones sean magníficas. Pero supimos que ustedes tienen un problema, don Marcos, y esperábamos verlo para ponernos a sus órdenes.

MARCOS: Fue apenas una amenaza de problema. Y como quiera que sea, ya está resuelto.

SEÑORES: (*Se inclinan.*) Su energía y su dinamismo son ejemplo para todos. Hombres como usted hacen la patria.

MARCOS: (*Se inclina.*) Hombres como todos nosotros somos la patria.

SEÑORITAS: Hemos estado temerosas por ti, por ustedes, por todas nosotras. Nos resulta increíble que esa gente se atreviera a amenazarlos.

ISABEL: Mi tío sabe defendernos. Es bueno contar con un hombre fuerte y decidido al frente de nuestra familia.

SEÑORES: ¿No teme usted represalias por parte de esa gavilla? ¿Se han tomado medidas para protegerlo?

MARCOS: ¿Qué terror cabe frente a esos desarrapados? Mientras el ejército esté pronto a defendernos, nada debe conturbar nuestra vida.

SEÑORITAS: Nuestras madres, afligidas, ya no nos permiten salir solas. La Cofradía de las Hermanitas de la Caridad está a punto de disolverse. Es terrible, terrible, que esas cosas pasen en un país civilizado.

ISABEL: ¿Por qué temer? Si nuestros padres y parientes no parecen preocuparse, ¿Hemos de hacerlo nosotras? Gocemos de la fiesta y la alegría ahora que somos jóvenes y estamos protegidas y resguardadas.

SEÑORITAS: Tienes razón. Ninguna nube se cierne sobre nuestras cabezas. Somos amadas y nuestros padres y hermanos velan por nosotros; nuestra única preocupación estriba en elegir el vestido, el adorno, la joya que realce nuestra belleza. Gocemos, gocemos nuestra alegría, nosotras que somos jóvenes. Y preocupémonos de seleccionar bien nuestra pareja para el baile.

SEÑORES: Sabemos que ha recibido una remesa de vino excelente. Qué egoísmo el suyo, don Marcos al no invitarnos a probarlo.

MARCOS: En la boda de mi hijo se descorcharán algunas botellas. Eso queda entendido, señores.

SEÑORES: ¡Ajá, ajá, magnífico! No esperábamos menos de su generosidad y su cortesía.

MARCOS: Las que les debo.

SEÑORITAS: Escojamos al compañero para el vals y la contradanza. Nuestra sabiduría empieza en los salones y se afina para aprender a escoger la pareja adecuada a nuestra vida.

SEÑORES: El buen vino, saboreado con lentitud, catado en la punta de la lengua, rodando por nuestra boca, para deslizarse después dulcemente por nuestra garganta, alegra muchos de nuestros momentos.

SEÑORITAS: Bailar es un arte en el que somos diestras; El baile es un baile y es mucho más para nosotras. Requiere de toda nuestra concentración, no es tarea fácil; se debe empezar por tener un buen talle y piernas ágiles, un oído adiestrado y muchas horas de práctica. Solo así se adquiere la graciosa ligereza que tanto se nos elogia.

SEÑORES: Otro gran placer es cabalgar por nuestros dominios, en la mañana muy temprano, cuando apenas apunta el día. El caballo al paso, obediente a la brida que frena su impaciencia, sabedor de quién es el amo. Y luego, detenernos en algún sitio a otear los vastos sembradíos cubiertos por una fina neblina. Y decirnos: todo esto es nuestro, todo nos pertenece, gracias a Dios.

SEÑORITAS: Fingimos extasiarnos ante la naturaleza y corremos a reproducir el paisaje en una linda acuarela que penderá de la pared de la sala. Es prueba de exquisita sensibilidad, aunque en el fondo nos interese poco. Lo que nos importa es ir al ropero a contemplar nuestros vestidos y decir: todo esto es mío.

SEÑORES: Entrar en la bella sala francesa, cuajada de muebles de marquetería y deslumbrantes cristales, y pensar: todo esto es mío.

SEÑORITAS: Escoger una alhaja heredada, guardada en un cofrecillo a la espera de que queramos lucirla, y saber: es mía.

SEÑORES: Ir a los anchos prados en donde pasta el ganado gordo y fino, de raza, que es todo mío.

SEÑORITAS: Andar en una coqueta carretela nueva, tirada por briosos caballos que sé que son míos.

SEÑORES: Sentarnos a una mesa exquisita y comer a nuestro gusto los manjares que parecen derribarla, tantos y tan deliciosos como son. Alabar a Dios por sus mercedes y pedirle en oración el pan nuestro, que es todo mío.

SEÑORITAS: Un hermoso jardín del que cortamos inmensos ramos de flores para colocarlos artísticamente en jarrones. Pasear por el atardecer. En íntimo coloquio con las amigas y poder decirles que todo es mío.

SEÑORES: Coleccionar obras de arte y colocarlas en una galería a la que solo tienen acceso unos cuantos íntimos. Contemplar el cuadro de un maestro con la satisfacción de pensar: es mío.

SEÑORITAS: Un mullido lecho con sábanas de fino hilado. Nos depara sueños tan dulces como nuestra inocencia. Despertar en nuestra alcoba con la seguridad de quien sabe: todo esto es mío.

SEÑORES: Entrar en nuestra severa biblioteca de volúmenes encuadernados en piel, de cantos dorados y pastas flexibles. Tener a todos los grandes pensadores al alcance de la mano y apresarlos con la idea de que son todos míos.

SEÑORITAS: Tomar un tibio baño de suaves esencias, asistidas por nuestras criadas. Perfumar nuestro cuerpo con el aroma de botellas alineadas en el tocador, las que cuidamos con amoroso afán, ante el pensamiento: son mías.

SEÑORES: Decir: Es mío.

SEÑORITAS: (*Grito.*) Mío. Es mío.

Oscuro.

II LA CONFESIÓN

Alcoba de Cristina. Cristina y el señor Cura.

CURA: Hija, no te he visto últimamente en la iglesia. (*Da a besar su mano. Cristina lo hace renuente.*)

CRISTINA: No salgo de este cuarto, padre.

CURA: (*Aspavientos.*) Me han dicho que estabas enferma, pero no me imagine que fuera de cuidado.

CRISTINA: No lo estoy, padre. Le han informado mal.

CURA: Invita un asiento a estos pobres huesos cansados.

CRISTINA: Disculpe, padre. (*El cura se sienta.*)

CURA: No creo a don Marcos capaz de mentirme. Él me rogó que viniera a verte.

CRISTINA: Mi tío no le mintió, solamente que está equivocado. Toma por enfermedad lo que no es otra cosa que franca rebeldía. ¿No se lo dijo, padre?, ¿no le contó lo mal que me comporto y lo desagradecida que soy?

CURA: (*En evidente apuro.*) Me dijo que tus nervios están quebrantados.

CRISTINA: Tiene razón.

CURA: Que no comes.

CRISTINA: Apenas.

CURA: Que no duermes.

CRISTINA: Poco y mal.

CURA: Entonces debes aceptar que estás enferma.

CRISTINA: También tengo accesos de llanto, casi no río y sufro desvanecimientos. Pero no estoy enferma.

CURA: (*Jovial.*) ¿Qué dirías tú que te pasa?

CRISTINA: Podría ser que fuera desdichada.

CURA: En efecto, a veces las jóvenes son desdichadas por causas que se nos escapan. Pero tú, que lo tienes todo. ¿Cómo puedes sentirte así?

CRISTINA: Creo que es precisamente porque lo tengo todo.

CURA: (*Violento.*) Esa es una respuesta de niña mimada.

CRISTINA: Es lo que fui hasta hace pocos días.

CURA: (*Conteniéndose, con precaución.*) Pueden existir otros motivos que te niegues a reconocer.

CRISTINA: Conozco los motivos que tengo para la desdicha.

CURA: ¿Amas a Ignacio?

CRISTINA: Fuertemente, desoladamente. Más que nunca y ya antes creía que lo amaba.

CURA: Tú sabes lo que él te quiere.

CRISTINA: Padre, Ignacio nada tiene que ver con lo que me aflige. Al contrario.

CURA: Déjame terminar. A veces, por la educación moral que damos a las señoritas, al acercarse el matrimonio, el temor a cumplir con ciertos deberes...

CRISTINA: (*Ríe.*) Padre, ¡qué poco conoce usted a las muchachas a pesar de ver que sea usted su guía espiritual! Piensa que me ha enloquecido el

temor a perder mi doncelléz. ¡Ay, padre! Si supiera usted de qué modo amo a Ignacio, me acusaría usted de pecado.

CURA: Serénate, Cristina, y permite que te diga lo que te vine a decir. Dios sabía muy bien lo que hacía al conocer a hombres y mujeres el poder de la concepción y la iglesia ve con regocijo el amor de un matrimonio que haya sido santificado. No temas si hay en ti ciertos impulsos que el pudor pueda no aceptar.

CRISTINA: ¿Pudor? Padre, en el amor no hay pudores que no sean los de no querer bastante. Si la proximidad de mi boda fuera lo que me conturbara, sería muy pobre esposa para un hombre como Ignacio.

CURA: He de saber lo que te ocurre. ¿No quieres confiármelo?

CRISTINA: ¿En confesión?

CURA: O en plática. Te prometo que en ambos casos el secreto será el mismo.

CRISTINA: Si usted ya habló con mi tío, ya sabe lo que me ocurre.

CURA: Quiero saberlo por ti misma. ¿No hay nada de que debas acusarte?

CRISTINA: ¡Hay tanto de que deba acusarme! Sí, me acuso: he sido indiferente y egoísta ante el dolor de mis semejantes. He vivido con frivolidad, ocupada en fruslerías, mientras que a mi alrededor la miseria mataba niños, secaba senos, destruía vidas. ¡Y todavía me creía buena!

CURA: Has hecho caridad.

CRISTINA: No, padre, ni siquiera eso: he dado limosna.

CURA: ¿Qué otra cosa podrías haber hecho? La limosna, cuando se da como tú lo hacías, se convierte en caridad, y esta es una virtud cardinal.

CRISTINA: ¿Como lo hacía yo? Ir de vez en cuando, por turno riguroso, a la casa de los pobres, para regresar a la riqueza. Permitir que alguna vez un niño me manchara con sus manos sucias un vestido que luego daba a lavar a las criadas. Nunca me quité el pan de la boca para nadie y si lo hubiera hecho un solo día, al siguiente hubiera tenido todos los bizcochos que apeteciera. No padre, no me absuelva de ese pecado.

CURA: Cristina, Dios no les exige a las gentes...

CRISTINA: ¿Dios? ¡Ay, padre, que existiera Dios!

CURA: ¿Qué dices, blasfema?

CRISTINA: Si hubiera Dios, padre, no sería tan complaciente como usted. Sería un Dios de exigencia, tan lacerante con la gente como yo, que toda estaría herida con el mismo dolor que yo sufro.

CURA: ¿Te crees tan grande para sufrir el dolor de Dios?

CRISTINA: Me siento tan pequeña como para sufrir su ausencia. Ya no creo, padre, ya no puedo apoyarme en él y por eso estoy tan sola y des-

dichada. Querría llenar su vacío con el amor a la gente, pero tampoco sé amarla puesto que no puedo luchar por ella.

CURA: Deliras. No sabes lo suficiente y te confundes.

CRISTINA: Usted sabe mucho. Usted ha sido ungido como su representante, y se ha negado a intervenir frente a la injusticia. Usted no se confunde, padre, pero tampoco hace lo que debiera.

CURA: Cristina, si no estuvieras enferma...

CRISTINA: No lo estoy. Usted dijo que quería hablar conmigo y yo lo hago con entera libertad: debe escoger si sufre o no mi falta de hipocresía.

CURA: (*Conciliador.*) Me estás echando, hija.

CRISTINA: No, no lo echo. Me gustaría seguir hablando con usted, si acepta mi nuevo tono, que le afrenta como a todos.

CURA: Hablemos, pues. Quizá razonando comprendas mejor lo que ocurre. Me acusas; dices que no cumplo con mi deber. Y yo te pregunto ¿en qué crees que consiste este?

CRISTINA: (*Simple.*) En estar del lado de los humildes.

CURA: ¿Solamente del lado de los humildes?

CRISTINA: Por principio, sí. Ellos son los que más sufren.

CURA: La Iglesia es católica, es decir, universal; ama por igual al humilde y al poderoso, a todos los hombres que acoge en su seno. Está por encima de partidos e ideologías, de clases sociales y de cualquier interés de grupo. En eso reside su fuerza, en eso reside la luminosa verdad que la mantiene desde hace veinte siglos.

CRISTINA: Y cuando les dice a los oprimidos que se resignen, que de ellos será el Reino de los Cielos. ¿No está sirviendo al interés de una clase? Usted sabe muy bien que una intervención suya ante mi tío, o ante el Gobernador, quizá hubiera permitido que Lorenzo fuera enterrado.

CURA: En este país hubo una larga lucha para separarnos del Estado. Nosotros acatamos la situación y, para poder seguir sirviendo a nuestra causa, renunciamos al poder temporal. No nos compete mezclarnos en actos de gobierno.

CRISTINA: Que entierren o no a Lorenzo, es ahora un hecho secundario. Lo importante es no contemplar con los brazos cruzados toda la injusticia que padece la gente.

CURA: Ya te expliqué mi postura.

CRISTINA: Cristo era pobre.

CURA: Y hablo de dar al César lo que es del César.

CRISTINA: ¿Y quién sabe lo que es del César? Toda la riqueza, toda la salud, toda la felicidad a costa de la desgracia de millones de gente. No es justo darle tanto al César.

CURA: Tú misma acabas de decir que nadie sabe lo que es del César. ¿Cómo empezar a negárselo?

CRISTINA: Pensando que todos los hombres son el César; repartiendo su patrimonio entre todos.

CURA: ¿Crees que esa sea la tarea de la Iglesia?

CRISTINA: Padre, teme usted que si se niega lo que es del César, acabe uno por negar lo que es de Dios. Ante usted ambos están íntimamente ligados; lo sé, porque a mí me ocurrió lo mismo: al rebelarme contra uno dejé de creer en el otro.

CURA: ¿Cómo puedes decir semejante insensatez? Cristo mismo los separó en sus palabras y en sus actos.

CRISTINA: ¿Qué queda para el que no es hombre de Dios ni del César?

CURA: (*Se pone de pie.*) Vine de buena fe a ayudarte, Cristina, y volveré si me necesitas, pero ahora me voy contristado. Quiero creer que sufres un arrebato pasajero.

CRISTINA: Adiós, padre y gracias.

CURA: ¿Gracias de qué?

CRISTINA: Al verlo, temí que me convenciera. Le agradezco que no lo haya hecho.

Oscuro.

III LA CARTA

La Nana y Jacinto en la sala. El coro de Hombres en otra área.

NANA: No quiero presionarte, ni que traiciones un secreto. Pero si sabes dónde están, búscalos y diles que es urgente su regreso.

JACINTO: ¿Para que los maten?

NANA: Es verdad, corren peligro de que los maten. ¡Dios mío, ya no sé dónde estoy, ni para dónde volverme! Si ellos no regresan, se perderá Cristina de algún modo.

JACINTO: Pobre de usted, que los quiere a los dos. O se pierde Francisco o se pierde la niña Cristina.

NANA: Toma esta carta y hazla llegar a mi ahijado. En ella le explico lo que pasa.

JACINTO: (*Desconfiado.*) Yo no sé dónde está. No puedo mandársela.

NANA: (*Le obliga a tomar la carta.*) Entonces rómpela o quémala.

Jacinto se encamina hacia donde están Francisco y sus hombres. La Nana queda como al acecho.

JACINTO: (*Entregando la carta a Francisco.*) Tu madrina te manda esta carta.

FRANCISCO: ¿Cómo sabe que darías con nosotros?

JACINTO: Lo supuso. Es una mujer muy astuta.

HOMBRES: Jacinto, no queremos esperar a que nos lleguen esas letras; dínos qué nueva desgracia nos anuncia, porque desde que andamos a salto de mata, nuestra mayor desventura es no saber qué pasa en nuestra tierra, en qué estado se encuentran nuestras familias, nuestros hogares.

JACINTO: En la carta no se dice nada que pueda preocuparlos; en el pueblo todo está igual a como lo dejaron. Lorenzo se pudre bajo el sol y sus familias velan y aguardan.

FRANCISCO: ¿Por qué aceptaste el riesgo de traerme la carta de la madrina?

JACINTO: Porque en la casa de la Hacienda están pasando cosas muy extrañas. La niña Cristina se ha enfrentado a don Marcos y el joven Ignacio también parece estar de nuestra parte.

FRANCISCO: Lo que paces con Cristina o con Ignacio no nos incumbe. No valía la pena que tú corrieras este peligro... o de que nos lo crearas a nosotros.

JACINTO: Los peligros que yo corra, son mis peligros. A ustedes no les pasará nada, porque hasta a la Nana le negué conocer su lugar de destino.

FRANCISCO: Te equivocas, Jacinto. Los peligros que tú corras nos afectan, porque eres el único enlace posible con nuestra gente en el pueblo; si estamos a punto de la lucha, debemos tener mayor disciplina.

JACINTO: Precisamente porque va a empezar la lucha. Cristina e Ignacio pueden ser nuestros aliados en casa del enemigo.

HOMBRES: ¡Qué inocente eres, Jacinto! Nadie en la casa de nuestro enemigo puede ser nuestro aliado, precisamente porque está en casa de nuestro enemigo. Lee la carta, Francisco, y entéranos de lo que dice tu madrina, que tampoco es nuestra aliada, pero que esperamos que no sea nuestra enemiga.

NANA: (*Mientras Francisco mima leer la carta.*) Francisco: es necesario que regreses a resolver el problema que creaste con tu conducta irreflexiva.

FRANCISCO: Ya voy, madrina, a resolver el problema de la única manera posible; con las armas en las manos. Mis hombres y yo nos encontramos en todas partes con gentes desesperadas, como nosotros, que se han alzado; queremos unirnos con ellos bajo la bandera común de la justicia.

NANA: En la casa todo se ha trastornado. La niña Cristina se ha enfrentado a don Marcos por culpa de ustedes, y el señor Ignacio parece haber roto completamente con su padre.

HOMBRES: ¿Por nuestra culpa? ¿Dices que por nuestra culpa? Poco sabemos de ellos, como ellos lo ignoran todo acerca de nosotros; nada nos importan sus problemas y a ellos nunca les inquietaron los nuestros.

NANA: Cristina solo habla de la injusticia que se comete con ustedes.

FRANCISCO: (*Rompe con la ficción de leer. Directamente a la Nana.*) ¿Con ustedes? ¿Ya hablas como los patrones? Debes decir con nosotros, porque tú nos perteneces aunque te hayas criado en la Hacienda.

NANA: (*Mismo juego.*) Sí, pero el tiempo desarraiga, Francisco. Isabel y Cristina son las hijas que no tuve, más mis hijas que tú, Francisco, aunque seas mi ahijado de bautismo. Es más fácil amar al niño que se cría, que al que crece lejos de nosotras.

HOMBRES: Madre de hijas ajenas, ¿podrás llevar tu desarraigo hasta sacrificarnos por aquella a quien tanto amas? Por un lado está el peligro real en que nos encontramos nosotros; podemos perder la vida; por el otro, para ella, el peligro consiste simplemente en desafiar la ira de su tío.

NANA: No es la ira de don Marcos lo que temo.

HOMBRES: Confíanos entonces tus temores. Nosotros te escucharemos con paciencia, aunque sea lo único que podamos hacer por ti.

NANA: ¡Ojala supiera lo que temo! Es como un augurio confuso que me sabe a sangre y a muerte.

FRANCISCO: Que muy bien puede ser la nuestra.

NANA: Ya sé que ha habido sangre y muerte, y me conduelo de eso también. El cadáver de Lorenzo está allí, todavía, pudriéndose al sol. ¿Es que no vas a hacer nada, Francisco? Ese pobre despojo fue tu hermano. ¿No irá a tener cristiana sepultura?

FRANCISCO: Lorenzo era mi hermano, de sangre y de aficiones. Pero, ¿piensa usted, madrina, que debo perder la vida yo también por realizar algo que en nada va a servirle?

NANA: Serviría a los otros. Las mujeres hacen guardia para impedir que los niños se acerquen, todo el pueblo está enlutado. Opaco y polvoroso ha sido siempre, pero ahora vivimos encerrados en una nube; las alambradas no ocultan el espanto que en ese campo sucede.

HOMBRES: No haces más que buscar subterfugios para forzar nuestro regreso. Con tu taimada intención, nos pones un cebo para conducirnos a una muerte segura.

NANA: Yo no deseo su muerte, pero tampoco puedo soportar lo que le ocurre a Cristina. No se puede vivir eternamente asfixiada entre dos lealtades; yo ya he elegido.

FRANCISCO: No la atormenten más. Su fidelidad sería ejemplar si no tuviera algo de inhumano; más que en madre, los años de servidumbre la han convertido en seguidora de sus amas.

NANA: Quien ama, sigue.

FRANCISCO: Ellos te privaron de tu familia, para darte una cadena, un jergón, un rinconcito en la cocina y después en el cuarto de las niñas. Por ellas no conociste varón, ni calor de hogar, ni hijos propios. ¿Cómo puedes decir que las amas?

NANA: Diciendo que las amo, tan simple es para mí lo complicado.

HOMBRES: ¡Qué ajena, qué distante te sentimos! La servidumbre fue para nosotros un yugo insoportable; para ti es un lazo amoroso que te ata.

NANA: Hablan de cadenas. Es cierto, yo tengo mi cadena, que es la de cualquier madre con sus hijos. No soy diferente de las mujeres que quedan en el pueblo, amamantando a sus críos, cuidando de su sueño.

FRANCISCO: No te estamos culpando. Tú quieres a Cristina y la defiendes, igual que nosotros a nuestras familias. Solo que nuestros cariños nos enfrentan.

NANA: Cristina está en peligro, desvaría. No por sus seres queridos, no por su familia o prometido; por ustedes. Repúdienme, insúltenme cuanto quieran, pero acudan a salvarla.

HOMBRES: Vamos para allá, nos acercamos, pero queremos llegar como soldados del ejército revolucionario, no como una confusa gavilla.

FRANCISCO: Regresaremos, madrina, como un ejército disciplinario y fuerte. La hora de don Marcos y de los hacendados se aproxima.

NANA: Pero vengan pronto, antes de que le pase algo a Cristina.

HOMBRES: Iremos, pero no por Cristina. Iremos por nosotros, por nuestro derecho, por nuestra justicia, por nuestra gente que se quedó en el pueblo.

NANA: Vengan por lo que quieran y como deseen. Pero vengan, vengan pronto.

Oscuro.

IVI LA TRAMPA

La habitación de Cristina. Isabel y la Nana. Después Cristina.

NANA: Es bueno que tu tío le permita pequeños paseos en el jardín, a solas.

ISABEL: (*Altiya.*) Mi tío no es un carcelero.

NANA: Ni tu hermana una delincuente.

ISABEL: No, pero se aleja de nosotras y se extravía.

NANA: Sea lo que sea, debemos ayudarla ahora.

ISABEL: La quieres más que a mí, ¿no es cierto Nana?

NANA: Es la que sufre. Cuando eran niñas y una enfermaba, a esa era a la que más quería en ese momento, hasta que se aliviaba y entonces las quería a ambas por igual. ¡Me duele tanto verlas desunidas!

ISABEL: No es culpa mía. Yo no he cambiado.

NANA: Sí, has cambiado. Ahora juzgas con severidad a Cristina, cuando antes la seguías en todas sus travesuras. Tanto, que más de una vez pagaste por ella.

ISABEL: No se puede vivir eternamente en el mundo de la infancia. Por su actitud de hoy, no pienso pagar; es más que una travesura de niña, es una verdadera locura.

NANA: Está loca del corazón, más que de la cabeza. Sufre por las desventuras de los demás.

ISABEL: ¿Y por las nuestras? Éramos una familia feliz, muy unida; ahora todos somos desdichados por culpa suya. No es una buena locura la que causa tanta desgracia, la que ve más por lo ajeno que por lo propio.

NANA: Quizás sea la locura de los héroes.

ISABEL: ¿Con que mi hermana es ahora una heroína? No exageres, Nana. Cristina no es más que una pobre muchacha desconcertada, que en lugar de preparar su boda y regocijarse por su amor, se extravía por caminos peligrosos y ajenos.

NANA: Volvámosla a la razón, entonces.

ISABEL: Lo hemos intentado todo.

NANA: Menos suprimir la causa de su locura.

ISABEL: Dices tonterías, ¿quién sabe cuál es esa causa?

NANA: Cristina sufre porque el cadáver de Lorenzo no ha sido enterrado.

ISABEL: ¿Y qué podemos hacer nosotras? Ignacio ya intentó hablar con mi tío, pero no logró más que irritarlo.

NANA: Podríamos hacerle creer a Cristina que lo van a enterrar pronto.

ISABEL: No conseguiríamos nada. Ya es como una obsesión. En cuanto supiera la verdad, volvería a lo mismo.

NANA: Para entonces ya estaría casada y en viaje de luna de miel.

ISABEL: Pero se daría cuenta de la mentira apenas hablara con tío Marcos.

NANA: Entonces... Podríamos pensar en otra cosa.

Cristina y Jacinto entran en ese momento, pero no se acercan a Isabel, ni a la Nana.

JACINTO: (*Asustado.*) No diga nada, por favor, niña Cristina. No debería habérselo contado.

CRISTINA: Hiciste bien, Jacinto, me has tranquilizado mucho. Aunque me rechacen todos ellos, me alegra que empiecen a defenderse.

JACINTO: ¿Y su familia, niña? ¿Y usted y el joven Ignacio?

CRISTINA: Todos rendiremos cuentas; quizás Ignacio y yo podamos vivir con sencillez y alegría.

JACINTO: Quise ayudarla un poco, al verla tan desesperada. Pero, por favor, no me delate, ni siquiera ante la Nana. Me puse en sus manos, niña Cristina, y sin pensarlo dije lo que no debía; no soy solo yo, somos todos los de este y otros pueblos. Pero, ¡es que siempre ha sido usted tan buena!

CRISTINA: No temas nada, Jacinto. ¡Si supieras cómo te estoy agradecida! Pero dime, ¿ya están cerca? ¿Vienen bien armados? ¿Son suficientes para lugar contra el ejército?

JACINTO: (*Espantado.*) No me pregunte más. Ya le dije demasiado. (*Sale. Cristina se encamina a donde están Isabel y la Nana.*)

NANA: (*A Isabel.*) Déjame a mí.

ISABEL: Nana...

CRISTINA: ¿Vienen a visitarme? ¿O mi tío ha dado alguna orden en mi contra?

ISABEL: Hablas de tío Marcos como si te persiguiera.

CRISTINA: No lo hace, es cierto. Solo me elimina manteniéndome encerrada.

ISABEL: Te trata como lo que eres; una enferma. Te cuida en tus habitaciones, te permite paseos al aire libre, se preocupa porque recibas atención médica. ¿Qué más quieres?

CRISTINA: Justamente, que no me trate como una enferma. Prefiero que me recluya como a una rebelde.

NANA: No disputen, y menos ahora. (*A Cristina.*) Te traemos buenas noticias, y por eso estábamos esperándote.

CRISTINA: ¿Todavía hay buenas noticias para mí? ¿Es que soy libre de ir a donde quiera y hacer lo que me plazca? ¿Puedo ir a reunirme con los míos?

ISABEL: (*Espantada.*) ¡Deliras! Estás con los tuyos, a menos que ya no seas mi hermana ni la hija de nuestros padres.

NANA: Pronto estarás libre, Cristina y se celebrará tu boda.

CRISTINA: (*Esperanzada.*) ¿Te lo dijo tío Marcos?

NANA: No, tu tío aún no lo sabe.

CRISTINA: (*Desaliento.*) Entonces no veo la manera.

NANA: Tu desgracia viene de la muerte de Lorenzo y de su cadáver insepulto.

ISABEL: ¿Es esa, en verdad, la razón de tu rebeldía?

NANA: Pues debes saber que Lorenzo va a recibir pronto cristiana sepultura.

CRISTINA: Si mi tío no lo sabe, ¿cómo es que ustedes están tan seguras?

NANA: Francisco es mi ahijado y me ha hecho saber que viene a entregarse.

CRISTINA: No, Nana, eso no es cierto.

NANA: Y una vez que Francisco esté preso, su hermano será enterrado tal y como lo prometió don Marcos.

CRISTINA: Nana, por favor mándele decir que no venga. Que lo matarán si regresa. No importa tanto enterrar a Lorenzo.

NANA: No sé dónde encontrarlo. El mensaje fue depositado en mi puerta por manos desconocidas. No puedo mandarle decir nada.

CRISTINA: Grítale, escribe en el viento, busca a su mujer y avísale. No debe regresar.

NANA: ¿Avisarle qué? Él sabe muy bien los riesgos que corre con su venida. No han de ser de muerte si por fin se decide; Francisco no es ningún tonto.

CRISTINA: Ni ningún mártir de causas inútiles. No lo entiendo, tenía la idea de que es un combatiente fuerte, seguro y decidido. No puedo creer que arriesgues la vida en un gesto absurdo.

NANA: Los sentimientos fraternales pueden ser muy fuertes en algunos hombres.

ISABEL: (*Inesperada.*) Y en algunas mujeres, también. Yo haría lo mismo por ti, Cristina.

CRISTINA: (*Emocionada.*) ¿Aunque arriesgaras la lucha de otros?

ISABEL: ¿Quién habla de luchas? Yo no sé de eso, ni creo que vaya a saberlo nunca. Solo sé del cariño que le tengo a mi familia.

CRISTINA: ¿Aún a una familia herida como la nuestra?

ISABEL: A lo mejor, precisamente porque es una familia herida. A lo mejor, porque acabo de darme cuenta de que ocupo un lugar en ella, y que todos ustedes me necesitan.

CRISTINA: Yo te necesito, porque estoy muy sola. ¿Me ayudarás a impedir más muertes e injusticia?

ISABEL: No puedo ayudarte en eso, porque no te entiendo y nosotros no podríamos lograr nada. No me pidas que intervenga; solamente puedo aliviar tu pena con mi cariño de hermana.

CRISTINA: (*Grita.*) ¡Pero es que tienes que ayudarme! Alguien tiene que ayudarme, porque siento que ya no puedo más.

Oscura.

V EL MIEDO

Cristina en su habitación. En un área de coro, Isabel y el coro de las señoritas decentes.

SEÑORITAS: Isabel, estamos preocupadas por ti y por los tuyos. ¿Qué noticias son esas que nos llegan de desavenencias en tu casa?

ISABEL: Son simples rumores infundados. ¿Desde cuándo, amigas, hacen ustedes caso a las habladurías?

SEÑORITAS: Sabemos que Cristina está enferma...

ISABEL: Ya convalece.

SEÑORITAS: ... y que no le permiten salir de su cuarto.

ISABEL: Reposa en sus habitaciones.

CRISTINA: Me tratan como a una pobre, desgraciada demente. Es posible que haya perdido la razón, porque lo razonable es llevar una vida estable y ordenada. *(Se mira en el espejo de mano.)* Tienen razón, he cambiado. ¿Estaré, en verdad loca? ¿Lo que me impongo es excesivo para una joven abandonada por todos? *(Deja el espejo, con desaliento.)* Nunca cumpliré mis designios. No podré, sola, enterrar el cadáver de Lorenzo. *(Se rehace. Este juego de transiciones se dará durante todo el monólogo que sostiene en la escena. Mientras Isabel y las señoritas conversan. Cristina puede jugar con el velo de novia, guardar sus donas, etc., mientras monologa.)* Pero no puedo dejar que maten a Francisco.

SEÑORITAS: Nos dicen también que Ignacio y su padre apenas se dirigen la palabra.

ISABEL: ¡Cuántas mentiras despiadadas y maliciosas se dicen a nuestras espaldas! No entiendo cómo se hacen eco ustedes de algo que puede herir a una familia amiga.

SEÑORITAS: Ahora te enfadas e imaginas que nos mueven oscuros pensamientos. ¿No somos, acaso, amigas? ¿No hemos crecido las unas al lado de las otras?, ¿compartiendo los ingenuos secretos propios de nuestros pocos años? Comprende que es duro para nosotras ver cómo te encierras ahora, hermética, en lo que a lo mejor no pasa de ser otro secreto inocuo.

ISABEL: Hemos sido amigas por largo tiempo...

SEÑORITAS: Desde la infancia. Desde antes, puesto que nuestras madres también lo eran.

ISABEL: ... pero Cristina es mi hermana. No puedo permitir que sus penas anden en todas las bocas.

SEÑORITAS: Ahora nos ofendes de manera innecesaria. Nuestras bocas no son las de todos; son las nuestras; tus amigas; bocas que nacieron selladas para divulgar tus secretos.

ISABEL: Perdónenme, no quise hablar con rudeza. Estoy muy alterada y no encuentro el tono de nuestro antiguo cariño.

SEÑORITAS: Las ojeras que ofenden tus ojos y el plieguecito que empieza a tensar tu boca nos había informado ya de que estabas alterada. Pero Isabel, dulce hermana, ¿no podemos ayudarte, nosotras?

ISABEL: Necesita toda la ayuda que puedan aportarme sus bien intencionados consejos. Soy una joven débil, siempre lo he sido: Cristina era la fuerte y ahora les pido ayuda para, a mi vez, poder ayudar a Cristina.

SEÑORITAS: ¿Es verdad, entonces, todo lo que se dice? Apenas podemos creer que Cristina, tan bien educada, tan dócil y amorosa, tan ejemplar en su conducta, haya podido cambiar de la noche a la mañana.

ISABEL: Los sucesos en la hacienda la han afectado de manera extraña. Su conducta es tal, que me he visto obligada a rechazarla.

SEÑORITAS: Bien hecho. Los principios están por encima del amor familiar, por fuerte que este sea. Lo dice la Biblia, ¿o no lo dice? Por lo menos lo afirma el señor cura.

CRISTINA: Debo pensar en mi familia, en todos cuantos me aman. ¿Acaso no he escuchado a Isabel? Aunque lo que ella diga, no debe tomarse en cuenta: no puedo tener por amiga a quien solo de palabra ama. ¿Y si pierdo mi joven vida, que apenas apunta a ser una vida verdadera? No importa, no debe importarme; pueden perderse vidas más preciosas que la mía. ¡Ay, tengo miedo, tengo tanto miedo! Y temo porque no me lanzo al peligro con los ojos cerrados; me duelo por mí misma antes de que nada ocurra. Tengo miedo de bajar a la tumba antes de que se cumpla el término de mis días en la tierra.

ISABEL: Los lazos que nos unen son de tal índole que no pueden verse rotos por su actual conducta. Siempre quise a Cristina, pero ahora creo que la quiero más, porque ya no es la fuerte, la decidida, la hermana mayor que siempre me opacaba. Quiero a Cristina más que nunca porque está enferma y yo puedo ayudarla.

SEÑORITAS: Esos sentimientos te honran, pero ten cuidado. El amor, aunque no sea más que el amor fraterno, muchas veces se convierte en el señuelo que nos conduce a una trampa cruel.

ISABEL: La dulce trampa del amor de un hombre, no la conozco todavía. Mis sentimientos se ciñen a mi familia y son, por lo tanto, buenos y aceptables.

CRISTINA: Puedo dejar a Ignacio viudo antes de que mi boda se lleve a cabo. (*Transición.*) Nuestro amor quizás no perdure, pero es más firme ahora mismo que el de muchas parejas que terminan sus días al plácido amparo de una actitud conforme. (*Transición.*) No probaré el nupcial lecho. No escucharé los dulces acentos del canto de bodas. No sabré lo que

son las caricias de un esposo. No gustaré la dulzura de criar un hijo. Un hijo que crece a los felices ojos de la madre. Estoy sola; ya no tengo amigos. ¡Pero qué digo! Tengo muchos, aunque no los conozca a todos. Soy amiga de todos aquellos que me antecedieron en el sacrificio, de todos los que vislumbran un mundo mejor y aún de aquellos que, sin esperanza, han sufrido en sus vidas la marca de todas las injusticias. No puedo flaquear; no estoy sola.

SEÑORITAS: Tú bien sabes que Cristina se equivoca.

ISABEL: Es por eso que sufro tanto por ella.

SEÑORITAS: Reniega de todos los principios que una cuidadosa educación nos ha inculcado. Se rebela ante la autoridad de tu tío. Desafía a la religión y da muchas otras muestras de desorden.

ISABEL: Lo sé. Algo peligroso e indócil la acecha, como una oscura... como una fuerza a punto de encabritarse y derribarla. Tengo la premonición de que muy pronto le ocurrirá algo terrible.

SEÑORITAS: Algo muy malo va a sobrevenir, como siempre que se intenta romper el orden de las cosas. ¿No nos han enseñado a obedecer y a callar, a seguir un sendero abierto por los pasos de todas nuestras predecesoras? ¿Para qué perderse en la maleza, para qué buscar un camino propio, abandonando el antiguo, estrecho, seguro y delimitado por el que deben transcurrir nuestras vidas?

CRISTINA: Y quizás vaya a la muerte, pero cada vez siento más piedad por los hombres. No busco la muerte ni la deseo; todavía hay muchas cosas que me esperan en la vida. Pero he de cumplir un deber que, por primera vez, nace de mí y no se me impone desde afuera.

ISABEL: Antes de muy poco tiempo, esta tristeza que me invade, y que sin embargo tiene la dulzura de las cosas quietas, va a estallar en mil pedazos desesperados.

SEÑORITAS: Antes de lo que pensamos, ocurrirá una catástrofe que va a enlutar a tu hermana y a tu casa. También nosotras tenemos un presentimiento nefasto.

ISABEL: ¿Qué puedo hacer?

SEÑORITAS: No te acongojes por ella; piensa mejor en tu futura suerte.

ISABEL: ¿Cómo ayudar a mi hermana?

SEÑORITAS: Ya no tienes hermana.

ISABEL: Buscaré la manera de compartir la suerte de Cristina.

SEÑORITAS: No, aléjate, aléjate pronto, si no quieres que a ti también... a ti envuelva el oscuro torbellino.

Oscuro.

VI EL SACRIFICIO

Salón de Hacienda. Don Marcos e Ignacio.

IGNACIO: Padre, deseo hablarle.

MARCOS: ¿Estás dispuesto a cambiar de actitud?

IGNACIO: Tiene razón para hablarme así. Me he mostrado débil y veleidoso, primero de una manera, luego de la otra. Pero ahora creo estar decidido y firme.

MARCOS: Firme, ¿en qué sentido?

IGNACIO: Por lo menos puedo decir en mi descargo que en el mismo sentido de la última conversación que tuvimos.

MARCOS: ¿No vas a ceder?

IGNACIO: No, ni busco que usted ceda. Es inútil que nos reframamos siempre a las mismas cuestiones, como esos rieles del ferrocarril que pueden tenderse durante varios kilómetros sin llegar nunca a encontrarse. No tenemos un punto de fuga que sirva de partida a nuestras líneas.

MARCOS: Entonces me alegra que vengas a buscarme, porque quiero comunicarte la resolución que he tomado.

IGNACIO: Intercambiaremos resoluciones, papá. Yo vengo a informarle de la mía.

MARCOS: Déjame hablar primero, porque puedes cambiar de parecer al escucharme: voy a desheredarte, Ignacio, si persistes en tu actitud.

IGNACIO: Creo que estaba equivocado hace un momento; aquí convergen nuestras líneas. Yo venía a decirle que me voy para siempre.

MARCOS: ¿Y con qué medios cuentas para sobrevivir?

IGNACIO: Usted me priva ahora de una herencia a la que renuncié gustoso, pero me ha dado cosas que no puede quitarme; al concebirme me dio dos manos e inteligencia; al criarme, estudios y educación, que le agradezco.

MARCOS: Hablas con soberbia. Una larga lista de personas que ni tú ni yo conocimos trabajaron para acumular todo cuanto poseemos. ¿No crees ser responsable ante ellas por lo que se haga con este patrimonio?

IGNACIO: No puedo ser responsable por lo que nuestros antepasados hicieron sin más guía que su instinto de rapiña. No tengo la culpa de ser el último varón de un dudoso linaje asentado sobre la injusticia y el despojo.

MARCOS: No tienes ningún derecho a hablarme así.

IGNACIO: Yo nunca he sabido que aquí prevalezca ninguna clase de derecho; no hago más que participar de nuestra larga tradición.

MARCOS: ¡Que hayamos llegado a esto!

IGNACIO: Sí, padre, por fin hemos llegado a esto.

MARCOS: Si habías de irte, por lo menos me hubieras ahorrado el último enfrentamiento.

IGNACIO: No podía salir furtivamente de una casa que ha sido durante tanto tiempo la mía. Además, no me voy solo; he de llevarme a Cristina, a quien usted mantiene encerrada.

MARCOS: Y así seguirá. ¿Crees que no sé qué ella es la culpable de todo lo que pasa entre nosotros?

IGNACIO: Aunque no podamos entendernos en ninguna otra cosa, debe usted saber que no lo desafío por seguir a Cristina. Concédame por lo menos que soy capaz de razonar por mí mismo.

MARCOS: Tardíamente.

IGNACIO: Soy joven. Nada es tardío para mí.

MARCOS: Confías en que se te abran nuevas puertas. Pues yo te cierro una: Cristina no se irá.

IGNACIO: Es mi prometida.

MARCOS: Es mi pupila. Sobre ella solo yo tengo capacidad de decisión.

IGNACIO: ¿Nunca terminará de hablar de los otros como si fueran sus pertenencias? Si yo deseo llevarme a Cristina, es porque existe un acuerdo mutuo.

MARCOS: ¿Has hablado con ella, contrariando mis disposiciones?

IGNACIO: Las he respetado solo porque no encontré la manera de violarlas. No he hablado con Cristina, pero no necesito hacerlo para conocer su manera de pensar.

MARCOS: ¡Qué tonto eres, qué tonto! ¿A quién le interesa cómo piensa una muchacha sin experiencia, sin patrimonio, sin más porvenir que el que le ofrezca un brazo fuerte que la ampare?

IGNACIO: Mi brazo es bastante fuerte, si a eso vamos. No deseo discutir a mi novia con usted, ni tampoco le pido que sancione con su presencia esa boda que tanto le desagrada.

MARCOS: Lo que pretendo decirte es que no habrá boda.

IGNACIO: Usted no puede hacer eso. No somos cabezas de ganado para que nos aparee cuando lo desea y nos separe cuando le convenga. No puede decidir algo tan monstruoso más que apoyándose en su dinero para coaccionarnos y ya le he dicho que renunciamos a él. Ha perdido su poder sobre nosotros.

Entra Isabel.

ISABEL: Veo que por fin han decidido hablar uno con el otro y me siento dichosa. ¿Puedo traer a Cristina para que nos reunamos, otra vez, como antes, a hacer planes para la ceremonia?

MARCOS: Si te refieres a una ceremonia nupcial, justamente comentábamos que no se llevará a cabo.

ISABEL: ¿Cómo, es que han roto su compromiso?

IGNACIO: ¿Está muerto alguno de nosotros?

ISABEL: Claro que no.

IGNACIO: Entonces, ¿cómo puedes creer que esté roto nuestro compromiso?

MARCOS: Si uno se va y la otra se queda, no existen muchas perspectivas para un matrimonio con éxito.

IGNACIO: ¡Ahora se burla! Cristina y yo no nos separaremos, y aunque así fuera, nuestro amor no va a desaparecer por ello.

ISABEL: No comprendo muy bien lo que está pasando.

IGNACIO: Es mi padre el que decide que no se efectuará mi matrimonio.

ISABEL: (A Marcos.) ¿Cómo puede pensar en separarlos? Por favor, tío, no prive a Cristina de su última esperanza.

MARCOS: Ella para mí ya no cuenta.

ISABEL: ¿Y su propio hijo? Él no encontrará un amor como el que lo liga a Cristina.

MARCOS: ¿Hablas de mi hijo, o hablas por tu hermana?

ISABEL: Hablo por los dos, que los dos son mis hermanos. ¿Por qué causar desdichas que pueden evitarse? Permita que se vayan y yo me quedaré a su lado para tratar de suplir a ambos. Tío, no impida esa boda.

MARCOS: Ya es demasiado. Me importunan tú y tu boda.

Entra la Nana.

NANA: ¡Señor, ocurre algo muy grave! Cristina logró apoderarse de la llave y salió furtivamente hacia el campo cercado, pero esa niña no sabe lo que es engaño. Yo me di cuenta a tiempo e intenté seguirla aunque mis viejas piernas se negaron a darle alcance.

IGNACIO: Voy a buscarla. (*Sale corriendo. Se escuchan sus gritos mientras se aleja y todo el tiempo siguiente.*)

ISABEL: Tío, que no le ocurra nada a mi hermana, o lo haré responsable mientras usted y yo vivamos.

MARCOS: Estás tan loca como ella.

Descarga lejana. Los gritos de Ignacio se vuelven desesperados.

ISABEL: ¿Qué fue eso? (*Sale corriendo.*)

Nueva descarga. Silencio.

MARCOS: ¡Ignacio! (*Voz muy plana.*) A mi hijo no, Señor. No a mi hijo.

Entra Jacinto.

JACINTO: Patrón, ha ocurrido un terrible accidente.

NANA: *(Como constatando algo sabido.)* Cristina ha muerto.

JACINTO: Sí.

MARCOS: ¿Y el señor Ignacio?

JACINTO: También, señor. Los soldados dispararon sobre ellos; primero sobre la niña Cristina que intentó entrar en el campo cercado, amparada por las sombras; quizás no vieron más que un bulto. Y luego, el señor Ignacio, que corría como un loco, sin fijarse en el peligro. Allí quedaron, señor, muertos uno cerca del otro, casi juntos.

Aparece Isabel. Desde la puerta.

ISABEL: Los soldados cumplieron sus órdenes, tío Marcos.

Oscuro.

EPÍLOGO

Las dos áreas de coros. En una, el coro de las mujeres del pueblo. En la otra, el coro de hombres al que se incorpora Francisco.

MUJERES: Don Marcos ha partido y el ejército se negó a guardar más tiempo el campo; aprovechamos el momento para enterrar a Lorenzo. Pero ustedes cuidense, porque la tropa, desde su guarnición, los espera.

HOMBRES: Nuestra lucha apenas empieza y las víctimas no son las que esperábamos. El poder se vuelve contra los suyos y los abate; los padres aniquilan a sus hijos y nos dejan cadáveres que no podemos reconocer como nuestros muertos.

MUJERES: Y sin embargo son nuestros muertos, los primeros. No debemos ser infieles a su memoria.

HOMBRES: ¿Cómo podemos identificar nuestra lucha con la lucha incierta de Cristina?

MUJERES: Ella vivió sus últimos días confinada y solitaria, apartada del amor de los suyos y rechazada por nuestra intransigencia. Pero en el campo se confundió con Lorenzo y ya no hubo más distinción entre ellos. Eran solamente cuerpos despojados de la vida; la mano que se la arrebató a uno, desposeyó de ella a la otra.

HOMBRES: Nosotros no pedimos su sacrificio.

MUJERES: El sacrificio no es algo que se solicite. Se da por una convicción y una lealtad hacia los otros. Cristina las tuvo; el mismo dolor con que lloramos a Lorenzo nos hace derramar lágrimas por ella.

HOMBRES: Fue inútil todo cuanto hizo. Ningún acto personal y aislado nos conducirá a la victoria. Nadie puede asumir nuestros intereses por nosotros, los propios interesados.

MUJERES: Dura lección que pagó Cristina al precio de su propia vida. La sangre derramada por una causa justa, a la postre no puede ser inútil. Por eso iremos con Isabel y la Nana a enterrar a Ignacio y a Cristina, a quienes hoy no podemos regatear el título de hermanos.

Olga Harmony (Ciudad de México 1928-2018). Dramaturga, narradora y crítica de teatro. Colaboradora de diversos diarios del país, entre otros: *Excélsior*, *La Jornada* y *Unomásuno*. Se han puesto en escena sus obras: *Teresa entre los cuerdos*, *Nuevo día*, *La ley de Creón*, *El lado humano*, *El día del maestro*, *El diosero*, *El cuento de Manolo*. Premio Juan Ruiz de Alarcón 1984 a la mejor obra de estreno nacional por *La ley de Creón*. En 2002 recibió la Medalla Bellas Artes por su obra en beneficio de la reflexión y del desarrollo de la actividad teatral.

ANTÍGONA,
(HISTORIA DE OBJETOS PERDIDOS)

DANIELA CÁPONA
CHILE 2002

PERSONAJES

ÉL

ELLA

(SANTIAGO)

ÉL: Antígona era joven, muy joven... vivía en una ciudad que había caído en conflictos políticos. Los dos hermanos de ella se habían peleado por el trono de la ciudad y se habían matado entre sí. Entonces el tío, Creonte, se convierte en rey y ordena que a uno de ellos se le entierre con honores, y al otro se le deje a la intemperie para que se pudra a la vista de todos y se lo coman los buitres y las aves de rapiña. Ella, Antígona, no lo acepta, es su deber enterrar a su hermano, a sus dos hermanos dignamente, es su destino desobedecer de manera tan peligrosa. Es descubierta, condenada a muerte por su tío, ella acepta porque es su destino, heredado de su padre, porque es inevitable escapar a la tragedia si te llamas Antígona, si eres hija de un hombre que se llamó Edipo, finalmente se debe ceder, aceptar, ser un héroe, frente a eso no es posible revelarse. Antígona tenía un novio, se llamaba Hemón.

ELLA: Existen mil maneras de estar muerta, partida en dos por las veredas. De mil maneras me ando muriendo sin pensar siquiera en lo mucho que te pierdo. Cierro los ojos del dolor que me rompe la boca y el adentro y así rota de los ojos, muerta y callada, pueden comenzar uno a uno, todos los minutos del mundo.

ÉL: Ella había decidido morir con el más increíble desenfado, ni siquiera se resistió cuando la encontraron, estaba tan tranquila, era lo correcto, me lo había dicho, era su destino morir así. Llegué a odiarla por eso. A mí se me moría todo el mundo, los amigos, mi padre, la novia... Y un día, cuando pensé que ya la había perdido, llegó a buscarme, estaba hecha un desastre, me dijo “ya no quiero morirme, no tengo porque morirme yo, que se muera otra, aunque sea mi destino, no tengo ganas de morir hoy, Vámonos”. Y me fui con ella, me llevó como si yo fuese una novia raptada.

(La ciudad)

ELLA: Últimamente sueño que pierdo las uñas... de raíz, que me peino y no sé para qué. Aquí nadie. Aquí nunca. Aquí nada. Sospecho que hay cosas terribles entre la ropa tendida, cinturones, cuellos, zapatos, niñas lanzándose desde los balcones en silencio. Hombres asando castañas en cada esquina. Si algún día extraño esta ciudad, será solo eso lo que extrañe, el olor de las castañas tibias asándose en las esquinas.

ÉL: Siempre supe que había algo que yo jamás entendería, algo en ella. Al principio pensé que eran los días en la prisión, que eso la cambió. Que nunca llegaron a buscarme a mí porque ella nunca dijo mi nombre. Y que por eso no debía cuestionar lo extraña que se fue poniendo después de la huida. Como intocable, como un animal peligroso. Yo la habría preferido triste, para hacerla feliz.

ÉL: Si no fuera por ti yo no estaría vivo ¿cierto?

ELLA: ¿Qué?

ÉL: En la cárcel, no dijiste nunca mi nombre...

ELLA: No. No lo dije.

ÉL: ...¿qué te hicieron?

ELLA: Nada.

EL: Por favor, dime. Necesito saber.

ELLA: ¿Para qué?

ÉL: ¿Aguantaste por mí? ¿Por no nombrarme?

ELLA: No. Nadie te buscaba a ti.

ÉL: Dime que te hicieron

ELLA: No me hicieron nada.

ÉL: ¿Te pegaron?

ELLA: Un poquito.

ÉL Y ELLA: Ortigas y cardos te florecerán por las heridas, y si viene la calma y se queda, si te duermes blanca florecida por todas las espinas, no habrá entonces modo de olvidarte. No tendré manera de olvidarme de

tu cuerpo partido y abierto. Del total abandono de tus piernas desnudas, sobre una arena áspera y cualquiera. Quedará tu cuerpo florecido bajo un pueblo que no conozco... ortigas y cardos asomando por las heridas.

ÉL: Si todo esto hubiese ocurrido, yo sería tu viuda.

ELLA: Si todo esto hubiese ocurrido, yo sería tu viuda.

ÉL: Se empezó a volver extraña, extraña de mí. En ella empezó a aparecer algo imposible, no me sorprendió, siempre supe que había algo, algo que al final me la terminaría quitando.

ÉL: ¿Pasa algo?

ELLA: No sé.

ÉL: Estás tiritando.

ELLA: Si.

ÉL: ¿Que te pasa?

ELLA: Esta ciudad es ridícula.

ÉL: ¿Que?

ELLA: Tengo frío, tengo mucho frío.

ÉL: Sí, hace frío, ha hecho frío todos estos días.

ELLA: Me duele, el frío duele ...me estoy volviendo loca...de frío. Yo, por muerta o por ajena, jamás seré madre de nadie....Mírame, ¿que me pasó que me quedé así? demasiado angosta, morena y helada. Cualquier niño se moriría de frío en mi adentro, se pondría azul... todos nos vamos a volver azules.

ÉL y ELLA: Desde hace un tiempo que no te hablo, que no me hablas, que no te escucho cuando me hablas. Desde hace un tiempo que creo que ya no estamos aquí.

(Bruselas)

ELLA: Hubo un tiempo en que esta ciudad me parecía la mezcla precisa entre extrañeza y soledad. Bruselas, Madrid, Roma, Berlín, Bruselas. Ahora me parece algo casual... yo... vivía en una ciudad y ya no estoy, falto, descaradamente, groseramente... eso se llama ausencia. Yo me fui, de espanto y cobardía, de miedo. Me fui de no saber amar la muerte, de querer para mí las cosas mías. Me fui porque no quería ver morir a nadie más, y porque yo sabía que se iban a seguir muriendo.

Dicen que esta es la plaza más bonita del mundo. De hoy en adelante han dejado de gustarme los hombres morenos. No quiero más amar a un hombre moreno en esta ciudad de hombres rubios. De hoy en adelante quisiera un hombre rubio en mi cama, que me calme esta negrura de hembra desaparecida. Que no me entienda. Que no pueda entender que en otro lugar del mundo yo sigo faltando, que por estar en esta ciudad, incluso a la muerte, le he estado faltando.

ÉL y ELLA: Ortigas y cardos te florecerán por las heridas, y si viene la calma y se queda, si te duermes blanca, florecida de todas las espinas, no habrá entonces modo de olvidarte. No tendré manera de olvidarme de tu cuerpo partido y abierto. Del total abandono de tus piernas desnudas sobre una arena áspera y cualquiera. Quedará tu cuerpo florecido bajo un pueblo que no conozco... ortigas y cardos asomando por las heridas. Si eso hubiese ocurrido, yo sería tu viuda.

Santiago, 2001.

Daniela Cápona (Santiago de Chile 1990). Dramaturga y crítica de teatro. Es especialista en práctica teatral: actriz, directora y dramaturga. Es docente e investigadora en la Universidad de Chile. Algunas de sus obras son: *Ofelia o el mal imaginario*, *Prohibidos*, *Antígona*, *historia de objetos perdidos*. Esta última fue estrenada en las salas Agustín Siré y Finis Terra. La obra ganó el premio “Eugenio Guzmán” al mejor director, en el Segundo Festival Para Nuevos Directores Teatrales, del programa de Magister en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

ANTÍGONA CON AMOR

HEBE CAMPANELLA
ARGENTINA 2003

*A tantas víctimas inocentes del autoritarismo y de las ideologías
mesiánicas.*

PERSONAJES

ANTÍGONA VALVERDE: 24 años.

AGUSTÍN VALVERDE: tío de Antígona, 50 años.

RAMIRO VALVERDE: hijo de Agustín, 24 años.

GABRIELA VALVERDE: 22 años.

LA CHACHA: 70 años.

MANUEL

UN OFICIAL

UN GUARDIA

JOVEN MILITANTE

NIÑO: Fernandito, 7 años.

NARRADOR

VOCES: radiales, televisivas, corales.

ESCENA I

La acción transcurre en el “living” de un departamento. Hacia el lateral izquierdo del escenario, un sofá y, al lado, una mesita baja con una lámpara. Hacia el lateral derecho, mesa para dibujar, con taburete alto delante de ella; al lado, mesa alta con televisor. El centro del escenario debe quedar libre de mobiliario, a fin de poder representar allí escenas callejeras, con telones que caerán en el momento oportuno.

Cuando se inicia la acción, se escucha en off la voz de un locutor —o dos— proveniente de una radio portátil. La voz aumentará de volumen cuando se haga presente Gabriela. Luz plena.

VOZ DE LOCUTOR: La Comisión Pro Movilización, presidida por el Ministro, Inspector Valverde, llama a todos los cuerpos orgánicos (*entra Antígona por lateral izquierdo y se dirige a la mesa de diseño. Comienza a dibujar, sentada en el taburete*), consejos provinciales, consejos de distrito, consejos de circunscripción y cuarteles y unidades de base, al estado de movilización general (*la voz va adquiriendo volumen y entra Gabriela, también por lateral izquierdo, con una radio portátil y un libro en las manos; se sienta en el sofá y abre el libro*), bajo la consigna: todos al Aeropuerto Internacional a recibir al Comandante.

VOZ DE LOCUTORA: Esta mañana se realizó un acto central en homenaje a los caídos en el último movimiento revolucionario. Más de tres mil personas se congregaron en el lugar para escuchar la palabra de varios oradores (*Antígona deja de dibujar y escucha atentamente*), pero violentos incidentes que dejaron como saldo un muerto y algunos heridos —cuya lista daremos a conocer en breves minutos— obligaron a suspender la reunión. (*Gabriela cierra el receptor.*)

ANTÍGONA: Es difícil concentrarse en el trabajo cuando se escuchan noticias tan desgraciadas... Creo que se avecinan momentos decisivos para la vida del país.

GABRIELA: (*Deja de leer.*) Con seguridad que no te has perdido ninguna de las asambleas estudiantiles de estos días. ¿Por qué sos tan obcecada, Antígona? ¿No te parece suficiente con las preocupaciones que nos provoca Fernando?

ANTÍGONA: (*La mira con cierto enojo.*) Por Dios, Gabriela, ¿hasta cuándo seguirás temiéndole a todo? A veces lamento no ser varón para participar más activamente. Si alguna vez te metieras un poco en esos grupos de parásitos, como vos los llamás, tal vez lograrías contagiarte de su entusiasmo...

GABRIELA: (*Interrumpiéndola vivamente.*) De su locura, decí más bien.

ANTÍGONA: Bueno, sí, locura, pero santa locura la que reivindica la libertad y la justicia.

GABRIELA: (*Con sorna.*) Por favor, a mí con retóricas no, Antígona. Todos esgrimen las mismas consignas. ¿Acaso tu Ramiro no dice que lucha por lo mismo? Y está del otro lado, con los matones, según Fernando.

ANTÍGONA: (*Alarmada, acercándose.*) ¿Cuándo dijo eso Fernando? Siempre tan amigos, inseparables desde chicos... hasta con la misma carrera para seguir estudiando juntos...

GABRIELA: Ay, Antígona, ¿pero cómo podés estar tan ciega? ¿No notaste que ya no estudiaban juntos, que Ramiro no viene a verte si sospecha que Fernando está en casa? Vamos, no te hagás la mosquita muerta, que sé muy bien que Ramiro te lleva a su departamento casi todos los días.

ANTÍGONA: Sí, y no te lo oculto, pero creeme, en ningún momento pensé que lo hacía para no venir a casa, para no encontrarse con Fernando.

GABRIELA: (*Rotunda.*) Ramiro y Fernando están metidos en grupos antagónicos. Los oí discutir ayer, cuando se encontraron por casualidad.

ANTÍGONA: (*Pensativa.*) Sí, es verdad, hace tiempo que no se queda a comer con nosotros. Pero...

GABRIELA: (*Se pone de pie.*) Ramiro, que venía aquí todas las veces que se le antojaba, desde hace un par de meses se anuncia por teléfono, pregunta si está Fernando, si sé si vendrá o no... qué sé yo... me fastidia todo esto. Claro, como vos no estás nunca.

ANTÍGONA: Sabés que tenemos prácticos de la mañana a la noche. (*Pausa. Se sienta en el sofá.*) Pero, ¿qué pasó en esa discusión?

GABRIELA: Discutieron, se insultaron. Fernando le dijo que era un matón a sueldo.

ANTÍGONA: ¡Oh, Dios! ¡Mi Ramiro, matón!

GABRIELA: (*Con cierta ironía.*) Sí, tu Ramiro debe de estar trabajando para la Doble S o algo así.

ANTÍGONA: (*Con desesperación.*) No, no puede ser, Gabriela. (*Pausa.*) Vos lo querías a Ramiro, fuiste también su compañera de juegos... Cómo podés atacarlo así...

GABRIELA: Pero es así, Antígona. Y me duele mucho, de veras. Cuando Fernando lo llamó matón parapolicial, él no se defendió. Sólo le dijo, con desesperación, que se cuidara, que no se dejara envolver, que no se dejara manosear por los que sólo aspiran a sembrar el caos y la violencia. En fin, las grandes palabras de siempre, pero eso sí, se lo decía casi llorando...

ANTÍGONA: (*Se pone de pie.*) ¿Y Fernando? (*Se pasea nerviosa.*)

GABRIELA: Lo llamó renegado, traidor, hijo de puta, qué sé yo... Después sólo oí un portazo.

ANTÍGONA: (*Se sienta, siempre muy nerviosa.*) Pero, ¿cómo no me contaste nada? ¿Cómo no entraste y les preguntaste qué pasaba?

GABRIELA: (*Se sienta también.*) No sé, temblaba, como si la casa se sacudiera; no atinaba sino a quedarme pegada detrás de la puerta, cada vez más pegada, para oír, para saber más. Pero no quería que me vieran. Sentía vergüenza... por ellos, porque estaban destrozando una amistad tan vieja y tan linda... (*Con mucho dolor.*) Tal vez lo único sólido que teníamos...

ANTÍGONA: (*Más fuerte que la hermana aunque conmovida también, se le acerca y le pasa el brazo por los hombros.*) Bueno, pero no ha de ser tan grave, hermana. La vida no puede quitarnos también esto... Primero a nuestros padres, ahora a nuestros hermanos, porque Ramiro y Fernando han sido casi como hermanos. No nos pueden hacer esto ahora. No, no tienen ningún derecho.

GABRIELA: Por eso no quise preguntar. Preferí olvidar la discusión, los insultos, como si no hubiera pasado nada.

ANTÍGONA: Y yo enceguecida por el amor, envuelta además en todo este torbellino de asambleas y concentraciones, no me he dado cuenta de nada. (*Se pone de pie.*) ¡Ah, pero lo voy a enfrentar al primero que encuentre! No, yo voy a luchar por mi felicidad, por la nuestra. No, no, esto tiene que aclararse. (*Pausa.*) Vos vivís huyendo siempre, Gabriela, y en la vida hay que tener el coraje de luchar por lo que se quiere...

GABRIELA: (*Con pena.*) Por eso me ganaste en el amor de Ramiro, Antígona. Pero no importa, yo sólo quiero la paz, la tranquilidad.

ANTÍGONA: La paz de las tumbas, querida hermana...

GABRIELA: Tal vez.

Enciende otra vez el receptor y mientras Antígona va nuevamente hacia su escritorio de dibujo y se sienta para trabajar, se escuchan algunas palabras del locutor.

VOZ DEL LOCUTOR: ...y cuarteles y unidades de base, al estado de movilización general bajo la consigna: todos al Aeropuerto Internacional a recibir al Comandante. (*Se apagan la voz y las luces.*)

ESCENA 2

El mismo decorado anterior. Ha transcurrido una semana. El televisor está funcionando cuando se encienden las luces, y Antígona se halla dibujando. De tanto en tanto, levanta la vista de su trabajo y mira la pantalla. Por ésta desfilan imágenes de multitudes que portan carteles, que luchan, etc., pero en ellas no deben individualizarse inscripciones ni personas. (Se sugiere un montaje de fotografías periodísticas, ya investigadas.) La voz del comentarista de los sucesos, siempre en off.

VOZ TELEVISIVA: (*En off.*) Las últimas noticias llegadas del Aeropuerto consignan que cerca de mil hombres armados, algunos con metrallas, ocuparon posiciones cerca del palco oficial. El primero de los tiroteos se inició con una ráfaga de metralla alrededor de las 15. (*Antígona deja su trabajo y observa atentamente la pantalla.*) Las versiones sobre desde qué bando se abrió el fuego son contradictorias e imposibles de verificar. Los momentos más dramáticos se vivieron cerca del palco, al producirse los incidentes que sembraron el pánico (*Antígona se pone de pie*) y la confusión en la muchedumbre.

ANTÍGONA: (*Alarmada.*) ¡Por Dios, algo tremendo debe de estar pasando en el Aeropuerto!

Se escucha el timbre de la calle. Antígona apaga el televisor y corre hacia la puerta de foro. Abre y aparece Ramiro, un joven con barba y sin bigotes, malherido. Trae la camisa deshecha, los pantalones sucios y un vendaje improvisado en una de las manos.

ANTÍGONA: (*Desesperada.*) ¡Ramiro, querido! (*Intenta sostenerlo, Ramiro se tambalea y se apoya en Antígona.*) ¿Qué te ha pasado? (*Avanzan hacia el sofá. Ramiro cae en él.*) ¡¿Qué ha sucedido?!

RAMIRO: No, no te preocupés. Es sólo un rasguño. (*Le muestra la mano, que Antígona besa, conmovida.*)

ANTÍGONA: (*Solícita y alarmada, lo besa repetidas veces en el rostro.*) Por favor, habla. ¡¿Qué les ha pasado?!

RAMIRO: (*Conmovido, le toma el rostro entre las manos y le habla casi sollozante.*) ¡Fue todo tan horrible, Antígona mía! (*Oculto la cara en el pecho de ella.*) Yo no fui, yo no fui, debes creerme. Cuando me indicaron que los liquidara, corrí y ya lo encontré en el suelo, con Manuel también en el suelo.

ANTÍGONA: (*Con un grito.*) ¡¿Fernando?! No, Dios mío, ¡¿Fernando?! (*Lo sacude.*) ¿Qué le hiciste? ¡Lo mataste!

RAMIRO: (*Mueve con desesperación la cabeza, negando.*) No, no, alguien se adelantó. (*Ante el llanto convulsivo de Antígona, la sacude para hacerla reaccionar.*) Pero no estaba muerto, Antígona... y me baleó desde el suelo. Después no sé, me desmayé. (*Antígona levanta la cabeza y lo mira extática.*) Y cuando desperté estaba tirado atrás, en un camión. Y ahí estaban también Fernando y otros dos de su grupo revolucionario.

ANTÍGONA: (*Interrumpiéndolo y a los gritos.*) Pero, ¡¿vivía?!

RAMIRO: Sí, parecía desangrarse. Tenía un balazo en la cabeza. Se la vendé con un trozo de mi camisa, lo abracé llorando, lo sostuve durante todo el viaje (*baluceante*) y él me miraba con una mirada larga, profunda, como agradecido, ¿sabés?... y me acarició la mejilla. Sí, me acarició, Antígona.

ANTÍGONA: (*Se libera de sus brazos y entre sollozos.*) ¿Y ahora?

RAMIRO: (*Hace una pausa como dudando de proseguir.*) Ahora... ahora no sé. A mí me obligaron a bajar a varios metros de aquí. (*Con desesperación.*) Yo no quería dejarlo, pero me desprendieron y casi me tiraron a la calle. (*Con cansada resignación.*) Y no sé más. Apenas he podido llegar hasta acá.

Antígona reacciona y corre hacia el interior, de donde volverá con una pequeña palangana y una toalla. Mientras tanto, Ramiro recuesta su cabeza contra el respaldo del sofá.

ANTÍGONA: ¡Cuánto horror!... ¡y qué cansancio!... *(Comienza a lavarle la cara y las manos con gran ternura.)* Ramiro, Ramiro, mi querido.

Lo besa con gran cariño, Ramiro cierra los ojos, se adormece. Antígona lo recuesta contra el brazo del sofá y deja la palangana en el suelo. Se yergue.

ANTÍGONA: Ahora comienza la verdadera lucha, Antígona. Y vos que creías que sólo les pasaban estas cosas a los otros... Ahora también yo he perdido a un hermano y saldré a buscarlo. *(Mirando a Ramiro.)* Y vos me ayudarás, Ramiro, porque yo te quiero y quiero seguir queriéndote. *(Se arroja y lo acaricia otra vez, enternecida.)* Tenemos que recobrar a nuestro hermano, Ramiro. Tenés que ayudarme a buscarlo... *(como alucinada)* para volver a jugar a los policías y los ladrones, como antes, ¿te acordás?, cuando corríamos por el patio, allá en el pueblo, en la casa grande... Pero vos no vas a ser el policía, no, nunca más, Ramiro. Vos vas a ser el secretario del detective. Y yo voy a ser el detective. Y lo vamos a encontrar, te lo juro. Por nuestro amor, querido.

Acerca su cabeza a la de Ramiro, que sigue descansando. Una luz casi espectral alumbra a la pareja, mientras el resto queda en sombras. Luego todo se oscurece.

ESCENA 3

Calles de una gran ciudad. Es de noche. Telones con siluetas de importantes edificios ocultarán la puerta de foro de las escenas anteriores y el lateral izquierdo —sofá y mesita—, que, semiocultos por los telones, quedarán en total oscuridad. La mesa de dibujo y los otros objetos del lateral derecho podrán quedar en el escenario, donde se jugará la escena con Antígona y Ramiro, éste siempre detrás de aquella y sin ser visto por ella. Una luz rojiza seguirá los movimientos y gestos de Antígona; Ramiro, en semipenumbra, seguirá los pasos de su novia y casi repetirá, como en un calco, sus actitudes. La luz tiene papel importante y deberá crear un clima de angustia y desgarrante impotencia, casi onírico. La banda sonora dará preferencia a los sonidos nocturnos de una gran ciudad: bocinazos intermitentes, frenadas, ulular de sirenas. Por momentos, una banda de música rock, agresiva, estridente, podrá subrayar los desordenados movimientos de los personajes.

ANTÍGONA: *(Deberá transmitir, con sus gestos, aturdimiento, desconcierto, alucinación.)* ¡Fernando...! ¡Hermano querido! ¡Fernando!... ¡¿Qué te han hecho?! Se acerca a la fachada de un edificio donde se leerá “Hospital Municipal”, y la luz la seguirá. Golpea la puerta con fuerza.

ANTÍGONA: Busco a mi hermano, Fernando Valverde, herido de bala esta tarde.

VOZ EN OFF: *(Femenina.)* Aquí no hay nadie con ese nombre, señorita.

ANTÍGONA: ¡No es posible, enfermera! Por favor, mire con más detenimiento.

VOZ EN OFF: *(Con cierta impaciencia.)* Ya le he dicho que acá no se ha registrado a ningún herido de bala, señorita. No insista.

ANTÍGONA: *(Exhausta.)* Pero si es el quinto hospital al que acudo.

VOZ EN OFF: *(Con cierto tono de sorna.)* Todavía le quedan dos o tres. Siga buscando.

Aumenta el volumen de los ruidos, que casi apagan las voces.

ANTÍGONA: *(Va hacia el centro de la calle.)* ¡Dios mío, Fernando, ¿adónde te han llevado?!

Siguen los gestos de desesperación, ahora como si se viera envuelta en una manifestación: bombos y estribillos la aturden y parece arrastrada por un tumulto.

ANTÍGONA: ¡¿Qué es este maldito barullo?!

Cesan los bombos, se alejan los estribillos y Antígona se acerca a otro edificio, donde se lee "Departamento Nacional de Policía".

ANTÍGONA: Por favor, déjenme pasar. Busco a mi hermano, herido de bala. Tal vez se encuentra detenido.

VOZ EN OFF: *(Masculina.)* ¿Ha indagado usted en los centros hospitalarios?

ANTÍGONA: Ya lo he hecho, señor.

VOZ EN OFF: Tenemos el registro de todos los detenidos durante el día y comienzos de la noche, en cada comisaría... Veamos, veamos... No, no figura aquí ningún Valverde. Fernando Valverde, me dijo, ¿verdad?

ANTÍGONA: *(Con ansiedad.)* Sí, señor, es mi único hermano.

VOZ EN OFF: ¿Y dice usted que estuvo en el Aeropuerto?

ANTÍGONA: Sí, y fue herido de bala en la cabeza.

VOZ EN OFF: ¿Entonces estaba también usted allí?

ANTÍGONA: No, no. Había ido con un grupo de amigos. A recibir al Comandante.

VOZ EN OFF: *(Con simulada displicencia.)* ¡Ajá! ¿Y cómo sabe de esa herida?

ANTÍGONA: Por amigos.

VOZ EN OFF: *(Con astuta diplomacia.)* Bueno, si usted me diera los nombres de esos amigos quizá podríamos citarlos y averiguar más detalles...

ANTÍGONA: *(Vacilante.)* Es que... no, ellos no saben nada más. Los levantaron en un camión y a algunos los dejaron por ahí.

La luz irá adquiriendo los tintes del amanecer.

VOZ EN OFF: Pero sabrán el color del camión, quizás el número de chapa... Eso puede ayudarnos mucho.

ANTÍGONA: *(Desconfiada.)* Bueno, gracias, señor, regresaré con los datos. Gracias.

Escapa hacia el centro de la calle. Nuevos bocinazos y frenadas. Algunos tiros. Antígona corre hacia una oficina militar, golpea.

ANTÍGONA: Por favor, ando buscando a mi hermano, Fernando Valverde, herido de bala ayer por la tarde.

VOZ EN OFF: *(Tono autoritario.)* Creo que se ha equivocado de oficina, señorita. Acá no vienen heridos.

ANTÍGONA: *(Con desesperación.)* He recorrido media ciudad, señor, y no hay hospitales ni comisarías que lo tengan registrado. Ustedes deben de saber lo que pasó en el Aeropuerto y dónde están los heridos... y quizás los muertos...

VOZ EN OFF: Las fuerzas militares no han intervenido, señorita, en ese desgraciado suceso. Todo lo ha manejado el Ministro Jefe Agustín Valverde... A propósito, quizá sea su pariente... porque me dijo Valverde, ¿verdad?

ANTÍGONA: Sí, el Ministro Valverde es nuestro tío, pero...

VOZ EN OFF: *(Interrumpiéndola.)* Entonces, lo indicado es que acuda a él. No, pero lo mejor es... déjenos ya todos los datos para iniciar antes la búsqueda: su nombre, el de sus padres y hermanos, dirección, actividades.

Comienza a oírse el teclear de una máquina de escribir, que seguirá mientras Antígona va dando sus datos.

ANTÍGONA: Antígona Valverde. Mi madre murió en un trágico suceso y mi padre quedó ciego. Vive en el interior... *(Pausa.)*

VOZ EN OFF: Siga, por favor.

ANTÍGONA: Mi hermano es Fernando Valverde y mi hermana, Gabriela Valverde. Yo voy a graduarme de arquitecta en estos días y ellos son también estudiantes universitarios...

VOZ EN OFF: Adelante...

ANTÍGONA: Vivimos con una vieja criada en la calle...

La voz y el tableteo de las teclas se van apagando, mientras aumenta el volumen del tráfico callejero o, si se prefiere, la música rock violenta y agresiva. La escena queda en sombras.

ESCENA 4

Se han levantado los telones que indicaban una escena callejera y han caído otros que simulan un alto paredón carcelario. Los extremos laterales permanecerán siempre a oscuras, ocultando el mobiliario del departamento. Una reja, hacia el centro, y dos banquetas a ambos lados de la reja. Cuando se va iluminando la escena —nunca será luz plena— se ve a Antígona que se acerca desde lateral derecho, conducida por un guardia. Del otro lado de la reja un joven sin barba, con bigote y enormes anteojos negros aguarda: Ramiro. Cuando Antígona llega

a la reja, el guardia la suelta y se aleja un par de metros. Ramiro se quita los anteojos y pone sus manos sobre los barrotes.

ANTÍGONA: (*Reconociéndolo.*) Ramiro, querido. (*Le acerca las manos, que él besa con pasión.*) Pero ¿sos vos? (*Le acaricia el rostro a través de los barrotes.*) ¿Cómo pudiste llegar? ¿Qué te has hecho?

RAMIRO: Mi padre me dio una orden con un nombre falso y debí cambiar un poco mi aspecto. Si me reconocen me detendrán también a mí.

ANTÍGONA: No debiste exponerte. No debiste salir de casa todavía. Todos somos ahora sospechosos, hasta Gaby... Tenés que cuidarla, Ramiro, porque la Chacha ya está vieja.

Ambos se sientan a cada lado de la reja.

RAMIRO: Vamos, Antígona, no hablés así. Volverás pronto a tu casa. Hoy voy a conversar con papá claramente: tiene que sacarte de aquí, sos su sobrina, su sobrina preferida.

ANTÍGONA: Lo era...

RAMIRO: Sólo tenés que ser un poco más dócil, querida. Probablemente Fernando ya esté fuera del país. Sé de muchos que han logrado irse, escapar.

ANTÍGONA: ¿También Manuel? ¿También Ernesto?

RAMIRO: No, no, de ellos tampoco se sabe nada. He visitado a sus familias por las noches, y están tan desesperados como nosotros. Algunos quisieron darme con la puerta en las narices. Desconfían de mí, Antígona. Ésta es una guerra muy sucia, querida, y nadie olvida que soy el hijo del Ministro Inspector. (*Actitud dolorida.*)

ANTÍGONA: (*Lo acaricia a través de las rejas.*) No, no te pongás así, Ramiro. Ahora que se avecinan tiempos de locura y de muerte es cuando tenemos que sentirnos más fuertes y seguros de nuestras convicciones.

RAMIRO: ¿Cuáles, Antígona? Yo no sé quién tiene razón. Sólo he visto violencia de mi lado... Pero también del otro. La guerra entre hermanos no es abono fértil para que florezca la justicia.

ANTÍGONA: Pero nosotros tenemos un arma poderosa: nuestro amor, Ramiro. (*Recita.*) “No preguntemos quién es el culpable, / plantemos flores, / amemos, comprendamos / a todo el mundo.” ¿Recordás los versos de Mihály Babits?

RAMIRO: (*Recita.*) “Una parte a trabajar, / otra parte a enterrar.” (*Se agrega la voz de Antígona y recitan juntos.*) “¡Que Dios nos dé vino y trigo, / vino para olvidar!”

ANTÍGONA: Los leíamos juntos, a mi regreso del Congreso de Hungría.

RAMIRO: ¡Todo eso me parece tan lejano! Y apenas hace un año...

ANTÍGONA: Yo tenía un número de la revista Nyugat, que me había regalado una profesora húngara, y estaba leyendo, justamente, el poema de Babits. Te acercaste, quisiste saber qué leía. “Antes de Pascua”, te dije, un poema combativo pero lleno de humanidad.

RAMIRO: Y juntos, como ahora, terminamos recitando los últimos versos. Y fue la revelación: me atreví entonces a hacer algo que desde hacía tiempo imaginaba... ¡Pero qué difícil me parecía!... ¡qué inalcanzable te sentía!

ANTÍGONA: (*Sonriendo, con naturalidad.*) ¡Tonto! ¡Mil veces tonto! Con lo que yo llevaba esperando que te decidieras... Soñando con que dejaras de verme como la amiguita de la infancia, la confidente de penas, la sabia consejera.

RAMIRO: ¡Al diablo con tus consejos, Antígona! (*Ríe.*) Sólo me sirvieron para darme de golpes contra todo.

ANTÍGONA: (*Riendo.*) Es que eso era lo que yo quería... ¡Cómo odiaba a las chicas que te buscaban, y cómo te odiaba cuando te pavoneabas con ellas!

GUARDIA: Muchachos, sólo les queda un minuto.

RAMIRO: Volvamos a tierra, Antígona. Tengo miedo por vos y por mí, querida. Debo ocultarme de la Doble S, porque para ella soy un traidor, un renegado, al que si encuentran matarán como a un perro y... tremenda paradoja... mis amigos de siempre me rechazan precisamente porque trabajé con ellos.

ANTÍGONA: No, yo te quiero, Ramiro, y quiero que me ayudés a buscar a Fernando.

RAMIRO: Vos soñás como siempre, mientras los demás huyen de miedo o golpean, enfermos de odio y de revancha. Despertá, Antígona, ahora sólo podrás salir de acá si te olvidás de tu hermano y de sus ideales.

ANTÍGONA: No, no puedo abandonarlo a su suerte. Quién va a luchar por él, si no lo hago yo. No, no me pidás eso, Ramiro. (*Con desesperación.*) ¿No te das cuenta? Quizás esté padeciendo hambre o torturas en este momento.

RAMIRO: Como vos, Antígona. (*Pausa.*) ¿Y si estuviera muerto?

ANTÍGONA: Que me entreguen el cadáver para darle sepultura cristiana.

RAMIRO: Antígona, estás loca. He visto mucho dolor en estos meses, muchos muertos enterrados en fosas comunes, desaparecidos, qué sé yo. Es un infierno... no te condenés vos misma...

GUARDIA: (*Acercándose.*) Bueno, ya es hora de volver a la celda.

Los jóvenes se ponen de pie y siguen con las manos unidas.

RAMIRO: No te dejés llevar por la cólera ni por un obcecado orgullo. Te amo y te quiero viva, amor. Hablaré, suplicaré si es necesario. Te lo prometo.

ANTÍGONA: Cuidate, Ramiro, no te hagás ver... y cuidá a Gabriela, ¡es tan débil la pobre!

Mientras Antígona se aleja conducida por el guardia —se da vuelta una vez—, Ramiro se queda mirándola con tierno dolor. Se van apagando las luces.

ESCENA 5

La acción transcurre en el despacho del Ministro Inspector Valverde. Igual decorado —la reja puede quedar—. Del lateral derecho se habrán retirado la mesa de dibujo y el taburete —podrá quedar el televisor—. En su lugar, un escritorio con carpetas y teléfonos. Dos sillas. Cuando se ilumina la escena —menos el lateral izquierdo— aparecen, desde la derecha, conversando, Agustín Valverde y su hijo.

RAMIRO: Siempre te he obedecido, papá; he seguido fielmente tus consejos. *(Ambos permanecen a un lado y a otro del escritorio.)* Por seguirte he perdido amigos, la estima y el cariño de Fernando... y ahora querés arrebatar-me también a Antígona. Siempre te he concedido el derecho a la razón y nunca imaginé que también otros, que no pensaban como vos, podían tener el mismo derecho a la verdad que yo te adjudicaba.

AGUSTÍN: *(Se sienta.)* Y bien, has hecho lo debido: todo debe quedar detrás de la voluntad del padre, Ramiro. *(Éste se sienta.)* No hay peor mal que la desobediencia: ésta sólo lleva a la anarquía, que aniquila las vidas humanas y hunde las ciudades en el caos... ¿Qué te ha hecho cambiar ahora?

RAMIRO: Amo a Antígona, papá, y vos no te oponías a esta unión. ¿Por qué de pronto parecés aborrecerla?

AGUSTÍN: No, yo no aborrezco a Antígona, sólo quiero terminar con su estúpido orgullo, con su obcecada ceguera frente a una realidad muy distinta de la de sus sueños. Si dejo que entre los míos —Fernando, primero; ahora Antígona— cunda el desacato, ¿cómo podré ser obedecido por los extraños? ¿Te olvidás que de mí, de la sabiduría de mis órdenes y de mi lealtad al sistema, depende la supervivencia de ésta? Comienzan a escucharse voces que llegan desde la calle y entonan, en forma coral, el siguiente estribillo:

VOZ EN OFF: Valverde, Valverde, cuidado con lo que pierdes si a Antígona no devuelves.

Se reitera un par de veces, entre golpes de bombos. Agustín se crispa, cargado de rabia. Cuando las voces se van apagando, continúa.

AGUSTÍN: Ahí tenés a tu amada Antígona, convertida en bandera de los sediciosos.

RAMIRO: Para mí, tu propia felicidad es mi mayor tesoro, papá, ¿por qué te encerrás en tu única opinión creyendo que sólo están bien tus ideas?

(*Con creciente angustia se pone de pie y se pasea nervioso.*) ¿Por qué no escuchás una vez a los otros, papá?

AGUSTÍN: Pero, ¿acaso pretendés que mantenga el orden soportando la loca insubordinación de un pueblo joven, que desde hace años no ha sabido vivir sino bajo el imperio del autoritarismo o la disciplina militar? No está maduro aún este país para la democracia.

RAMIRO: No parece ser ésa la opinión de la mayoría...

AGUSTÍN: (*Despectivo.*) La mayoría... Un grupo de anárquicos que sólo buscan la caída del régimen para instaurar una nueva dictadura.

RAMIRO: ¿Es que vos nunca has vacilado, nunca te has permitido pensar que ningún hombre posee la verdad absoluta; que es más sabio el hombre cuanto más atento vive a lo que otros piensan y dicen?

AGUSTÍN: Yo, a mi edad, ¿tendré que aprender de un mocoso como vos? (*Se oye —por dos veces— el estribillo anterior.*) ¿O de una mujer como Antígona?... ¿O de todos esos que gritan porque no tienen nada mejor que hacer? ¿Yo tendré que aprender de ellos (*las voces se apagan*) lo que necesita un país para no sucumbir?

RAMIRO: (*Se sienta con violencia.*) “Y entonces me hago de un plumazo / Dueño del mundo / Hombre ilimitado”, como dicen los versos de Albert-Biot.

AGUSTÍN: (*Despectivo.*) Bah, bah, estupideces. Vos leés versos mientras el país arde.

RAMIRO: Antes te gustaba la poesía. (*Rememorando con melancolía.*) Nos sentábamos en la arena, frente al mar y me decías, parafraseando a Milozs: “Todas esas constelaciones son tuyas, están en vos; no tienen realidad fuera de tu amor”. Y agregabas (*mientras su hijo rememora, hay cierta temblorosa vacilación en el padre*): “El mundo parece terrible a quien no se conoce a sí mismo. Tenés que conocerte para amar el mundo y a los otros”.

Vuelve el estribillo una vez más y se escuchan dos o tres tiros. Entonces el Ministro sale de su turbación.

AGUSTÍN: (*Con energía.*) Terminemos con esta charla tonta, Ramiro. Ahí está una parte de ese mundo, y no me negarás que es oscura y mala.

RAMIRO: Por lo visto, vos no has llegado a conocerte y por eso el mundo te parece oscuro, sucio, malo, papá. Siento pena por vos...

AGUSTÍN: (*Da un golpe de puño sobre el escritorio y se pone de pie.*) Basta, Ramiro. (*Éste se pone de pie también.*) O convencés a Antígona de deponer su actitud y encerrarse en su casa a cumplir con sus deberes de novia y futura esposa, o terminará como los otros.

RAMIRO: ¡¿Muerta o desaparecida?!

AGUSTÍN: No matamos porque sí. No, si son razonables...

RAMIRO: Yo diría que sos vos quien no razona, papá. Estás sordo y ciego a todo lo que no sea tu maldito sistema. Al fin terminarás siendo su esclavo.

AGUSTÍN: (*Burlándose con ira.*) Y me dice esto quien sólo sabe ser el esclavo de una mujer.

RAMIRO: No, papá, en todo caso el esclavo del amor, que es mucho mejor que ser el esclavo del odio. Adiós, Ministro Inspector Valverde. (*Se retira violentamente.*)

AGUSTÍN: (*Se sienta abatido y, después de una ligera pausa y de algunas vacilaciones en que toma el auricular y lo vuelve a dejar, definitivamente marca un número y llama por teléfono.*) Oficial Britos, habla el Ministro Inspector Valverde...

Las luces se han ido apagando durante las últimas palabras, y el escenario queda en semipenumbra.

ESCENA 6

La acción nuevamente en el "living" de la casa de departamentos que ocupan los hermanos Valverde. Se habrán retirado los telones que indicaban el paredón de la cárcel, e iluminado casi totalmente el escenario, con la sola excepción del lateral derecho, donde el escritorio del Ministro permanecerá a oscuras o en una pronunciada semipenumbra. En escena, Gabriela se pasea nerviosa, escuchando noticias de un receptor portátil que tiene entre manos.

VOZ RADIAL: Un grupo guerrillero, después de haber copado una emisora, difundió una proclama. La organización no acepta la tregua social propuesta por el Estado, pero manifiesta que no atacará en tanto éste no ataque al pueblo.

Gabriela deja la radio sobre la mesita y enciende un cigarrillo. Se sienta en el sofá y toma un libro, lo abre. Mientras tanto la radio sigue emitiendo noticias.

VOZ RADIAL: Insiste en afirmar en ese documento que no puede haber pacificación mientras haya explotados y explotadores, y concluye: No debemos dejar de luchar.

GABRIELA: Manifiestos, marchas, represión. (*Apaga la radio y cierra el libro.*) ¿Es que no sucede nada bueno en este país?, ¿sólo caos y confusión por todos lados? ¿Quién puede estudiar en este clima! Y Antígona que se empecina en su actitud heroica de hermana que reclama justicia... Tres días ya que se la llevaron... (*Agotada.*) ¡Qué sola me estoy quedando, Dios mío!

Aparece una vieja criada, la Chacha, de tipo muy acriollado. Viene con un sillón que coloca a cierta distancia del sofá. Gabriela va hacia ella.

GABRIELA: Chacha, ¿qué decís vos, Chacha, de todo esto?

CHACHA: *(La toma entre sus brazos.)* Mi querida niña, no hay que desesperarse. El Niño Jesús y la Virgen Santísima no van a abandonarnos, mi niña.

GABRIELA: *(Muy dolorida.)* Pero a Fernando se lo ha tragado la tierra, y a sus amigos también. ¿Qué se ha hecho de Manuel, de Víctor, de Ernesto? Y ahora Antígona detenida, sin que podamos verla. *(Pausa. Se desprende de los brazos de la Chacha.)* ¡Qué sola está la casa, Chacha! ¿No te pesa este vacío?

CHACHA: *(Sigue los pasos de Gabriela con preocupación.)* Ya verá que ahorita nomás viene el niño Ramiro y la trae a la niña Antígona. Siéntese que le voy a servir un tecito de tilo para que se tranquilice. *(Se retira.)*

GABRIELA: *(Se sienta en el sofá, recoge las piernas sobre él y empieza a leer nuevamente, sin dejar de fumar. Después de una breve pausa, cierra el libro.)* No, es imposible... imposible. A Heidegger no lograré entenderlo nunca. Y menos si me quedo encerrada, impotente, rumiando a solas mis pensamientos. *(Se sienta en el borde.)* ¿Pero, qué puedo hacer yo, Chacha? *(Se dirige a ésta, que acaba de entrar con una taza de té.)* Decime, Chacha, yo debería salir a la calle y preguntar, preguntar, por Fernando, pero, ¿a quién?...

CHACHA: Cálmesese, niña Gaby, que se me va a enfermar. *(Ofreciéndole el té.)* Tómese este tecito. No se me enferme, mi niña. *(Se pone en cuclillas, con dificultad por sus años, e intenta hacerle beber unos sorbos.)* No se me enferme, mi niña. Piense en la Chacha, que tanto la necesita.

GABRIELA: Sí, Chachita, nos hemos quedado solas... *(Pausa. Bebe algunos sorbos.)* Pero quizá debería meterme en algún grupo terrorista. Ellos deben saber adónde se los llevan, o dónde se esconden... *(Deja la taza sobre la mesita.)*

CHACHA: *(Se pone de pie con dificultad.)* Pero ya anda el niño Ramiro averiguando; y su papá debe saberlo, y verá que se los trae a los dos prontito.

GABRIELA: No, Chacha, el tío Agustín no va a ceder, ni siquiera con su hijo. Además Ramiro tiene que cuidarse, que permanecer oculto. Si la Doble S lo descubre, ni el tío lo va a salvar. ¡Ay, Chachita! Tengo mucho miedo. Si le pasara algo a Ramiro creo que me volvería loca. *(Se recuesta en el sofá y deja caer la cabeza sobre uno de los brazos. Cierra los ojos.)*

CHACHA: *(Se acerca, se arrodilla, la acaricia y le canta una canción, suavemente. Gabriela se adormece.)* Duerma mi niña / duerma corazón / que la luna vela, vela / con todo su albor...

Suena el timbre, la Chacha se levanta con dificultad, abre la puerta de foro y entra Ramiro. La Chacha le hace un signo de silencio y le señala a Gabriela que dormita. Ramiro se acerca a ella, la acaricia y luego se sienta en el sillón, abatido.

Durante todo este tiempo, la Chacha lo mira ansiosa y, finalmente, se decide a hablarle.

CHACHA: ¿Y, niño Ramiro? ¿La vio a la niña Antígona? ¿Supo algo del niño Fernando, habló con su papá? Por favor, dígame algo, ¿cuándo vienen?

RAMIRO: *(Levanta la cabeza y la mira con cariño.)* Ay, Chacha... Esto se está poniendo muy difícil. Mi padre no acepta razones, ni repara en sentimientos. Sólo da órdenes... y no son las más suaves, créeme. De Fernando dice que no sabe nada, y no me extraña... Ya llevo vistas otras situaciones parecidas, sólo que... nunca pensé que nos tocaría a nosotros. Pero yo se lo previne a Fernando, se lo previne, Chacha.

CHACHA: *(Indignada.)* Pero qué clase de padre tiene usted, niño Ramiro, que le saca a su primo... a su novia... Pero si no se escucha por radio y televisión más que *(con exagerado énfasis)* el Ministro Agustín Valverde ha dispuesto, el Ministro Agustín Valverde ha resuelto *(con tono natural)* y siempre lo mismo. *(Recoge la taza de té y continúa con indignación:)* ¡Cómo no va a saber adónde lo llevaron al niño Fernando! Si él toca un timbre o llama por teléfono enseguidita se lo traen, ¡qué diablos! ¡¿Es que ya no le importa nada de su familia?! *(Antes de abandonar la habitación, se da vuelta y finaliza el parlamento con tono entre indignado y angustiante.)* Y la niña Antígona, ¿cuándo la manda para acá?

RAMIRO: *(La mira con desesperación.)* No sé, Chacha, no sé...

CHACHA: ¡Faltaba más! *(Da media vuelta y desaparece por lateral.)*

GABRIELA: *(Se despierta y ve a Ramiro agobiado. Se incorpora.)* Ramiro, ¿qué noticias traés?

RAMIRO: *(Levanta la cabeza que tenía entre las manos y mira a Gabriela.)* Ah, Gabriela, poco de bueno. Papá no cede ante la actitud obstinada de Antígona de seguir luchando por rescatar a Fernando de la prisión... o de la tumba.

GABRIELA: *(Aterrada.)* ¡Ramiro! ¡¿Qué decís?!

RAMIRO: Perdoname, ya ni sé lo que digo. Pero la lista de desaparecidos — un eufemismo muy nuestro — aumenta todos los días. Hay mucha gente llorando a los suyos... de ambos lados, Gabriela.

GABRIELA: *(Se levanta, se acerca a Ramiro y le revuelve los cabellos.)* Ánimo, Ramiro, algo se podrá hacer. Antígona te adora, ¿cómo se va a perder la felicidad de vivir juntos muchos años, de darte un hijo... de envejecer los dos cada día un poquito... pero uno al lado del otro, con tu cabeza apoyada así, contra su vientre...? *(De pronto reacciona y cambia de actitud y de tono.)* Bueno, vamos, Ramiro, descansá un poco y mañana emprenderás la lucha de nuevo. *(Pausa.)* Si yo no quiero morir, ¿por qué ha de quererlo Antígona, que tiene una carrera, un amor, y un hogar próximo, seguramente lleno de risas y de besos?

RAMIRO: ¡Cómo quisiera creerte, Gaby! Pero Antígona es distinta a vos, a mí también; ella cree en un mundo mejor, donde el amor se respire en cada brizna, en cada hoja que mueve el viento, en cada alarido de la fiera, en cada gesto humano, aun el más trivial y cotidiano. (*Se levanta.*) Está hecha de la pasta de los héroes: igual arrebató, la misma ingenuidad e intrepidez... y eso me asusta y me atrae a la vez.

GABRIELA: Pero si ella es una mujer, ¡qué puede hacer frente a la fuerza y el poderío de los hombres! (*Se sienta.*)

RAMIRO: Sí, me asusta su fragilidad, pero al mismo tiempo la siento como una fuerza viva que te llena de luz y de calor. Antígona es como un tizón, al que con un golpe apenas podés apagar, pero si llegás a rozarlo aunque sea levemente, te inflama y te enciende como una llamarada. ¡La quiero tanto, Gabriela! (*Ésta baja la cabeza algo apenada.*)

CHACHA: (*Entrando por lateral izquierdo.*) Bueno, mis niños, la comida está lista y a la Chacha no hay que hacerla esperar.

Se debilita la luz y queda en penumbras.

ESCENA 7

Vuelven el decorado, reja y mobiliario de la escena 5. Al encenderse las luces, Agustín Valverde se halla sentado frente a su escritorio, hojeando carpetas. De ese lateral entra Antígona conducida, casi arrastrada, por un guardia. Antígona está esposada y muestra un gran deterioro físico: cansancio, magulladuras, etcétera.

GUARDIA: Señor Jefe, con su permiso. (*Valverde se pone de pie.*) Aquí tiene usted a la condenada. Verdaderamente es un demonio, Jefe. He tenido casi que arrastrarla para hacerla comparecer.

Antígona se suelta violentamente del guardia.

AGUSTÍN: Está bien. Quítele las esposas.

GUARDIA: (*Azorado.*) ¿Que le quite las esposas? ¿Y le deje las manos libres?

AGUSTÍN: (*Irritado.*) ¿No me ha oído?

GUARDIA: Está bien, Jefe. (*Mientras le saca las esposas.*) Pero es suya la responsabilidad de lo que esta fiercecilla haga...

AGUSTÍN: Déjenos solos ahora.

GUARDIA: (*Se cuadra.*) Está bien, Jefe.

AGUSTÍN: (*Ofreciéndole una silla a Antígona.*) Y bien, Antígona, ¿no vas a sentarte?

ANTÍGONA: (*Con sorna.*) ¿Podré sentarme delante del Jefe?

AGUSTÍN: Aún no he dejado de ser tu tío también.

ANTÍGONA: ¿Y es como tío o como Jefe Inspector que me has hecho torturar?

AGUSTÍN: (*Alarmado.*) ¿Pero qué decís, Antígona? ¿Cuándo, quién te ha torturado?

ANTÍGONA: Eso debería preguntártelo yo a vos, tío. ¿O te está fallando la memoria? Pero supongo que la vista la tenés buena todavía. (*Le muestra algunas marcas de tortura.*) ¿Pensás que me las hice yo en un acto de masoquismo?

AGUSTÍN: (*Continúa alarmado.*) ¡Pero quién se ha atrevido! Yo no he indicado nada de esto.

ANTÍGONA: Será la costumbre. Los buenos empleados no necesitan que se les recuerde lo que deben hacer, a cada rato. (*Con sorna.*) Debés sentirte satisfecho de tu personal, tío Agustín... Perdón, Ministro Valverde.

AGUSTÍN: Por favor, Antígona. Hablemos como seres civilizados.

ANTÍGONA: (*Sarcástica.*) ¿Vos te creés todavía un ser civilizado? ¿Los secuestros, las torturas... los asesinatos, quizá, son ahora la tarea cotidiana del hombre civilizado?

AGUSTÍN: ¿Por qué no dejás tu tonito irónico y te disponés, una vez ¡al fin! a escucharme con calma? (*Se sienta.*)

ANTÍGONA: (*Se sienta con resignación.*) Bien, te escucho, pero me reservo el derecho de replicar todas las veces que quieras imponerme tu condenado autoritarismo.

AGUSTÍN: ¿Me creerás si te juro que en ningún momento he dado órdenes para que te torturaran?

ANTÍGONA: Claro, tío, supongo que se adelantaron. Era necesario saber quiénes integraban la célula, adónde se reunían... ¡maldita célula! ¡Qué sé yo de todo eso! Yo sólo quiero saber qué le han hecho a Fernando (*con creciente angustia*), dónde lo enterraron o dónde lo tiraron... ¿Acaso no tengo el derecho de saberlo, tío? ¿Acaso no tenés el deber de decírmelo?

AGUSTÍN: Estaba atentando contra la autoridad y vos lo sabías, Antígona. No lo negués: te han visto en muchas marchas y asambleas estudiantiles, y no era sobre asuntos académicos que ahí se conversaba.

ANTÍGONA: En ninguna de ellas se habló de levantamiento contra el Estado.

AGUSTÍN: ¿No sabías, acaso, que están prohibidas las manifestaciones y asambleas?

ANTÍGONA: Sí, lo sabía, y me gustaba desobedecer esas disposiciones, porque nada me parece más hermoso sobre la tierra que luchar por la libertad.

AGUSTÍN: ¿Más hermoso que el amor de una mujer hacia un hombre como Ramiro?

ANTÍGONA: ¿Es que puede florecer el amor donde se ahoga la libertad? El miedo no es buen limo para el amor, tío, y vos y tu régimen sólo inspiran miedo, desconfianza, recelo. Pobrecito el amor, cómo lo están asfixiando con tantos decretos y prohibiciones.

AGUSTÍN: Pero, ¿no te das cuenta de que el país está desmoronándose, que hace agua por todos lados, que ya no se trabaja con fervor, no se estudia con ahínco, no se respetan las leyes, no se acata el orden? ¡Qué será de las instituciones si no se impone el respeto a la ley!

ANTÍGONA: Y vos sos la ley, ¿verdad, tío?

AGUSTÍN: No, yo sólo soy el ejecutor de ella, el que debe cuidar de que se la respete. El que debe cuidar de que el Comandante pueda cumplir su mandato. Para eso lo hemos hecho venir. A mí me ha tocado la peor parte, la del cancerbero, y debo asumirla con lealtad y coraje. Sólo Dios sabe cuánto me cuesta, en salud y tranquilidad.

ANTÍGONA: Y ahora querrás hacerme creer que sólo sos un esclavo de tu deber...

AGUSTÍN: (*Casi en sordina.*) Más o menos.

ANTÍGONA: En cambio yo soy libre, no tengo mi conciencia aherrojada por ningún sistema. No me veo obligada a matar, y puedo elegir morir.

AGUSTÍN: Pero no podés elegir vivir.

ANTÍGONA: Sí, puedo, si dejo de estorbar. Si me retiro a casa y dejo que mi hermano se pudra en una gusanera de éstas (*señala la cárcel*) o en algún escondite de los que únicamente ustedes tienen la llave. Pero tengo el derecho a elegir y elijo morir luchando contra tu maldito sistema. Sólo lamento que esto te hará feliz.

AGUSTÍN: (*Negando con la cabeza y en tono convincente.*) No, Antígona, yo te quería. Y quiero a Ramiro y quiero que sean felices. Pero, ¡Dios mío! ¡Trató de comprender, estúpida jovencita! Es la guerra y en la guerra — aunque sea entre hermanos— el que gana tiene todos los derechos.

ANTÍGONA: ¡Cuidado, tío! No te sientas tan seguro de la victoria. Cuando se es demasiado poderoso, cada amigo es un enemigo en potencia, y vos debés de tener muchos amigos, todos los adulones del poder, ¡todos los que te sirven y te envidian!

AGUSTÍN: Sí, ésa es la permanente tortura de quien tiene en sus manos la vida y los bienes de sus ciudadanos. Debo decidir por ellos cada día, buscando por encima de sus necesidades particulares el bien de la patria.

ANTÍGONA: (*Con ironía.*) ¿Cuántos crímenes lleva cometidos en bien de la patria, señor Ministro Inspector?

AGUSTÍN: (*Enérgico.*) Ninguno que la seguridad del Estado no me haya impuesto.

ANTÍGONA: (*Irónicamente.*) Jamás una vacilación, nunca una duda cuando se trata de cumplir con el deber, aunque sea la propia familia la que está en juego, ¿no, tío?

AGUSTÍN: A mí no se me permite el derecho de la duda. Yo sólo tengo deberes.

ANTÍGONA: ¿Nunca pensaste que la verdad del otro podía ser tan valiosa como la tuya?

AGUSTÍN: (*Conmovido.*) ¡Qué extraño! Las mismas palabras con que ayer me enfrentó Ramiro. Claro, la misma escuela...

ANTÍGONA: La que vos nos inculcaste desde chico; desde que mamá murió y papá quedó mutilado. Pero ¡qué lejanos me parecen aquellos días en que nos enseñabas a cuidar cada flor del jardín como si fuera la única, con el mismo cariño con que debíamos cuidar las hojas de un libro! Porque cada cosa tiene un duendecillo, decías, que sufre si la rompemos o rasgamos. ¿Es que ahora ese duendecillo se ha convertido en un ser maléfico al que hay que destruir de cualquier manera: quemando ciertos libros, prohibiendo determinadas películas, matando ideas?

AGUSTÍN: Sí, Antígona. La vida se ha convertido en algo duro de roer, sobre todo para quienes tenemos la responsabilidad de conducirla.

ANTÍGONA: ¡Qué pequeño te veo, tío! ¡Y pensar que antes me parecías tan grande, tan vasto... como papá! ¡Qué ridículo se me antoja ahora tu destino! ¿Te acordás cuando nos decías que el hombre es un ser vasto, porque su destino es ser el espejo de la inmensidad?

AGUSTÍN: (*Continuando el pensamiento de Antígona.*) Baudelaire, sobrina, Baudelaire: la inmensidad viene a tomar conciencia de ella misma en el hombre...

ANTÍGONA: Pero para vos ya no hay inmensidad, sino límites, y lo que es peor, son los que imponen la ambición y el odio.

AGUSTÍN: (*Reaccionando.*) La realidad no es lo que vos y Ramiro creen. No es lo que yo les enseñé: al mundo hay que tomarlo hoy por asalto, dominarlo. Fernando quiso hacerlo, pero se equivocó y le tocó la peor parte en el resultado. Y debe pagar su error. Eligió y perdió. Que pague, pues. En esta guerra, ya te lo dije, no hay perdón para el traidor, ni para quien lo encubra. (*Pausa.*) Pero vos tenés toda la vida por delante y podés ser feliz, a pesar de todo.

ANTÍGONA: ¡La felicidad! La que vos me ofrecés, tío, no me interesa. Esa pulcra, lisa felicidad, la de cerrar los ojos a todo lo grande y bello, para contentarnos sólo con un pedacito de sol, casi de prestado. No, yo no quiero vivir en tu mundo feliz, recortado a tu medida pequeña, donde no

entran la duda, ni la esperanza, ni nada que agite el alma y la levante más allá de tu limitado horizonte. Yo quiero la vastedad.

AGUSTÍN: Pero ¿no amás a Ramiro?

ANTÍGONA: Sí, lo amo, pero lo amo fuerte y exigente, y a la vez vacilante, lleno de dudas; pero también lleno de fe y de esperanza. No quiero un robot a mi lado, un engranaje de un sistema. Quiero a un hombre inmenso, tío, a...

AGUSTÍN: (*Interrumpiéndola, con ironía.*) ¡Ah, sí, siempre joven y soñador! (*Ríe.*) ¡Ja, ja! ¡Qué miedo le tenés al paso de los años, Antígona! No, la vida no tendrá nunca la vastedad de tus sueños. Ramiro es sólo un hombre y envejecerá como todos, y se le acabarán los sueños, perderá la esperanza y aceptará órdenes y cerrará los ojos a muchas cosas feas —como también vos deberás hacerlo— para sonreír complacido por estar aún sobre la tierra; aunque las arrugas del alma se vayan haciendo aún más hondas que las de la cara...

ANTÍGONA: (*Arrebatada.*) ¡No, a ese Ramiro no lo quiero! ¡No, no destruyás a mi verdadero Ramiro, tío! ¡No seas tan cruel!

AGUSTÍN: El tiempo te lo va a ir destruyendo. Yo no soy más que una pieza de este fatal mecanismo de poder, estúpida soñadora. Como lo fue tu padre, sólo que él no tuvo la suficiente habilidad para adaptarse a él y disfrutarlo el poco tiempo que la sociedad le otorgó su manejo.

ANTÍGONA: Deberías enjuagarte la boca antes de hablar de mi padre...

AGUSTÍN: Tal vez esto mismo se lo estarías diciendo a él si todavía estuviera arriba. El poder siempre corrompe, Antígona; y quienes ocupamos la cumbre de esa pirámide poderosa somos, a la postre, los chivos expiatorios, los que cargamos con las manchas de quienes están un poco más abajo, pero tan corruptos como el jefe. No creás que el festín no tiene su cuota de veneno.

ANTÍGONA: No. Todos tus razonamientos sólo pretenden defender tu posición, tu embriaguez de poder, lo único que te da placer. Pero Ramiro y yo creemos en otra felicidad, la que procura el amor compartido en libertad, la de los corazones libremente solidarios.

AGUSTÍN: Bah, bah, pavadas, Antígona. Bueno, esto ya concluye. O abandonás tu orgullo y tus locas ansias de un amor justiciero —que casi siempre es el disfraz de una necesidad egoísta de encontrarse en el otro— o no me responsabilizo de tu suerte de aquí en adelante.

ANTÍGONA: ¿Qué se supone que debo hacer?

AGUSTÍN: Decirnos todo lo que sabés sobre el grupo revolucionario de Fernando, y dejar de clamar por su cuerpo.

ANTÍGONA: Cuerpo, dijiste. ¿Vivo o muerto? (*Ante el silencio de Valverde, insiste.*) ¿Vivo o muerto?

AGUSTÍN: No sé, de veras no lo sé todavía. Pero no debes erigirte en bandera de su causa perdida, esté vivo... o muerto.

ANTÍGONA: No sé nada de su grupo, no sé cómo trabajaban ni qué se proponían. Pero si lo supiera, no se lo diría, Ministro Inspector. Y mientras no me lo entregue usted vivo o muerto, me queda el derecho de asumir su nombre y su lucha.

AGUSTÍN: No será por mucho tiempo, querida sobrina. (*En voz bien alta y de pie.*) Guardia...

Entra el guardia, Antígona se pone de pie algo abatida.

GUARDIA: (*Entrando.*) Sí, Jefe.

AGUSTÍN: (*Acercándose a Antígona y en voz baja.*) Pensalo, Antígona, por favor; tu libertad a cambio de Fernando y su grupo. (*Ahora con voz autoritaria, al guardia.*) Lleve a la acusada a su celda. (*El guardia toma del brazo a Antígona, que se yergue altiva.*)

ANTÍGONA: Mi respuesta es no, Ministro. De todos modos, renunciar a los sueños es también morir...

Mientras Antígona se retira conducida por el guardia. Se oscurece la escena.

ESCENA 8

Caen nuevamente los telones que presentan un decorado con calles de gran urbe. Quedan los laterales en sombra. La escena se juega en el centro, iluminada sólo por focos de luz tenuemente rojiza que caen directamente y en forma alternada sobre dos grandes pantallas de televisión, de frente al público, y a cierta altura —bien visibles desde la platea—, y sobre la figura de un joven con camisa diversa (podrán ser tres jóvenes diferentes). Esta sucesión de jóvenes o de un mismo joven con camisa distinta en cada intervención, indicará cambios de sitio —podrá variar su ubicación dentro de la escenografía señalada— y, sobre todo, diversos días. Las alocuciones estarán subrayadas por gestos ampulosos, enfáticos, en ocasiones rayanos en el delirio. Los aplausos, el sonar de bombos y el corear de estribillos siempre en off. Aquí, como en la escena tercera, juega papel importante la iluminación, para expresar un clima delirante. Las imágenes que pasarán por las pantallas de TV se adecuarán a los hechos referidos por el locutor —siempre en off—, pero se evitarán aquellas demasiado pormenorizadas, en que puedan localizarse personas particulares o grupos específicos (se sugiere un montaje de fotos periodísticas investigadas).

LOCUTOR DE TV: (*Voz en off.*) Comunicado de último momento: atacaron con bombas a dos diarios del interior. En breve ampliaremos esta información.

LOCUTORA: (*En off.*) Con mucho entusiasmo se festejó el triunfo del equipo nacional de fútbol, una de cuyas barras vemos en esta imagen.

LOCUTOR: (*En off.*) Un grupo de jóvenes manifestó su desaprobación ante el proyecto de ley que pretende reformar los Tribunales de Justicia. Columnas organizadas marcharon hacia el Palacio de Gobierno.

Se apagan las pantallas y se ilumina la figura de un joven con camisa blanca, que arenga a una multitud —ésta en off—, desde una improvisada tarima. La luz cae, lívida, sobre su figura. Gestos ampulosos, delirantes.

JOVEN: ¡Compañeros, amigos! Nos hemos congregado en esta plaza para hacer oír nuestra voz y nuestros reclamos a todo el que tenga oídos atentos a la justicia en esta tierra; porque la justicia parece haber desaparecido de nuestro querido país. Quien tiene ahora el poder en sus manos no admite que éste sea rechazado y hace uso y abuso de él, aun contra la vida y tranquilidad de sus hermanos.

Las palabras son interrumpidas por aplausos, sonar de bombos y un coro de voces en off: “Abajo la dictadura”, “Hay que destruir el sistema”.

JOVEN: Yo pregunto a todos mis camaradas: ¿hasta cuándo vamos a seguir tolerando la mentira y el abuso del poder? Estas tribunas deben ser desde hoy teas encendidas para terminar con la ignominia y la injusticia.

Nuevos aplausos y coro: “Abajo la dictadura”... “Hay que destruir el sistema”.

JOVEN: El silencio, desde ahora, es cómplice; terminemos, pues, con el silencio y que nuestros gritos suban por las paredes de las cárceles para alentar a quienes allí sufren el horror de la tortura.

Nuevamente aplausos, bombos y las voces corales que se van apagando al mismo tiempo que la luz abandona la figura del joven y va hacia las pantallas de TV, que se encienden.

LOCUTOR: (*En off.*) Una multitud acompañó pacíficamente los actos del día y fueron adoptadas medidas de seguridad para prevenir incidentes, que no los hubo, en efecto. Estribillos y bombos se escuchan en las calles con el mismo entusiasmo de siempre. Sin embargo, no faltaron los descontentos que lograron sembrar el pánico en un pequeño sector, al arrojar cuatro bombas incendiarias.

Se apagan los televisores y se ve a un joven que, en camisa roja, arenga en actitud declamatoria.

JOVEN: Amigos, compañeros. La muerte ha comenzado a recorrer las cárceles. No sé si esto es un drama o una tragedia, pero el sistema nos está llevando fatalmente a la destrucción. Un hombre, con el silencio cómplice de muchos ciudadanos, lo ha erigido; y no acepta nada que se oponga a su omnímoda voluntad.

Aplausos, bombos y voces corales que dicen: “¡Justicia! ¡Queremos justicia!”. Retorna la voz del joven.

JOVEN: Hemos sido expulsados, nosotros, que tanto luchamos por su bienestar y su gloria. Ayer éramos los justicieros, ahora, los vándalos, perseguidos y encarcelados. Debemos declarar la guerra y no cejar hasta recuperar a nuestros muertos. Para ello tenemos desde hoy una bandera: Antígona Valverde.

El coro grita, entre sonar de bombos: “Antígona, serás nuestra bandera”, “Antígona, serás nuestra bandera”.

JOVEN: Con su nombre nuestra lucha adquirirá un sentido piadoso: recuperar a nuestros hermanos es la consigna, y para ello cualquier método nos justificará.

Se apaga la voz y la luz va a las pantallas.

LOCUTORA: (*En off.*) Se completa la normalización de las universidades. Los últimos rectores designados han asumido sus cargos.

LOCUTOR: (*En off.*) Lamentablemente nuevos atentados se han sumado a la creciente ola terrorista. Dos de ellos se produjeron en la madrugada de hoy, y en uno resultó dañada la casa de un dirigente sindical.

Se apagan las pantallas de TV y se ilumina a un tercer joven, o al mismo, ahora con camisa negra.

JOVEN: Y bien, compañeros, camaradas en el dolor y la lucha. Ya no hay opción: ellos o nosotros. No queda otra alternativa que la lucha por cualquier medio. Una tremenda desgracia ha caído sobre la patria, y el destino quiere que seamos nosotros los que la rescatemos del enemigo, cuyo rostro nos es bien conocido.

Interrupciones con aplausos, bombos y estribillos coreados: “Aniquilación y muerte al enemigo”.

JOVEN: Antígona va a morir. El tirano lo ha dispuesto así. Pero su sacrificio no será estéril: su fuerza y su gesto de amor fraternal se multiplicará en cada uno de nosotros e inflamará nuestros corazones con el santo odio magnicida.

Nuevamente se escucha el coro de voces, que entre bombos clama: “Aniquilación y muerte”.

JOVEN: Ya nada nos detendrá hasta cortar la cabeza de la Hydra.

Nuevos aplausos y el coro de voces: “Cortemos la cabeza de la Hydra”, “Cortemos la cabeza de la Hydra”. Se apaga la luz.

ESCENA 9

Se levantan los telones que muestran edificios de la ciudad y cae nuevamente el que dibuja el paredón de la cárcel. Se ve la reja de escenas anteriores, pero ahora Antígona y Ramiro están sentados juntos en un banco, hacia el centro de la escena, a plena luz interior.

ANTÍGONA: ¿Cómo está la Chacha, Ramiro? ¿Y Gaby?

RAMIRO: ¿Cómo querés que estén? Se la pasan llorando una en brazos de la otra, haciéndome reproches porque no consigo nada de papá.

ANTÍGONA: Bueno, por lo menos nos ha permitido esta despedida.

RAMIRO: (*La abraza.*) ¡Oh, Antígona, por Dios, cómo podés hablar de despedida y no sentirte morir! (*Pausa.*) Todavía hay tiempo, amor mío... reflexioná... Tenemos toda una vida de cariño, de comprensión por delante...

ANTÍGONA: (*Sonriendo.*) Y por qué no de disputas... ¿Cuántas veces nos hemos peleado este año, querido?

RAMIRO: Y siempre por tus malditos celos...

ANTÍGONA: (*Interrumpiéndolo.*) Que vos sabés provocar muy bien. Te aprovechás de mi complejo de chica feúcha.

RAMIRO: No, eso no es cierto. Sabés que te amo y que cada minuto que estoy con vos es como si cientos de luces se encendieran en mi cuerpo... Y siento que mi carne arde casi divinamente...

ANTÍGONA: Y yo siento que florezco en miles de campanillas azules y blancas... y que suenan para mi gozo las voces de todos los pájaros que en bandadas recorren mi piel. (*Se besan.*)

RAMIRO: ¡Y vamos a perdernos tanta dicha por tu estúpido orgullo, Antígona!

ANTÍGONA: Al menos te librarás de mis rabetas, de mis intemperancias...

RAMIRO: (*Le tapa suavemente la boca.*) No, no digas más y escuchame con atención. Vos sos mi mujer, Antígona, si no ante la ley, ante nuestra conciencia de amantes sinceros y seguros de nuestro amor, compartido casi diariamente.

ANTÍGONA: Pero, Ramiro...

RAMIRO: No, ahora tenés que escucharme. ¿Y si fuéramos a ser padres? ¿Creés que papá seguiría negándote la libertad y exigiendo el sacrificio de tu vida, de la de su nieto?

ANTÍGONA: Pero no es así, Ramiro. ¿Qué estás fantaseando, amor? Si así fuera entonces sí que lo habría defendido como una leona, contra todo el que quisiera arrebatármelo. (*Pausa.*) (*Con ensoñación.*) ¡Cómo lo hubiéramos apretado contra nuestros pechos!, ¿verdad? Lo hubiéramos adorado, ¿no es cierto, Ramiro? (*Esconde la cabeza en el pecho de Ramiro.*)

RAMIRO: (*Contagiado.*) Y tenemos que defenderlo desde ahora, cuando quizá lo llevás adentro (*le acaricia el vientre*) protegido todavía del sol inclemente y de las lluvias impiadosas; pero, sobre todo, de los déspotas y los violentos...

ANTÍGONA: (*Reaccionando se suelta de sus brazos.*) Pero no tenemos ningún niño, Ramiro. Mi vientre está vacío, querido, y ya no nos queda tiempo para la siembra...

RAMIRO: (*Con energía.*) Voy a mentirle a papá, Antígona. Le diré que esperamos un hijo.

ANTÍGONA: No, Ramiro, tu padre no debe saber de nuestros encuentros secretos. Le daríamos un motivo más de censura y quizás de abominación.

RAMIRO: No si le decimos que tendrá un nieto.

ANTÍGONA: Y ¿por cuánto tiempo podríamos engañarlo? ¿Un mes, dos, tres? Sólo conseguiríamos postergar esta agonía.

RAMIRO: ¿Por qué? ¿No creés que nuestro amor, abonado con toda esta pena, con toda esta tortura...?

ANTÍGONA: (*Interrumpiéndolo.*) Sí, quizá podríamos gestar un cuerpecito tibio y rosado... pero no, no, con nuestras lágrimas, con nuestra angustia, no. Quiero a un hijo de la luz y la alegría, no del miedo y la prisión... No lo quiero para el mundo cruel de Agustín Valverde... Perdoname, Ramiro... Soy mala con vos... desde chica. (*Pausa.*) ¿Te acordás cuando allá, en la casa grande, se iban con Fernando a cazar tordos, cómo me ponía rabiosa y trataba de detenerlos con cualquier pretexto?... Y hasta una vez simulé sentirme enferma, para que no se fueran.

RAMIRO: ¿Y el desmayo también fue simulado?

ANTÍGONA: Claro, eso fue lo más fácil. Sólo que me tiré tan bruscamente al suelo que casi me desmayo de veras.

RAMIRO: ¡Y cómo lograste asustarme, mi pequeño diablo! Yo gritaba como un loco... y hasta quise pegarle a Fernando porque se iba silbando sin hacer nada.

ANTÍGONA: ¡Fernando!... Me conocía mucho mejor que vos. Sabía que estaba simulando. Pero yo creo que ya lo hacía por cariño... no sé si a los pobres tordos... o a vos, Ramiro. Siempre quería intervenir en tus juegos.

RAMIRO: Mi pequeña, mi adorada Antígona. (*La besa repetidas veces.*) Y yo siempre elegía aquellos juegos en los que podía destacarme ante vos.

ANTÍGONA: Montar era tu locura. Y lo hacías con mucha más audacia que Fernando. Los veíamos salir a la carrera y Gaby y yo nos quedábamos temblando.

RAMIRO: Sí, Gaby siempre se ponía a llorar y nos gritaba queuviéramos cuidado. Vos, en cambio, te quedabas rígida, como desafiándonos.

ANTÍGONA: (*Riendo.*) Pero después tenía que correr al baño. El susto me apretaba el estómago, igual que, más adelante, cada vez que rendía examen.

RAMIRO: (*Rememorando nostálgico.*) Y aquella vez que te quebraste la pierna y tuviste que estar un mes en cama... ¡Qué tierna te pusiste! Me hacías pasar horas leyéndote a Baudelaire y a Milozs. Como si vos no hubieras podido hacerlo.

ANTÍGONA: Sí, vos me lo reprochabas... pero al fin te sentabas a mi lado y comenzabas a leer. Y yo te escuchaba estremecida: no sé si eran los versos los que ponían alas azules en mi cuerpo, o si era tu voz... pero cerraba los ojos y me sentía sin peso, y me parecía que volaba afuera, hasta el cielo, también azul. (*Pausa.*) ¿Por qué te quedabas, Ramiro, en lugar de irte por ahí, a divertirte con los amigos?

RAMIRO: ¿Por qué había de ser? ¿No lo sabe, mi adorada bruja, mi tierna hechicera?

ANTÍGONA: (*Muy enternecida.*) Sí, pero quiero oírte decir muchas veces. Para que no se me olvide cuando te vayas... Para que tus palabras suenen en mi corazón todavía, cuando ya nada escuche, ni nada vea...

GUARDIA: Muchachos, esto ya termina. Les queda un minuto.

RAMIRO: Te amo, Antígona (*la besa en los ojos*) y no dejaré que te hagan más daño.

ANTÍGONA: Ramiro, ahora tenés que prometerme que seguirás buscando a Fernando, que cuidarás de Gabriela y la Chacha... (*Desesperada.*) ¡Oh, amor, abrazame fuerte, para vestirme con el calor de tu piel y la ternura de tus manos! (*De pie, se abrazan y se besan. Desprendiéndose de Ramiro, continúa.*) Retendré tu aliento hasta mi último suspiro.

RAMIRO: (*Desesperado.*) No, Antígona...

Da un paso hacia Antígona que es conducida hacia el interior por el guardia. Ante el grito de Ramiro, la joven se da vuelta y lo mira con cariño.

ANTÍGONA: Ramiro, por favor, no hagás más difícil todo esto.

Ramiro se detiene agobiado por la pena.

ANTÍGONA: Si me querés, andate, Ramiro.

Éste sale como enloquecido. Antígona desaparece con el guardia y se va apagando la luz.

ESCENA IO

El mismo decorado anterior, ahora en el escritorio del Ministro Inspector Valverde. Éste se halla sentado ante su escritorio, revisando expedientes, cuando se ilumina la escena.

GUARDIA: (*Entra arrastrando a Antígona.*) Jefe, la condenada no quería venir. (*Valverde se pone de pie.*) Tuve que traerla a empujones.

AGUSTÍN: Está bien, ahora retírese y espere, a la puerta, mi llamado.

GUARDIA: (*Cuadrándose.*) Con su permiso, mi Jefe. (*Se retira.*)

AGUSTÍN: (*Dirigiéndose a Antígona, quien permanece de pie.*) Por favor, sentate. (*Antígona obedece.*) Bien, Antígona, es la última vez que hablaremos, si no has decidido cambiar tu obstinada actitud de heroína.

ANTÍGONA: No vine aquí por propia voluntad. ¿O se olvida usted, Ministro Inspector, que a las cuarenta y ocho horas de los desgraciados sucesos del Aeropuerto, tenía a sus esbirros en mi casa, dispuestos a darla vuelta, a abrir cuanto cajón había, a destrozar libros y papeles, para encontrar las huellas de un delito que usted mismo fabricó, como fabricó mi papel de heroína?

AGUSTÍN: Eso es justamente: un papel, Antígona, nada más, que tu loca fantasía quiere convertir en realidad. Pero ya no es tiempo de dioses, pequeña tonta. Te llamás Antígona por un loco capricho de tu padre...

ANTÍGONA: (*Interrumpiéndolo.*) Locura que vos compartiste, tío.

AGUSTÍN: Quizá contribuí a fomentarla. Teníamos entonces veleidades actorales. ¡Qué ridículas e inútiles me parecen hoy! Pero éramos jóvenes, amábamos el teatro... (*Reaccionando.*) En fin, Antígona, que tus antepasados no son héroes ni semidioses; no tenés ninguna culpa anterior que pagar, sino tus propias faltas de estudiante confundida por falsas ideologías. No están aquí en juego las leyes divinas, Antígona, sino las leyes humanas, que yo quiero que respetés; es la sociedad la que nos impone el deber de acatarlas, y vas a hacerlo como ciudadana sumisa y respetuosa.

ANTÍGONA: ¿Pero de qué sociedad me hablás, tío? ¿La que ustedes han fabricado, tan injusta como para imponerles a sus miembros la denuncia y la traición del hermano? ¿Una sociedad que no me permite siquiera buscar a mi hermano, cuidarlo cuando está herido, o darle sepultura si lo han matado? Yo necesito creer en algo más noble y más digno que lo que los hombres como vos —los que defienden el sistema, como vos lo llamás— ofrecen.

AGUSTÍN: ¿Es que hay algo superior a una sociedad organizada bajo la conducción de un Estado poderoso?

ANTÍGONA: (*Furiosa.*) Sí, mil veces sí, el ser humano que ese Estado poderoso abomina y pisotea, porque tu Estado, tío, no respeta al hombre.

AGUSTÍN: (*Con sorna.*) Y vos has venido a rescatar al hombre de su servidumbre. ¿Te has preguntado en algún momento si el hombre quiere ser rescatado? Porque esa libertad que estás defendiendo implica grandes responsabilidades, y dudo mucho de que ustedes estén dispuestos a asumirlas. Grandes frases, muchas tribunas, pero ante el menor sacrificio, que lo haga el vecino.

ANTÍGONA: Para demostrarte lo contrario estoy aquí. (*Pausa.*) Estoy muy cansada, tío. Vayamos a los hechos.

Se escuchan voces corales que llegan desde la calle: “Aniquilación y muerte al enemigo”, “Cortemos la cabeza de la Hydra”.

AGUSTÍN: (*Refiriéndose a quienes gritan.*) ¿Es ése el hombre al que pretende salvar la pequeña Antígona?, ¿el que clama por la aniquilación y la muerte?

ANTÍGONA: Sí, a ése sobre todo. Es el que más necesita ser salvado...

AGUSTÍN: Decididamente te estás creyendo un nuevo Mesías. ¿No pensás que te queda demasiado grande ese papel?

ANTÍGONA: Sos vos el que distribuye los papeles, y a mí querés hacerme jugar el más vil y detestable. Pero nunca seré Judas, tío. Te lo aseguro.

AGUSTÍN: Tampoco te lo he pedido.

ANTÍGONA: (*Vivamente.*) Pero sí tus sayones.

AGUSTÍN: Es el papel que les ha tocado en suerte. Aunque, según de dónde lo mirés, también podríamos decir que son los vindicadores de un nuevo orden social.

ANTÍGONA: (*Abatida.*) Por favor, tío. Esta conversación es ociosa. Me has adjudicado un papel, yo me resisto a cumplirlo y vos podés eliminarme de esta compañía. No vacilés, tío. La función debe continuar hasta el final.

AGUSTÍN: ¿Y qué habrás conseguido, sobrina?

ANTÍGONA: Cumplir con mi papel hasta el final... pero (*con énfasis*) el que yo me he adjudicado, libre y soberana.

AGUSTÍN: El orgullo, siempre el orgullo.

ANTÍGONA: (*Amargamente.*) Y un poco de amor, tío. No me quitéis también el derecho a reivindicar mi acto de amor. Amor a la familia, al hermano, al amigo. Vamos, tío, ¿o le temés al juicio de la historia? ¿No es esto acaso una comedia?

AGUSTÍN: Que vos estás empeñada en transformar en tragedia.

ANTÍGONA: Lo dijiste vos, tío. La fatalidad... Hablaste de la fatalidad del poder, de la necesidad de un Estado fuerte... ¿Vas a rebelarte ahora contra tu papel de Jefe Supremo, por un estúpido y sensiblero acto de caridad?

AGUSTÍN: ¡Es que esto me parece tan absurdo, Antígona! Sería todo tan sencillo si dejaras tus pretensiones... Y aceptarás volver a casa...

ANTÍGONA: Aceptar... siempre aceptar... Pero ¿quién creó las reglas de este juego infernal, donde unos mandan, deciden, disponen y otros deben acatar y así, hasta la muerte? No, ya que no puedo vivir mi vida, dejame elegir mi muerte.

AGUSTÍN: Rainer María Rilke. Tenés la cabeza llena de poesía, de sueños, sobrina.

ANTÍGONA: Aplástalos de una vez. (*Con ironía.*) Son dañinos para tu mundo de hoy.

AGUSTÍN: Sí, lo son. (*Se pone de pie.*) ¡Guardia!

GUARDIA: (*Entra y se planta con rigidez.*) Sí, señor Jefe.

AGUSTÍN: Llévase a la acusada. (*Antígona se pone de pie y el guardia la toma de un brazo.*) Y no lo olvides, Antígona: hasta el último minuto tenés derecho al papel que te asigné. Tuya es la culpa si insistís en infringirlo.

ANTÍGONA: Ya lo he hecho, señor Ministro Inspector. Yo elegí el mío y es mucho más noble. No pienso cambiarlo... aunque tengo mucho miedo... (*Se retira llevada por el guardia.*)

AGUSTÍN: (*Queda vacilante un momento, medita y, por fin, toma el teléfono y marca un número.*) Oficial, habla el Ministro Valverde. Proceda de acuerdo con lo convenido... de inmediato. (*Pausa.*) Sí, de inmediato y sin vacilaciones.

RAMIRO: (*Irrumpe desesperado, con marcados signos de agitación.*) Papá, ¿adónde llevaron a Antígona? Quiero verla, por favor.

AGUSTÍN: Ramiro, ¿qué pretendés? ¿Que yo salve a Antígona, cuando ella es la que quiere morir?

RAMIRO: (*Toma a su padre de ambos brazos y lo sacude nerviosamente.*) Pero no podés hacerme esto, papá. Antígona es un ser limpio, sincero, y vos querés aplastarlo como a una cucaracha sólo porque se resiste a cometer un acto indigno.

AGUSTÍN: (*Se suelta bruscamente.*) ¿Te has vuelto loco, Ramiro? ¿Con qué derecho estás juzgando los actos de tu padre? ¿Es que tu amor te ha cegado y ya no sos mi hijo?

RAMIRO: ¡Cómo quisiera no serlo, papá! Y quizá no lo soy, porque no te reconozco.

AGUSTÍN: ¿Es que todos los papeles se han cambiado aquí? ¿Cómo te atreves a dudar de la validez de mis decisiones? ¡Soy tu padre, Ramiro, y no te voy a permitir ninguna crítica a mis órdenes!

Ramiro va y viene desesperado durante una breve pausa.

AGUSTÍN: Además, ella lo quiere así.

RAMIRO: No, papá. Yo no podré vivir sin ella, sin su bondad, sus sueños, su sonrisa... y su fuerza. (*Se desploma en una silla.*)

AGUSTÍN: Pero, ¿cuándo aprenderás a ser un hombre, Ramiro?

RAMIRO: Duro y cruel como vos, papá. ¿Eso es ser un hombre?

AGUSTÍN: Quizá sí, en estos tiempos.

RAMIRO: Bueno, voy a ser duro y cruel yo también. Ya no te admiro, papá.

Suena en ese momento una descarga de artillería y Ramiro comprende que Antígona ha sido ejecutada. Corre hacia la salida lateral.

RAMIRO: Y creo que tampoco te quiero.

Sale gritando “¡Antígona! ¡Antígona!”. Comienzan a oírse los acordes de la Sinfonía N° 6, Patética, de Tchaikovsky —primer movimiento— o de la sinfonía N° 5, Nuevo Mundo, de Dvóřak —cuarto movimiento.

AGUSTÍN: *(Corre hacia la salida lateral y grita.)* ¡Ramiro! ¿Adónde vas, hijo? *Se mueve nervioso y sobre el fondo musical se escucha un disparo. Valverde, muy conmovido, se acerca a su escritorio, se sienta y hunde la cabeza entre las manos. La música aumenta su volumen. Después de una breve pausa en la acción, entran el guardia y un oficial, éste con signos evidentes de desorden en su ropa y sin el revólver en su cartuchera. Están muy agitados. Observan a Valverde y habla el oficial y cesa la música.*

OFICIAL: *(Muy nervioso.)* No pude impedirlo, señor Ministro, créame. *(Valverde lo mira como alucinado.)* Al ver el cadáver, se abrazó a él sollozando. Yo me acerqué, para desprenderlo nomás, y... entonces lo hizo...

AGUSTÍN: *(Reaccionado.)* ¡¿Qué hizo, oficial?!

OFICIAL: *(Siempre muy excitado.)* Me empezó a dar puñetazos y me arrebató el arma y... *(Valverde se pone de pie.)*

GUARDIA: *(Decidido.)* Y se descerrajó un tiro ahí nomás, Jefe.

AGUSTÍN: ¡Era mi hijo! ¡Era mi hijo!

OFICIAL: Sí, lo sabíamos, señor Ministro. Pero no pude impedirlo.

GUARDIA: Cayó muerto, atravesado sobre el cuerpo de esa muchacha, Jefe.

AGUSTÍN: *(Después de una brevísima pausa de abatimiento, reacciona.)* Queda usted arrestado, oficial.

OFICIAL: Pero... pero... Señor Ministro, esto es injusto.

AGUSTÍN: Acá quien juzga los hechos soy yo, oficial. No lo olvide nunca. Lléveselo, guardia.

Éste toma de un brazo al oficial que, abatido, se deja conducir. Valverde se sienta otra vez y, mientras la música vuelve nuevamente a hacerse oír, se inclina sollozante sobre el escritorio.

AGUSTÍN: ¡Dios es testigo de que yo no te había asignado ese papel, hijo! *Se apagan totalmente las luces, cesa la música y se adelanta al proscenio, seguido por un haz de luz, un personaje narrador que anunciará al público un epílogo.*

EPÍLOGO

Se han levantado los telones de fondo que indicaban una cárcel y, mientras el Narrador habla, se correrá el sofá un poco hacia el centro y se le colocará una

funda, para cambiar levemente el decorado del departamento anterior. Se reubicará la mesita sobre la que, además de la lámpara, se verán dos portarretratos (uno con la foto de Antígona, el otro con la de Ramiro). Hacia el lateral derecho —del que se habrá retirado el escritorio y una de las sillas, se colocarán un sillón y una mesita con florero y rosas—. La silla que queda lucirá un almohadón coqueto.

NARRADOR: Estimados amigos, ahora verán el epílogo de los sucesos aquí desarrollados. Epílogo que también podría ser el prólogo de una nueva historia..., pero a no asustarse, no vamos a recomenzar. La función está pronta a terminar, cuando han transcurrido diez años desde el ajusticiamiento de Antígona y el suicidio de Ramiro.

Saluda y se retira, mientras se ilumina plenamente la escena, que queda sola un segundo. Se escuchan las voces en off de Gabriela y Manuel.

GABRIELA: *(En off.)* Tenés que apurarte, Manuel. Nosotros estamos listos.

MANUEL: *(En off.)* No tardo, sólo dos minutos para tomarme una aspirina. No sé, estaban aquí y ahora no las encuentro.

Gabriela entra en escena con su pequeño hijo. Luce un traje de media estación, con camisa, lleva cartera, y su hijo viste vaquero y camisa.

GABRIELA: Te vas a divertir, Fernandito. Hay un chico de tu misma edad, y la pasarás muy bien.

NIÑO: *(Se ha acercado a los portarretratos.)* Mamá, ¿cuántos años tenía la tía Antígona en esta foto?

GABRIELA: *(Se da vuelta y mira desde la distancia, las fotos.)* No me acuerdo, creo que alrededor de veinte.

NIÑO: Y son muchos, ¿verdad?

GABRIELA: No, querido, apenas comenzaba a vivir... Pero ustedes, los chicos, tienen siempre un afán cruel por querer saber la edad de los mayores.

NIÑO: Vos, mamá, tenés más de veinte, ¿no?

GABRIELA: *(Acercándose al niño, que sigue mirando las fotos.)* Sí, pero no muchos más, mi pequeño inquisidor. *(Lo besa con ternura.)*

NIÑO: El tío Ramiro era buen mozo, ¿verdad, mamá?

GABRIELA: *(Nostálgica.)* Sí... tu mamá lo quería mucho.

NIÑO: Pero dice papá que la novia era tía Antígona.

GABRIELA: *(Se acuclilla y, señalando las fotos, recuerda.)* Se querían mucho... tanto que el tío Ramiro cuando Antígona murió, se fue a buscarla al cielo, y no regresó nunca...

NIÑO: La tía Antígona no murió, la mataron.

GABRIELA: *(Con asombro.)* ¿Quién te ha contado esas historias?

NIÑO: En la escuela: mis compañeros dicen que luchó por la libertad, como papá, como el tío Fernando, y por eso la mataron.

GABRIELA: Sí, querido, la tía Antígona era muy valiente... y nos quería mucho a todos.

MANUEL: (*Entrando.*) También nosotros la queríamos.

GABRIELA: (*Se yergue y va hacia Manuel.*) Y tanto, que todavía hoy puede despertar mis celos. (*En actitud mimosa para con Manuel.*) ¿Por qué todos los amigos de Fernando estaban un poquito enamorados de Antígona?

MANUEL: No sé, quizá porque ella encarnaba nuestros ideales, era el símbolo de la vida misma, de la que todos soñábamos a esa edad: alegre, pura, llena de luz y de calor... Era tierna y fuerte a la vez.

El niño se ha sentado en la silla y se ha sacado un zapato.

GABRIELA: Bueno, Manuel, y de tu mujercita, ¿qué?

MANUEL: Que la adoro cada día más (*la besa tiernamente*) y que también estoy un poco celoso. ¿O creés que no he visto cómo te quedás, a veces, mirando el retrato de Ramiro?

GABRIELA: (*Se acerca al retrato y lo mira.*) Sí, lo miro, pero como algo muy lejano, de un pasado que yo no sé si fue mío. ¡Tanto he cambiado, Manuel!... Aunque sigo siendo la misma chica pusilánime de entonces, que sólo ansía ser amada, protegida... (*Vuelve hacia Manuel, conmovida.*) Gracias, querido, por estos años maravillosos que me has dado, por esta paz y este cariño de hogar.

El niño se ha puesto el zapato y va hacia ellos.

MANUEL: (*La acaricia.*) Los dos venimos de mucho dolor, Gaby, y hemos edificado este hogar sobre el llanto y la muerte de hermanos y amigos muy queridos. Ahora es tiempo deconstruir. “Una parte a trabajar, / otra parte a...”

GABRIELA: (*Interrumpiéndolo.*) “... a enterrar.” ¿Cómo conocés estos versos? ¿Acaso Antígona...?

MANUEL: Sí, Antígona nos los decía muy a menudo. Sobre todo cuando nos veía muy agresivos, demasiado violentos... El niño se ha ido al interior y vuelve con una pelota, con la que juega.

GABRIELA: Al menos a ella y a Ramiro pudimos enterrarlos. Pero a Fernando...

MANUEL: Fernando... Ernesto... y tantos otros. (*Pausa.*)

GABRIELA: (*Reaccionando.*) “¡Que Dios nos dé vino y trigo, / vino para olvidar!”

MANUEL: Olvidar en la medida en que el dolor pueda paralizarnos, Gaby; pero no cuando ese mismo dolor es acicate, impulso lúcido, razonado, para hacer de nuestros nuevos actos algo sólido y constructivo.

Se sienta en el sillón mientras el niño, sentado en la silla, hace picar la pelota en el suelo.

GABRIELA: Sí, un olvido razonable. ¡Pero qué difícil es eso! (*Se sienta en el sofá.*)

MANUEL: Un pueblo sin memoria es un pueblo sin historia, Gaby. No es, directamente.

GABRIELA: Sí, lo mismo que el hombre... Pero hay hechos y personas que merecen recordarse... a otras es mejor olvidarlas porque se vuelven aplastantes, como las pesadillas. El tío Agustín... por ejemplo.

MANUEL: Ya se ha encargado de él la Justicia. ¡Qué gran institución la Justicia! ¿Te das cuenta, Gaby, qué maravillosa fue aquella decisión de la diosa Atenea de fundar por vez primera un senado de jueces en el Areópago? Así Orestes quedó liberado de las culpas de su linaje, y desde entonces sólo somos responsables de nuestras propias culpas, sólo tenemos que expiar nuestros errores.

GABRIELA: ¿Y te parece poca responsabilidad? Además, eso invalidaría el sacrificio de Antígona.

MANUEL: No, nuestra querida Antígona no se sacrificó para expiar culpas ajenas, tampoco las propias, que quizá no las tenía, sino para liberarnos a unos y a otros de nuestra ceguera, de una violencia exterminadora. Ella es un símbolo de rescate de una sociedad a través del amor y el sacrificio.

GABRIELA: Sí, ése fue el sentido del homenaje que le tributó nuestro pueblo.

Se escuchan dos veces la bocina de un auto.

GABRIELA: Ahí están, seguramente. (*Se levanta y toma al niño de la mano.*) Vamos, Fernandito, no hagamos esperar a nuestros amigos. Dejé esa pelota, por favor. (*El niño la arroja al suelo.*)

MANUEL: (*Se levanta también.*) Vamos a pasar una buena tarde entre amigos, sin duda.

Coloca su brazo sobre los hombros de su mujer y marchan hacia la puerta de foro. Cae el telón.

NOTA: Se han utilizado las formas del voseo, en virtud de la particular inserción histórica de la acción, que ciertos signos escénicos hacen bastante transparentes. No obstante, el sentido general de la acción permite también, creo, el manejo de un diálogo lingüísticamente menos localizado y, en consecuencia, la utilización de las formas verbales que acompañan al “tú”. (Esto requeriría modificar algunos signos en el diseño del personaje La Chacha.)

Hebe Campanella (Buenos Aires 1925-2020). Dramaturga, crítica de teatro y catedrática de Estilística en la Universidad de Buenos Aires, como adjunta, durante 16 años. *Antígona...con amor* ganó el Premio Edenor-destinado únicamente al formato de Teatro Breve y a su convocatoria solo pueden presentarse dramaturgos inéditos. En 1976 recibió el premio Ensayo Fondo Nacional de las Artes por su trabajo *Valle Inclán: materia y forma del esperpento*. Su segundo libro, *La Generación del 80* (1983), obtuvo el premio Marcos Victoria, instituido por el PEN Club Internacional, filial argentina y La Pluma de Plata de dicha asociación. Recibió el segundo premio municipal Ricardo Rojas, correspondiente el bienio 1982-1983. A raíz de esta investigación publica dos libros de crítica literaria: *La novela histórica argentina y latinoamericana hacia fines del siglo XX* (2003) y *Caminos críticos por la creación literaria argentina e iberoamericana, 1949-1999* (2007).

ANTÍGONA. LAS VOCES QUE INCENDIAN EL DESIERTO

PERLA DE LA ROSA
MÉXICO 2004

PERSONAJES

MUJER 1

ISABEL

ELENA

AGENTE DE SEGURIDAD

ANTÍGONA

MUJER 2

ISMENE

VÍCTOR

CREÓN

HEMÓN

REPORTERA

EURÍDICE

LA MADRE DEL ASESINO

EL ASESINO

GUARDIA DE LA MORGUE

MUCHACHA DESCONOCIDA, MUERTA.

PRÓLOGO

Una avenida solitaria en la desértica Ciudad Tebas. Media noche. Luces esporádicas de coches. Sonidos de noche en la gran ciudad. Una mujer aparece caminando, llena de angustia espera el camión en el que regresará a su casa. Viene de trabajar en el segundo turno de la fábrica.

MUJER 1: Soy una mujer en esta ciudad, donde todo es de arena. Desde hace años enfrentamos la Guerra. Ser mujer aquí es estar en peligro. Por ello decidimos construir refugios bajo la arena. Cubrirnos de arena. Ampararnos bajo la arena para continuar viviendo. Se trata de ocultarnos, de desaparecer de la vista del enemigo. No todas han tomado la decisión, algunas piensan que están a salvo... hacer como que no pasa nada... o como Clara, se arman de valor y salen a las fabricas... Alguien tiene que trabajar.

ESCENA I. UNA DE TANTAS HISTORIAS.

Una mujer se encuentra sola dentro de su casa, habla sola frente a su puerta.

ISABEL: Cuando llegamos a nuestra casa algo te llamó la atención.

La mujer abre la puerta y sale, inmediatamente reaparece, ahora viene su hermana con ella. Se encuentran agitadas. Han corrido desde uno de los refugios hasta su casa, en medio de la noche, para buscar agua y comida, tal vez algo de ropa.

Los personajes se encuentran ahora en el punto de partida de la historia. Isabel reconstruye los acontecimientos de la última noche con su hermana Elena.

ELENA (*entrando*): ¿Quién abrió nuestra puerta?

Las dos hermanas se quedan temerosas en el quicio de la puerta

ISABEL: ¿Y esa bolsa?

ELENA: ¡Pan y un trozo de jamón!

ISABEL: Lo que contiene esa bolsa es totalmente inofensivo.

ELENA: ¿Quién estuvo aquí?

ISABEL: Alguien que adivinó nuestra hambre.

ELENA: ¡Fue nuestra hermana que ha regresado!

Elena saca la comida y se dispone a comer.

ISABEL (*hablándole desde el presente-futuro, en el que Elena ya no puede escucharla, como si le hablara a un fantasma*): Nos abrazamos llenas de alegría.

Hacía casi una semana que no teníamos noticias de Clara. La despedimos el martes por la mañana, y el domingo en la tarde nos decidimos a entrar en el refugio, pensando que había desaparecido, que la habíamos perdido, y que no se detendrían hasta venir por nosotras también. Pero Clara tenía mucha suerte y seguramente estuvo cumpliendo en el trabajo.

Se reincorpora al tiempo común de la reconstrucción de los hechos. Se ponen a comer.

ELENA: Sírvete más. Pobre Clara el trabajo en la fábrica es muy duro.

ISABEL: Lo más duro es tener que salir. Tal vez lo mejor sería quedarnos definitivamente en el refugio...las tres. Podríamos trabajar como las otras y cambiar lo que hagamos por comida con los acarreadores.

ELENA: ¿Dónde habrá estado todos estos días?

ISABEL: ¿Dónde habría de ser? Trabajando.

ELENA: No. Me refiero cuando ya no era hora de trabajar. Cuando tendría que haber estado aquí.

ISABEL: Tal vez decidió entrar en algún refugio.

ELENA: ¿Y ahora, en dónde estará?... (*Silencio. Se escucha un alarido de terror. Silencio.*) Vamos a ver.

ISABEL: ¡Quédate sentada! Quien quiere ver, es visto (*silencio*). No tratamos de ver lo que había sucedido. Tampoco seguimos comiendo. En silencio, sin mirarnos, nos dispusimos a dormir. Al colgar mi ropa, sentí que se me paralizaba el corazón, la bata del uniforme de trabajo de mi hermana Clara estaba colgada con la demás ropa. (*A Elena*) Clara no está en la fábrica.

ELENA: ¡Claro!, renunció y la liquidaron, por eso pudo comprar comida. Seguro ella también ya decidió quedarse en un refugio como nosotras. O tal vez es tiempo de regresar a nuestro pueblo (*se escucha un segundo grito horrorizado*) ¿Quién grita ante nuestra puerta?

ISABEL: Alguien a quien están torturando.

ELENA: Deberíamos ir a ver.

ISABEL: ¡Quédate aquí! (*pausa*). Y no fuimos a ver que había ocurrido. Pasamos la noche sin dormir. Esperando a Clara nos llegó el amanecer... (*Tareas de aseo, toma una cubeta y sale por agua. Abre la puerta y entra aterrorizada*) ¡Elena, Elena, no salgas! Nuestra hermana está ahí afuera. ¡Ah como nos engañamos! ¡Está ahí, su cuerpo masacrado frente a nuestra puerta!

ELENA (*Sale. Grita espantada. Entra muy alterada*): ¡La mataron, la mataron! Fue ella quien gritó pidiendo ayuda. Un cuchillo, dame un cuchillo para cortar la cuerda con que la ataron. Voy a liberarla, voy a traerla adentro para calentarla, para devolverle la vida.

ISABEL: Dame ese cuchillo. Tus esfuerzos serán vanos. Nuestra hermana no puede revivir. Si nos ven junto a ella, correremos la misma suerte.

ELENA: Déjame. Cuando la mataron no di un sólo paso.

Se escuchan unos golpes sobre la puerta, Isabel entreabre, una mano empuja la puerta y aparece un hombre extraño, amenazante.

HOMBRE: ¿Y ustedes quienes son? Esta mujer apareció asesinada frente a su puerta.

¿La reconocen?... ¿Qué es de ustedes? La muy idiota desobedeció las reglas de seguridad. Mira que salir sola a la calle, sin un hombre.

ISABEL: No. No la conocemos.

HOMBRE: ¿Y ella? ¿Qué hace con ese cuchillo?

Elena sale corriendo, el hombre la persigue. Inmediatamente Isabel cierra la puerta. Se ha quedado paralizada. Igual que no brindó ayuda al grito de la supuesta desconocida en la noche, tampoco se atrevió a salir a ayudar a Elena. El pánico fue toda su respuesta. Ahora tras la puerta y frente al público, concluye la reconstrucción de los hechos.

ISABEL: Miré a mi hermana Elena. ¿Para liberar a nuestra hermana y devolverle la vida, iría a buscar la muerte? Clara tenía un solo deseo: vivir.

ESCENA II. EL REGRESO DE ANTÍGONA

Antígona aparece cargando una maleta, es su regreso a Ciudad Tebas.

ANTÍGONA: Ah desolada ciudad, la de los gimientes vientos, la del sol despiadado, la de los ríos secos... la que perdió la voz. Cuántas desdichas son parte de tu herencia. Lloro, lloro sin fin porque no hay justicia para tus muertos, no hay honras fúnebres que embalsamen su memoria.

ESCENA III. LA PRESENTACIÓN DE CREÓN. EL DECRETO.

Entra Creón, se inclina y besa el suelo.

CREÓN: Éste es el primer día de mi primer año de vida. Ciudadanos, hagan saber a todos que Dios ha querido que viva, para gobernar a esta ciudad hundida por sus errores. El odio que pretendió aniquilarme no me sojuzga, por el contrario, sucumbe ante mi entereza. Ciudadanos, han querido que mi mandato desaparezca y nos calumnian para llenarnos de vergüenza. Se habla de muertes, cientos de muertes; de cadáveres de inocentes mujeres, que yacen sin más tumba que el desierto. ¡Mentira! ¿De qué muertes hablan? Ciudadanos esas voces oscuras pretenden derrumbar la gran ciudad que hemos construido. Pretenden sin éxito, frenar nuestro camino de victoria. Sin tener en cuenta el sudor de cada día de batalla, para que siempre amanezca, ésta, la ciudad grande, erguida por un ejército de hombres que trabajan sin tregua. Por lo tanto no podemos tolerar que las lastimeras voces de miserables mujeres sin patria, encuentren eco entre la gente bien intencionada. No podemos permitir que tras sus mezquinos intereses, nos conviertan en rehenes de la mentira y el chantaje. Desde la altísima responsabilidad que ustedes, ciudadanos, me confirieron al elegirme su gobernante, declaro, que no hay muertas. Que no existen cuerpos que identificar. Y esto es muy claro. No existen. Y quien contradiga mi dicho estará obligado a presentar las evidencias. Se ha acusado, temerariamente, a nuestros mandos de seguridad, de encubrimiento y se han atrevido a señalarlos como ejecutores de graves delitos. Nada más irresponsable. Esas voces, ajenas, llenas de ingratitud hacia nuestra ciudad, lo único que buscan es privarnos del progreso y la fortuna. Las mujeres reportadas como extraviadas están vivas. Y son bastante más vi-

vas que nosotros. Esta tarde tuvimos noticias de tres de las reportadas como desaparecidas, se les ubicó en un balneario del mediterráneo. En esta ciudad nadie debe llorar a esas muertas, que sólo son producto de la fantasía de mercenarias sin escrúpulo alguno. A esas mujeres les digo: No son de Tebas. Y si no son fieles a esta ciudad que generosa, las recibió como una madre; deben marcharse. Desde luego que han fallecido mujeres, también claro está, han muerto varones tebanos. Pero no más de lo que es natural en cualquier otra ciudad como la nuestra. Por ello, y estarán de acuerdo conmigo, nobles amigos; en defensa del bienestar y la soberanía de Tebas, declaro enemigo de la ciudad a todo aquel que insista en dañar nuestra imagen, lesionando así nuestros legítimos intereses. Insisto: Serán considerados enemigos de la ciudad y recibirán, como enemigos, todo el peso de la ley.

CONSEJERO: Señor, no es que le contradiga, pero me parece un poco radical esta orden.

CREÓN: ¿Y qué otra cosa puedo hacer? Las condiciones en que se encuentran esos cuerpos, no permiten identificarlos. ¿Para qué provocar más lágrimas?

CONSEJERO: En la ciudad cada vez son más las voces inconformes. Las mujeres todo lo que piden es justicia. A mi me parece que algo tenemos que hacer algo, no sé, darles no sé, alguna... satisfacción...

CREÓN: ¡Justicia! ¡Bah! Estafadoras. Todos sabemos lo que quieren. Tendrán un poco de lo que nunca han tenido. Así veremos el precio de su dolor.

CONSEJERO: A ver, usted Víctor, invéntese algo, lo que sea (*a los otros*), ustedes pónganse creativos, para eso les pago, para que me den soluciones no problemas...

VÍCTOR: Señor, y es que... Tebas se derrumba, en otras ciudades ya corre la noticia de nuestra situación, no deberíamos permitir que se haga tanto escándalo, toda esta situación, por supuesto que exagerada, lastima nuestro honor y nos hunde en el desprestigio.

CONSEJERO: Ya, ya, Víctor, no me venga con obviedades, le repito, póngase creativo ¿sí? Usted cuídenos las espaldas y no nos de dolores de cabeza, sólo encárguese de que las órdenes se cumplan.

ESCENA IV. TOMANDO POSICIÓN. LOS ARGUMENTOS DE ANTÍGONA Y LOS DE ISMENE
En el desierto varias personas realizan un rastreo, buscan cuerpos de víctimas. Antígona también se encuentra ahí. Ismene ha llegado a buscarla, la encuentra con aire delirante y desgastada por el sufrimiento.

ISMENE: ¿Estás enferma? Desde que llegaste no duermes, no comes... No puedes seguir así. ¡Esto es una locura!

ANTÍGONA: Locura es la que nos ha hundido en la desgracia a ti y a mí, y a toda mujer sobre esta tierra. Locura la de quienes aun poseen el refugio del sueño. Y ahora, ¿Qué nuevo mandato se ordena sobre cada uno de los ciudadanos de este páramo? ¿Qué nueva versión se ha esparcido? ¿Qué nuevo culpable han encontrado?

ISMENE: Yo tampoco he dormido. Pero no creo que mi fatiga o mi búsqueda perpetua puedan regresar la rueda del destino, que inexorablemente nos alcanza. En la vigilia a veces creo que mejor sería dejarla descansar en paz y marcharnos de aquí.

ANTÍGONA: Sí. Que nuestra hermana descanse en paz, pero que su memoria no nos permita vivir en paz. Que el eco de su voz pueble nuestros sueños y que nuestros pasos no encuentren sitio de reposo, como su cuerpo extraviado no ha encontrado el abrigo de la tierra. Que no acabe nuestra agonía, mientras el olvido y la infamia sigan condenando nuestros corazones.

ISMENE: ¿Por qué sigues culpándote? ¿Por qué me condenas? ¡Entiéndelo! Con sepultura o sin ella, lo más seguro es que ya esté muerta. Y nosotras bien haríamos en olvidar y simplemente intentar vivir... Muchas veces he pensado que el acto de morir es sólo un instante, inevitable para cualquiera.

ANTÍGONA: La diferencia claro está en la manera de morir.

ISMENE: Pero si enfrentáramos únicamente el hecho de la muerte, los sufrimientos previos no nos atormentarían tanto. Finalmente nosotras seguimos aquí. ¡Vivas!

ANTÍGONA: Yo no. Tú lo haz dicho, los sufrimientos previos. ¿Y quién nos asegura que nuestra hermana no continúa sometida a la humillación del sufrimiento? ¿Podrías asegurar que la crueldad de su agonía ha cesado? ¿Y si esta noche el horror de la propia muerte la estuviera atormentando?

ISMENE: ¿Todavía crees que está viva?

Silencio.

ANTÍGONA: Necesito la certeza... alguna, incluso la de su cadáver. Y más aun necesito el rostro del culpable, las manos asesinas. La justicia ha huido de aquí y todos necesitamos la justicia.

ISMENE: Necesitamos la vida. Si Polinice está viva, ella decidirá cuándo regresar. Después de todo ella siempre hizo lo que quiso, y no sería la primera...

ANTÍGONA: ¿Qué quieres decir?

ISMENE: Eso. Que para ustedes, para mi padre. Para ti, siempre fue muy fácil marcharse. Al fin que Ismene se quedaría en Tebas, esperándolos. Cuidando a la pequeña Polinice, llevando la casa y dándoles noticias de

cómo iba todo. Y nada sucedía. En la distancia sólo crecía tu mito y la ausencia.

ANTÍGONA: Tuve que marcharme, a costa de perderlo todo. No podía elegir ser otra que la que soy.

ISMENE: Nosotras nada sabíamos de ti y tú nada sabías de nosotras. ¿Ahora, regresas a cuestionarme, a culparme de lo que sucedió?

ANTÍGONA: Nadie te culpa...

ISMENE: Sí lo haces. Tu mirada, tu obsesión, tu impaciencia. ¿Por qué no podemos esperar a que se aclare todo. Esto es más grande que nosotras, hay demasiada oscuridad. Pero tú te empeñas en encontrar verdades. Quién sabe si podemos resistir la verdad... Tenías que regresar a moverlo todo, a exhibir tu valor.

ANTÍGONA: No fue precisamente el valor lo que me hizo huir de aquí.

ISMENE: Cómo detesto tu grandísima soberbia. El creer que puedes retar al destino, retornos a todos, ponernos a prueba... Antígona, la de la gran claridad, la del deber, la que sacrifica todo por una verdad, la que puede desprenderse hasta de lo que más ama.

ANTÍGONA: Hablas desde el miedo. Te han aterrorizado. Ahora sólo miras por ti ¿es así como piensas salvarte? Crees que enmudeciendo no vendrán por ti. Nadie puede reclamar para sí el sagrado nombre de la ley, mientras el sagrado derecho a la vida no sea el dulce lazo que nos ate. Nadie se salva solo.

ISMENE: No estoy tan segura de que lo mejor sea actuar por nosotras mismas. Mira a otras familias, ante lo irremediable, bastante ayudan con obedecer. Creón ha ordenado que por el bien de la ciudad no se hable más de homicidios.

ANTÍGONA: ¿Y quién es Creón para decretar que mi muerte es menos muerte o menos ciudadana, que los muertos en paz de todos los días? ¿Y es nuestra pobreza las que nos castiga? Ciudadanas pobres y extranjeras. Desde niñas condenadas al exilio, a vagar guiando a Edipo, nuestro padre. Cargando su pobreza y sus culpas. Y en tantos años atisbando los caminos, una sabe cuál es su lugar, el de sus muertos. Y sin sepulcro para mi hermana Polinice, ¿cuál será el mío? ¿Cuál el tuyo? ¿O es que sólo yo soy su hermana? ¿No nacimos las tres del mismo vientre?

ISMENE: ¿Y qué esperas que yo haga? ¿Cómo quieres que la encuentre? Estoy tan sola y tan ciega como tú. También yo la lloro.

ANTÍGONA: ¿Sabes que otro dolor viene a abrumarnos?

ISMENE: No.

ANTÍGONA: Ocultas lo que sabes, óyelo entonces de mis labios. Yo veré si en la desgracia tu corazón deja de latir, o si palpita con más fuerza.

ISMENE: ¿Ahora que pensamientos te atormentan?

ANTÍGONA: Óyeme bien: nunca tendremos la certeza de lo que sucedió con nuestra hermana. Sí está muerta, nunca encontraremos su cuerpo. Creón persiste en negar los asesinatos. Sin embargo hay noticias de que en la morgue existen más de doscientos cadáveres no identificados. Creón está esperando la ocasión de arrojarlos al desierto, para que desaparezcan como pasto de las aves de rapiña.

Se habla de que ya logró incinerar la ropa y las evidencias de más de doscientas víctimas. El tirano ha ordenado que no se hable del asunto. Nos acusa de haber exagerado. Y negando este genocidio, nos señala como enemigas de Tebas. Insiste en que se trata de unas cuantas desaparecidas, que bien se lo buscaron. ¿Ahora dime que piensas hacer tú?

ISMENE: ¿Qué pretendes de mí?

ANTÍGONA: Que me ayudes.

ISMENE: ¿Cómo?

ANTÍGONA: Tenemos que buscar a Polinice en la morgue. Tenemos que encontrarla. Y si está muerta deberemos vivir su muerte. Honrar su memoria. Es de humanos brindarle las honras fúnebres. Debemos obligar a Creón a que reconozca los crímenes. ¿No te das cuenta? Al negar su muerte también se niega su vida.

ISMENE: ¿Qué no has entendido las órdenes? ¡Déjala en paz! Si ella está muerta de nada servirá que te arriesgues a correr la misma suerte. Es mejor olvidar, esto pasará...

ANTÍGONA: ¡Es mi hermana! ¡Y también hermana tuya!

ISMENE: Te prenderán y nada podrás alegar en tu defensa.

ANTÍGONA: ¿Te parece nada mi fidelidad, mi amor, mi dolor, esta desesperada búsqueda de la justicia?

ISMENE: No descansarás hasta provocar que estemos también tendidas en la arena, a ver si entonces alguien se atreve a darnos sepultura. No pararás hasta que lo único que quede de nosotras sea un zapato. Olvida todo, vámonos lejos de aquí, la vida siempre es más fuerte...

ANTÍGONA: Quieres que olvide lo pasado, Quieres huir de aquí, encontrar la paz en otra parte; pero estos crímenes nos han marcado para siempre. Y no habrá lugar para escapar de la sangre derramada. Muchas han muerto bajo la complicidad del tirano, han aparecido destrozadas sin más tumba que este desierto, consumidas por el sol inclemente de esta ciudad de ojos muertos. Porque el Dios de la justicia no a todos favorece por igual.

ISMENE: Ten en cuenta que somos mujeres: no podemos luchar contra los hombres. Nuestras débiles fuerzas nos obligan a obedecer, para no sufrir, sigo al que manda...

ANTÍGONA: No insistiré. Tú sigue al que manda y haz lo que ordena. Yo en cambio, te juro que le daré el descanso de una sepultura a mi hermana. ¿Qué me importa morir? Sosegada estaré al lado de los que reposan en paz. Creón tiene el poder. Mil veces prefiero complacer a los que están abajo que a los de arriba. Pues es abajo donde moraré para siempre.

ISMENE: La sal de las lágrimas no es infinita. Y tampoco ellas surcarán eternamente las mejillas. El filo del arma puede dar felicidad al que muere...

ANTÍGONA: Quizá en el desierto o en la morgue aún yace carne de tu carne, pero para ti, eso ya es el pasado.

ISMENE: Ahora, simplemente, no tengo el valor.

ANTÍGONA: Y el día que lo encuentres, no habrán brazos de hermana que te reciban. Esta lucha no es tuya. Has dicho lo preciso (*sale*).

ESCENA V. EURÍDICE EN DEFENSA PÚBLICA DE CREÓN

Hemón y Eurídice, su madre y esposa de Creón, han acudido al campo algodoneero a hablar con algunas de las familias afectadas, que se han reunido en el lugar donde hace una semana aparecieron ocho cuerpos irreconocibles. Se trata de un acto religioso en memoria de las víctimas. Son rechazados por una de las madres. La prensa está presente y los intercepta.

MUJER 2: ¿Cómo se atreven a venir? No queremos nada de ustedes...Lo único que yo necesito es a mí hija, devuélvanmela... alguien que escuche mis súplicas... si no pueden devolvérmela viva no hay consuelo que puedan darme.

EURÍDICE: Señora, no podemos asegurar que una de las mujeres sea su hija, yo le pido que no sufra en vano. Hasta el momento no se ha identificado a ninguna. Mire, yo le prometo, que mi esposo no descansará hasta encontrarla. Estoy segura que se encuentra viva, al igual que muchas de las muchachas que ya se ha logrado localizar.

MUJER 2: ¡Mentira! Ustedes nos engañan. Ustedes la tienen... Por favor devuélvanmela. Asesinos, son unos asesinos.

EURÍDICE (*A cámara, siempre sostenida por Hemón*): Lo siento. Yo también soy madre. Toda mujer en este momento se duele de estos terribles sucesos... Lo único que pretendo, es ayudar a aliviar un poco tanto sufrimiento... Es comprensible que en estas circunstancias se busquen culpables... A mí me parece que debemos rodear a estas familias de comprensión...

REPORTERA: ¿Son comprensivos los motivos del decreto que dictó su esposo?

EURÍDICE (*Desconcertada*): ¿Qué decreto?... Yo he platicado con mi esposo de estos acontecimientos y puedo asegurarles, que para él es motivo de

gran preocupación... Esto le ha quitado el sueño... No olviden que él mismo ha sido víctima de esta violencia...

REPORTERA: Entonces ¿Por qué se niega la existencia de los cuerpos que han encontrado? Se habla de más de doscientos cadáveres que se encuentran en la morgue, ¿por qué no se castiga a los culpables?

EURÍDICE: La morgue está vacía, pero no quiero caer en provocaciones... Sí ustedes fueran testigos como yo de los enormes esfuerzos que él ha emprendido para darle seguridad a esta ciudad... Esas mujeres, las pocas que efectivamente se han encontrado, vivían en el riesgo... llevaban una vida oculta... habrían muerto en esta ciudad o en cualquier otra... Pero no se pone en juicio su vida, se les ha brindado la justicia. Los criminales han sido detenidos. La mayoría de los casos están resueltos.

PERIODISTA: Señora, a lo largo de diez años también han aparecido asesinadas varias niñas, sin que hasta el momento se haya hecho justicia...

EURÍDICE: Lo que también hay que reconocer es que nosotras las mujeres hemos fallado... (*La periodista quiere hablar*). Discúlpeme señorita, pero esas niñas vivían en el descuido... es evidente que no tenían una madre responsable.

PERIODISTA: Entonces, ¿usted considera que las madres son culpables de esta situación?

EURÍDICE: No. Quiero decir... sólo quiero pedirles que colaboremos todos. Esto es, cuidarnos responsablemente. Cuidemos a nuestros hijos. Cuidémonos a nosotras mismas. No salgamos solas a la calle...

PERIODISTA: Señora vive usted en una ciudad llena de mujeres solas, ¿les está usted pidiendo que no salgan a trabajar? ¿De qué van a vivir? Son mujeres pobres...

EURÍDICE: Precisamente, porque hay muchas familias afectadas y me refiero a todos los que han perdido su empleo. Debemos ser responsables en el manejo de estos asuntos, no debemos olvidar que los ojos del mundo están pendientes de lo que sucede en Tebas. Tampoco hay que olvidar que enfrentamos una competencia desleal con otras ciudades que están magnificando esta situación.

Dejemos que las autoridades hagan su trabajo. Consciente de la situación de estas familias, mi esposo ordenó que se cubrieran los gastos de funeral de estas ocho víctimas, que son todas las que se han encontrado.

HEMÓN: Por favor discúlpennos, sólo quisimos brindarles nuestras condolencias, pero debemos ser respetuosos de su voluntad (*inicia la retirada*).

EURÍDICE: Creón es un hombre bueno, honesto. Durante largos años, lo he visto trabajar de manera incansable por esta ciudad a la que tanto ama. He escuchado su angustia por el destino de todos nosotros. He sido confidente de sus grandes sueños, para darles un destino de gloria y riqueza.

Estoy orgullosa de él. Como ciudadana gustosa daría mi sangre, para enfrentar a todo el que osara dañar su vida o su honra. Confío plenamente en sus decisiones y sé que sólo busca lo mejor para todos ustedes, que confiando en él, lo eligieron gobernante de Tebas.

ESCENA VI. EL ENCUBRIMIENTO DEL ASESINO

Aparece un hombre de espaldas al público, se encuentra empapado de sangre, una mujer, su madre le lava el cuerpo mientras canta una canción de cuna.

MUJER: Todo está bien. ¿Verdad que todo está bien? (*silencio*)... Claro que todo está bien (*ayuda al hombre a ponerse una camisa*), perdóname por ser tan necia... ¿Todo está bien verdad? (*Él no responde, sale*).

MUJER: Dios te salve María, llena eres de gracia, el señor es contigo. Bendita eres entre todas las mujeres... Santa madre de Dios, protéjelo. Tú que como madre sabes de estos dolores... (*Solloza*). Perdónalas señor. Tú sabes que él sólo obedece, que ejecuta tu voluntad. Señor, tú lo sabes ¿verdad?

ESCENA VII. REENCUENTRO DE ANTÍGONA CON HEMÓN

Antígona se encuentra en el paraje desértico donde siempre busca a su hermana. Hemón llega. Largo silencio, se miran.

HEMÓN: Lo siento (*pausa*). No supe donde encontrarte. No volví a saber de ti hasta... hoy.

ANTÍGONA: ¿Para que me buscas?

HEMÓN: No lo sé. Supongo que para... ayudarte.

ANTÍGONA: ¡Ah!

HEMÓN: ¿Qué quieres que te diga? Nunca tengo la respuesta acertada.

ANTÍGONA: Las últimas palabras quedaron dichas hace mucho tiempo.

HEMÓN: ¿Estás segura?

Silencio

ANTÍGONA: Ya entiendo, te sientes apenado, como siempre, por las acciones de tu padre. Ahórrate explicaciones, nada puede justificar a un hombre que no sólo nos da la espalda, sino que en medio de la tragedia nos humilla.

HEMÓN: No se trata de mi padre. Se trata de nosotros dos.

ANTÍGONA: ¿De nosotros dos? Nosotros es una palabra que reservo para los de mi sangre. Nosotros somos mi hermana Polinice y yo. Nosotros somos los muertos en vida a los que tu padre se niega a escuchar. No te

equivokes una vez más. Existe un ustedes. Tú que eres de tu padre y yo que soy de mi hermana.

HEMÓN: Por favor no te pongas así. No encuentro las palabras precisas para decirte que estoy aquí únicamente por ti. Que te he esperado durante años. Que nunca entendí por qué te fuiste. Creo que tengo derecho a saberlo.

ANTÍGONA: Cierto, todos tenemos derecho a un pequeño trozo de verdad. Pero no te diré sólo los motivos de mi partida, sino también los de mi regreso. Cuando me fui, lo hice porque comprendí que estaba a punto de perderme a mí misma, para acabar en el inventario de bienes de Creón. Y ahora la vida me obliga a volver, para que Creón, tu padre, me devuelva lo que es mío. ¿Lo entiendes? Todo lo que me mueve, lo que me hace respirar, es este dolor que no cesa. La primera idea en mi cabeza al despertar y la última antes de caer en el abismo de mis sueños. Día tras día. Es una sola. Quiero a mí hermana. Quiero volver a ver su rostro, a escuchar su voz... Y también aparecen, al mismo tiempo las ideas malvadas de que ya no existe, de que la he perdido irremediabilmente. ¿Entiendes? ¿Puedes entender este dolor?

HEMÓN (*la abraza, ella rompe desconsolada*): Te amo.

ANTÍGONA: Te a...

Se escucha un chirriar de llantas, Hemón se distrae.

HEMÓN: ¿Qué decías?

ANTÍGONA (*le acaricia el rostro*): El mal sucede, porque los buenos no hacen nada.

HEMÓN: Pídemelo lo que sea.

ANTÍGONA: Quiero entrar a la morgue.

ESCENA VIII. EL ENGAÑO Y EL RENCOR

MUJER 2: Generosamente pagan los gastos del funeral y aún así exhiben su mezquindad. En realidad lo que hace Creón es deshacerse de los cuerpos, que ya no puede negar. Los saca de la ciudad, les otorga un espacio entre los muertos de pobreza. Hasta al infierno mismo nos persiguen para dejar claro que no somos iguales. En esta maldita ciudad de las siete puertas, hay muertos de primera y de quinta clase. Confinan a nuestras hijas al olvido. Mi hija quedó sepultada tan lejos de Tebas, que nunca podré visitar su tumba.

ESCENA IX. PRIMERA ENTRADA A LA MORGUE. LAS EVIDENCIAS.

Antígona y Hemón entran clandestinamente a la Morgue, en la puerta del depósito de cadáveres, Hemón detiene a Antígona.

HEMÓN: El capitán arriesga su vida. Dispones de cinco minutos, pero serán suficientes, dos segundos bastarán, para que lo veas vacío. Tal vez necesites algunos segundos más para creerle a mi padre.

Abre la puerta. Allí se encuentran varias mesas con bolsas negras. Antígona va descubriendo uno a uno los bultos y lo único que encuentra son despojos donde toda humanidad ha quedado irreconocible. Hemón turbado ante la evidencia, suelta un sollozo y se queda inmóvil.

ANTÍGONA: Tengo que encontrarte, quisiera detener mi corazón para no enfrentar este momento, pero necesito saber de ti. Viva o muerta. Es insoportable pensar que te encuentres atrapada dentro de estos muros y bajo la mirada oscura de quienes no quisieron protegerte. Y es insoportable pensar que agazapado entre esos ojos aberrantes, se encuentre el que te dio la muerte. Debo encontrarte... Dios. Dios. Que no la encuentre aquí.

Finalmente descubre el cuerpo de la víctima más reciente. Es una joven de bello rostro, tan sólo parece que duerme. La toma entre sus brazos.

ANTÍGONA: ¿Duermes? Dulce desconocida. No eres Polinice y no sé por qué mi corazón hasta hace unos momentos atormentado, siente un breve alivio. Será que me someto a la incoherencia de buscar lo que no quiero encontrar... No es verdad. Sé perfectamente lo que busco y también desde hace tiempo sé lo que había de encontrar. Sólo tenía la pequeñísima esperanza de encontrarte así, tan dulce y bella; tan humana, a pesar de encontrarte así, querida Polinice, así como esta tierna desconocida.

Se escuchan pasos, Antígona se sobresalta se retira dispuesta a huir, pero decide regresar por el cuerpo al que carga penosamente.

HEMÓN (*que permanecía consternado*): Tenemos que salir de aquí.

ANTÍGONA: Se acabó. Ni un minuto más, no la dejaré aquí...

Los pasos y voces de un guardia se escuchan tan cerca, que no tienen más remedio que ocultarse. Entra el guardia, está nervioso, tiene frío. Descubre el cuerpo de la niña y se acerca a ella con precaución.

GUARDIA: ¿Otra vez vagando? no escapes del refugio de la muerte.

La levanta y al sentir su cuerpo, la estrecha al suyo, luego inicia una breve danza fúnebre, un solo compás, lento, íntimo... la coloca en la plancha. Antígona y Hemón son testigos.

GUARDIA: Aquí frente a mí, una más, niña de pies descalzos, tan fríos, como la culpa.

Suavemente le besa los pies. Oscuro.

ESCENA X. LA ANÉCDOTA

La mujer uno ahora deshace el vendaje de sus dedos, como se deshace día a día la vida.

MUJER 1: En esta ciudad es difícil saberse vivo. Una tarde, después del trabajo, mientras esperaba el camión, me sobrecogió el ruido de un chirriar de llantas, luego escuché una descarga de más de treinta tiros. Ya mataron a uno, pensé. Luego vino un segundo rafagazo que ya sentí sobre mi cabeza. Mi cuerpo reaccionó antes de que me enterara, me protegí bajo la banca de la parada del camión. Mi corazón se desbordaba, todo el pulso de la vida pendía de un hilo, después una tercera descarga... Por último el silencio... Por cierto aún estoy viva.

ESCENA XI. SEGUNDA ENTRADA DE ANTÍGONA A LA MORGUE. LA CAPTURA.

Antígona entra sola a la morgue, el guardia espera oculto en la penumbra. La sorprende mientras ella está incorporada sobre el cadáver de la muchacha.

ANTÍGONA: He vuelto, no perturbaré tu sueño, sólo te llevaré al lecho cálido de la tierra.

GUARDIA: ¿Qué haces aquí? Estas no son horas de oficina ¿Sabes lo que te estás buscando?

ANTÍGONA: Por favor, deje que me la lleve.

GUARDIA: ¿Llévartela, estás loca? ¿No conoces el decreto?

ANTÍGONA: Usted también tiene familia, no permitiría que les sucediera esto.

GUARDIA: Los que vivimos de noche no tenemos familia. Es mejor entretenerse en algo cuando no se puede dormir.

ANTÍGONA: Sé lo que le han ordenado, pero no me iré de aquí sola.

GUARDIA: ¡Ay las mujeres! ¡Siempre tan llenas de historias! (*Se abalanza sobre ella, la somete*).

ANTÍGONA: ¡No me toques!

GUARDIA: ¿No eres la que da calor? Que manos tan sucias.

ANTÍGONA: Así están, cansadas de arañar la tierra.

GUARDIA: ¿No te da asco tocar cadáveres? ¿Qué tienes ahí? (*mete la mano bajo su falda, la abraza y baila con ella al igual que lo hiciera con la muchacha muerta*). Estás tan tibia. Pero soy un profesional y debo entregarte.

ESCENA XII. LA DECISIÓN DE ENTRAR AL REFUGIO. LA PESTE

La mujer uno continúa su relato, absorta en rehacer el vendaje de sus dedos.

MUJER 1: Al llegar a mi casa, prendí la radio, así supe que se trató de un tiroteo entre dos bandas de traficantes. Que balas perdidas acabaron con la pobre vida de un hombre pobre, como yo... Un olor insoportable me asfixiaba... Una mujer quedó tendida frente a los ojos de su pequeña de cuatro años... Mi hija tiene la misma edad. Me asfixiaba... quise huir de la ciudad, marcharme, pero ¿A dónde? Esa noche decidí entrar al refugio....Algunos dicen que se exagera. Yo sólo sé que soy una mujer sola, todo lo que tengo es mi hija... si me la quitan, me quitan el mundo... Hay un olor insoportable, allá arriba, en la ciudad ¿Será la peste?

ESCENA XIII. EL ENFRENTAMIENTO DE ANTÍGONA Y CREÓN. LOS ARGUMENTOS.

Palacio de Creón. Entra el guardia jalando a Antígona, la trae esposada.

CREÓN (*la reconoce*): ¿Por qué traes a ésta? ¿Dónde la has apresado?

GUARDIA: Se llama Antígona.

CREÓN: Ya lo sé.

GUARDIA: Intentó sacar uno de los cadáveres de la morgue. Dice que es su hermana... Yo la atrapé, aunque la noche de ayer ya había entrado. Hoy cumpliendo con sus órdenes, no me despegué un segundo de mí puesto, sabía que tenía que regresar. El ladrón siempre regresa.

CREÓN: ¿Admites que lo hiciste?

ANTÍGONA: Sólo entré por lo que es mío.

CREÓN: ¿Sabías lo que se ordenó respecto a esas muertas?

ANTÍGONA: ¿Cómo ignorarlo? Siempre eres eficaz para dar a conocer tu voluntad. Tus órdenes se publicaron en toda la ciudad. Fueron claras y precisas.

CREÓN: Tal vez creíste que ser la hija del orgulloso Edipo, era suficiente para estar por encima de la ley.

ANTÍGONA: No. No pensé en eso.

CREÓN: La ley fue hecha antes que nada para ti Antígona, ¡la ley fue hecha antes que nada, para las hijas de los reyes! ¡Y aún así decidiste burlar la ley!

ANTÍGONA: Porque era tu ley.

CREÓN: Es la ley para esta ciudad.

ANTÍGONA: La ley de un mortal puede ser ignorada por otra mortal. Sé que ordenarás mi ejecución. Lo que en mi estado de atroz sufrimiento, sería una ventaja. Entré para rescatar el cuerpo de la hija de mi madre, para darle la sepultura y el descanso que tú ni nadie, le pueden negar.

CREÓN: Violas la ley, rompes el orden y encima te muestras satisfecha. Pretendes mostrar el delito como algo admirable.

ANTÍGONA: Cuando el tirano rompe las leyes lo hace en nombre del orden. Y a la disidencia del ciudadano le llama delito. Rebeldía. Peligro. ¿Hablas de ley? Tú, que rompes las leyes divinas, las naturales: ¿tú que has asesinado a la justicia?

CREÓN: Tienes suerte. No me explico como he tolerado cada una de tus palabras, no hay en ti muestra de arrepentimiento. No puedo castigarte como se amerita, porque exhibes a tu favor una soberbia demencial.

ANTÍGONA: Para ti no ha bastado que quien no le dio la vida, a mi hermana, le diera la muerte. Ya le quitaron la vida. Ahora tú pretendes ignorarla, borrarla, quitarle su nombre y su historia. Pretendes no dejar huella de esta infamia prolongada y repetida a lo largo de diez años. A mi hermana y a todos los muertos de esta guerra sostenida por ti, les niegas la identidad. Crees así que garantizas el olvido, para tus actos y omisiones. Piensas que así mantendrás el control y la maldita impunidad con que abatiste toda noción de justicia en esta tierra.

CREÓN: Estás en mis manos.

ANTÍGONA: ¿Piensas que tu ley nos detendrá? ¿Qué al amenazarnos acallarás nuestras voces, nuestros lamentos?

CREÓN: ¿Crees que hay otros que ven las cosas como tú?

ANTÍGONA: También otros tienen ojos y están atónitos.

CREÓN: A nadie que estime su propia vida le aconsejo que haga tuyas tus palabras. Según tú, otras miradas me acusan. No dicen eso las voces que me han elegido gobernante de Ciudad Tebas. ¿Sabes por qué? Porque disfrutaban de la bonanza que les proveo. Por que ésta, la ciudad grande, es mucho más que sus problemas, porque aprendimos a domar el desierto, porque orgullosos, los tebanos enfrentamos la calumnia, porque ningún escándalo de los que han armado nos ha vulnerado. Porque la bala que cruzó mi cabeza, no decapitó al Estado. A tu rebeldía opongo la fuerza y la riqueza que les doy. Mientras tu insensata voz sólo calamidades nos atrae. Si pudieras entender, te explicaría, que no es fácil conducir este barco. Créeme, las mieles del poder se desvanecen de inmediato. No tengo oídos para escuchar a todos, no tengo respuestas a todos los reclamos, aún Dios es selectivo. Sólo puedo ocuparme de los asuntos de la mayoría. Dicto medidas que garanticen la sobrevivencia de Tebas. Por eso mi vara es la ley. Rige para todos. Y no permitiré tu desacato.

ANTÍGONA: Tú argumento es tu ley. Una ley prostituida, bajo la que se ampara el que pueda pagarla. No es ley la que es de un solo hombre. Yo te exijo la justicia.

CREÓN: Y a ti, esta ciudad te exige silencio. Tebas ya no te reconoce, ya no te llama su hija. Te arroja de su seno como a la peste, que contamina todo, que todo lo envilece.

ANTÍGONA: ¿Quién es el que me arroja? Desde que tú gobiernas, el número de mujeres que habita la ciudad ha disminuido y seguirá disminuyendo.

CREÓN: ¿De qué me acusas?

ANTÍGONA: De desprecio, de indiferencia, de complicidad. No importa si no son tus manos las que rodean el cuello. Es tu voluntad la que vierte la sangre de las mujeres, para las que desde luego no gobiernas.

CREÓN: ¿Qué insinúas?

ANTÍGONA: No insinúo. Escucha bien lo que te digo. Tú eres el responsable de la impunidad, bajo la que se comete este genocidio.

CREÓN: Eres implacable para acusar. ¿No tienes miedo?

ANTÍGONA: ¿Y tú?

Silencio.

CREÓN: Si fuera yo un tirano común, hace rato te hubiera arrancado la lengua, desgarrado los miembros o arrojado a un pozo. Pero tú ves en mis ojos algo que vacila, por eso te burlas, atacas mientras puedes. ¿Hasta dónde quieres llegar?

Desesperado, le tuerce la muñeca.

ANTÍGONA: ¡Suéltame!

CREÓN: No. Yo soy el más fuerte.

ANTÍGONA: ¿De verdad? ¿Sabes lo que descubro en tu mirada? Miedo... un gran miedo. Por eso no me matas de inmediato. Tal vez es más cómodo conservar a una Antígona viva, pero callada.

CREÓN: ¡Cállate!

ANTÍGONA: Quieres callarme, pero estás aquí bebiendo mis palabras, porque sabes que tengo razón, ¿crees que no leo en tus ojos que lo sabes? ¡Sabes que tengo razón! Pero no lo confesarás nunca, porque estás defendiendo tu poder como una fiera.

CREÓN: Por última vez, ¡cállate! ¡Te lo ordeno!

ANTÍGONA: ¡Pobre Creón! Con las uñas rotas y llenas de tierra, con los moretones que tus guardias me hicieron, con mi pobreza... yo soy reina.

Silencio.

CREÓN: Entonces ten lástima de mí. No me obligues a matarte.

ANTÍGONA: No hay mayor fortaleza que la dignidad. Ten piedad de esta ciudad y de ti mismo, pues aún tú no podrás escapar a la catástrofe. Sabes que mientes cuando prometes un destino de fortuna. Basta mirar el cielo para entender que el caos nos rodea... No sostengas tu poder a costa de la sangre... te lo suplico, devuélveme a mí hermana.

Creón toma una urna y saca cenizas.

CREÓN: Pues ahí la tienes, ésta o cualquiera, no tengo manera de saberlo. No importa. Polvo somos y al polvo volveremos. Cuando ni tú ni yo estemos aquí, se seguirá hablando de la grandeza de Tebas.

ANTIGONA: Se hablará de la sangre. Y de lo abominable de tus actos y de los actos que permitiste. La historia te llamará traidor de tu pueblo y tendrás la puerta del fondo por la que se marchan los tiranos.

CREÓN: ¿Qué sabes de política? Eres mujer y en ello te amparas para detener mi furia. Si no fuera por que mi mano no puede descargar un golpe contra el corazón de mi hijo Hemón. Con tu ridícula retórica de hermana dolida, has logrado que por ahora te permita salir de aquí por pie propio y que olvide las ofensas proferidas. El odio no ha nacido en mí, pero ten cuidado, una oportunidad así, sólo la otorgo un día...

ANTÍGONA: Eres necio Creón, toda humanidad se perdió en tu corazón. No entendiste nunca que condenas a muerte a los que ya están muertos. ¿Por qué había de temer a tu castigo? Entérate. Desde el día que mataron a mi hermana: ¡estoy muerta! (*Sale*).

Creón se desploma.

ESCENA XIV. LAS DISYUNTIVAS DE CREONTE

Sigilosamente entra Víctor. Lleva un vaso de agua. Creón lo bebe. Víctor inicia el retiro en silencio.

CREÓN: Espere.

VÍCTOR: Su esposa llamó muy alterada, dice que no sabe que decirle a la prensa.

CREÓN (*descargando toda la furia acumulada*): ¡QUE SE CALLE!

Silencio. Víctor lo observa.

CREÓN: ¿Qué piensa Víctor?

VÍCTOR: Pues...que nos estamos arriesgando demasiado.

CREÓN: Continúe.

VÍCTOR: A mí me preocupa, que todo este escándalo, haya rebasado las fronteras de Ciudad Tebas. La prensa internacional está incontenible. Nuestros aliados en Argos me llamaron esta mañana muy inquietos por lo que está ocurriendo. Seguramente nuestras negociaciones se verán afectadas...

CREÓN: ¿Qué sugiere?

VÍCTOR: Lo urgente es romper el silencio. Debemos publicar comunicados que desmientan las versiones que corren sobre nuestra situación. Sobre todo hay que mostrarnos seguros y optimistas frente a nuestros aliados.

Si me lo permite haré que se publiquen artículos a nuestro favor en los diarios más importantes de La Beocia.

CREÓN: Hágalo.

VÍCTOR: Lo siguiente será remover algunas cabezas del ejército.

CREÓN: ¡Imposible en estos tiempos de guerra!

VÍCTOR: Al menos las más aborrecidas por los tebanos.

CREÓN: Si lo hago se rompen las alianzas y perdemos el control. Todo se desbordará.

VÍCTOR: No será así, si pactamos con los generales únicamente moverlos de la línea de fuego. Tal vez hasta se sientan más tranquilos en otro puesto. Ya hay demasiados cuestionamientos sobre ellos.

CREÓN: Déjeme pensarlo.

VÍCTOR: Y respecto a esa mujer y las otras... Yo veo dos caminos.

CREÓN: ¿Cuáles?

VÍCTOR: Provocar un acercamiento. Podríamos crear un tribunal especial para que se encargue de este asunto y que ya no tengamos que cargar con esto de manera directa. Incluso entre las inconformes hay quienes lo están pidiendo, podríamos darles ese gusto (*Pausa en la que Creón medita la solución*). Por lo menos ganaremos tiempo.

CREÓN: ¿Y qué hago con Antígona?

Víctor calla.

VÍCTOR: La ley es la ley. Me parece que está usted cediendo demasiado. En la presente situación, quien no está con nosotros está contra nosotros. Esa mujer está empeñada en exhibir las evidencias que nos pierden. Queriéndolo o no, da argumentos a nuestros enemigos. Quién así procede, sólo puede llamarse traidor y merece que caiga sobre ella todo el peso de la ley. Y sí no se aplica la ley, al menos deberíamos garantizar que su audacia criminal quede en secreto.

CREÓN: Por lo pronto encárguese del guardia y de los comunicados. Lo demás déjeme pensarlo.

VÍCTOR: Con su permiso

CREÓN: Gracias Víctor.

Sale Víctor. Creonte queda sólo, cavilando.

ESCENA XV. HEMÓN SE ENFRENTA A SU PADRE. SE DECIDE A FAVOR DE ANTÍGONA

Entra Hemón. Silencio.

CREÓN: No me mires así

HEMÓN: ¿Cómo?

CREÓN: ¿Buscas al padre? ¿Vienes en tu papel de enamorado, para abogar por los asuntos personales de ésa, que entre toda la ciudad se atrevió a desafiarme?

HEMÓN: Ése es el asunto que me trae. Y espero como hijo no disgustarte cuando como gobernante te informe de los rumores que circulan.

CREÓN: Retírate de aquí insolente. Sólo falta que levantes tu voz para placer de mi enemigo.

HEMÓN: Padre, tienes que escucharme, como tu hijo es mi deber informarte. En la ciudad reina un profundo malestar. Ante tu solo nombre el pueblo tiembla. No te engañes, tus consejeros nada te dirán. Afuera hay una tormenta y ellos te informan que se trata de una leve brisa.

CREÓN: ¿Qué gobernante no tiene detractores? Mis enemigos están desunidos hasta en el descontento. Unos se quejan de los impuestos, otros de la violencia, y los más de desempleo. Día a día escucho sus quejas. Gracias a mi autoridad y mi poder los mantengo unidos y al mismo tiempo separados. Pero si me mostrara vacilante o indeciso, entonces cualquiera estaría listo para asaltar el mando.

Silencio.

HEMÓN: Aquella gran fuerza y aquel coraje, aquel Dios gigante que me levantaba en sus brazos y me salvaba de los monstruos y las sombras ¿eras tú?

CREÓN: Sí Hemón.

HEMÓN: Todos aquellos cuidados, todo aquel orgullo, todo aquel amor ¿Eran para llegar a esto?

CREÓN: Sí.

HEMÓN: No es cierto. Padre, no eres tú. No es hoy. No estamos juntos al pie de esta frontera del miedo. Todavía eres poderoso como cuando yo era pequeño. Estoy demasiado solo y el mundo queda demasiado desnudo si no puedo admirarte más.

CREÓN: No me juzgues Hemón. No me juzgues tú también. Estamos solos Hemón. El mundo está desnudo. Y me has admirado demasiado tiempo. Sin embargo considerando el amor que como padre te tengo, en esta ocasión consentí en perdonarla. Si no fuera por ti, jamás habría fallado al cumplimiento de la ley que yo mismo establecí. Pero no habrá una segunda vez.

HEMÓN: Entonces castiga a los culpables de estas muertes y entrega los cuerpos a sus deudos. Porque es seguro que Antígona insistirá en su empeño.

CREÓN: Ya no pensaré como tu padre, y tendrá el castigo prometido.

HEMÓN: Padre, no es sólo ella. La ciudad entera clama por la justicia, pero por temor enmudecen. No esperes que vengan ante ti buscando tu ira. Pero considera que cuando se atrevan, no vendrán a buscar tus razones, sino tu cabeza.

CREÓN: Pues mi mano se mostrará implacable.

HEMÓN: Padre te has perdido, no continúes de espaldas a tu pueblo.

CREÓN: ¿Acaso te has creído todo eso? ¿Qué es el pueblo? ¿Para quién se gobierna? ¿Con quiénes se gobierna? Pobre de ti hijo mío, tan ingenuo. Este hombre que aquí ves, un día despertó siendo rey de Tebas y eso significa todo. No voy a preguntarle al pueblo cómo se gobierna. Yo doy las órdenes a mi modo. De otra manera sería dejar que los caballos guíen los carros y arrastren al cochero.

HEMÓN: Cuando sientan el hedor de muerte que impregna esta ciudad, podrían encabritarse y espantados caer en el barranco con carro y cochero.

CREÓN: ¿Me amenazas?

HEMÓN: No. Sólo temo por ti.

CREÓN: Temes que tu lecho quede vacío.

HEMÓN: Eso es lo que yo llamaría una estupidez, si no proviniera de mi padre.

CREÓN: Y yo diría que lo que dices es una insolencia, si no proviniera del esclavo de una mujer.

HEMÓN: Prefiero ser esclavo de una mujer, que esclavo tuyo.

CREÓN: Por fin lo has confesado y ya no puedes retractarte.

HEMÓN: No pienso hacerlo.

CREÓN: ¡Vete! Y no vuelvas a ponerte ante mi vista.

HEMÓN: No tiembles. Ya no verás a nadie erguirse frente a ti. Por cierto. En la morgue encontré más de doscientos cadáveres de mujeres ¿Seguirás negándolos?

Sale Hemón. Creonte se derrumba.

ESCENA XVI. LA SENTENCIA

CREÓN: ¡Víctor!

VÍCTOR: ¿En qué puedo servirlo?

CREÓN: ¡Que se cumpla la ley!

VÍCTOR: ¿Está seguro señor? Vi salir a su hijo muy alterado, tal vez sea prudente esperar.

CREÓN: No hay más remedio. A mi hijo después se le pasará. De los males el menor. Encárguese de todo.

Víctor asiente y sale.

ESCENA XVII. LA EJECUCIÓN

Antígona se encuentra en el paraje desértico en el que siempre busca a su hermana. Hemón llega a su lado. Ella intenta marcharse, él la detiene. Ella intenta decirle algo, él suavemente le cubre la boca.

HEMÓN: No me rechaces. Estoy aquí y soy absolutamente tuyo. No tienes opción, porque ya no te dejaré. Acéptame, como a tu sombra.

ANTÍGONA: ¿Qué dices?

HEMÓN: Aquí están mis brazos, para que descanses tu pena. Aquí está mi corazón tan limpio como al momento de nacer. Aquí te entrego mis venas por las que ya no corre ningún pasado. Vengo a nacer para ti y seguir la verdad de tu voz a donde quieras (*Antígona lo mira largamente*). Ahora, no dudes tú. Nos queda tan poco tiempo.

ANTÍGONA: Te amo.

Hemón se distrae al escuchar un chirriar de llantas que apaga la voz de Antígona.

HEMÓN: ¿Qué dijiste?

ANTÍGONA: Que te amo.

Se escucha una descarga de disparos, Hemón cae muerto protegiendo a Antígona con su cuerpo. Nunca escuchó las palabras de la mujer que amó.

ANTÍGONA: Te amo, te amo... siempre.

ESCENA XVIII. LA DESESPERANZA Y LA PREGUNTA

Antígona camina en el desierto. Se detiene. Se quita los zapatos. Reinicia su errante caminar.

ANTÍGONA: Estás de luto ciudad mía. Debes estar de luto. Han asesinado toda esperanza. Te ha abandonado la ley. La única ley que es hermana de la vida y el amor con que se tejen los lazos que nos unen. Tus traidores gobernantes te han entregado a la ignominia, enriquecen de tus miserias. Y no satisfechos de tus lamentos y tus lágrimas, quieren la sangre de tus hijos y tus hijas. Quieren con horrores doblegarte, quieren subyugarte con espantos, hasta que no quede de ti rincón del alma que no tiemble, hasta que no enmudezcan tus voces de protesta. Hasta que seas esclava por voluntad propia. Lloro por tus pecados y los pecados de quienes te gobiernan, permitiendo que la arena beba de tu propia sangre. Te abandonó la justicia ¿Te das cuenta? No hay justicia. Y no la habrá hasta que todos tus ciudadanos, todos, ¿lo oyes? Laven las culpas de estos crímenes. Hasta que todos tus hijos lloren las amargas lágrimas de las muertas del desierto.

Oscuro final

3 de agosto de 2004, Molino de San Cayetano, Casa del Teatro.

Perla de la Rosa (Chihuahua, México 1961), dramaturga, actriz, diseñadora, directora de teatro y docente de las asignaturas de Teoría y Análisis del Teatro, Teatro Mexicano y Expresión oral en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Socia fundadora y directora artística de Telón de Arena. Entre sus obras: *Antígona... las voces que incendian el desierto*, *El enemigo*, *Justicia Negada*. En 2017 recibió la medalla al mérito cultural Víctor Hugo Rascón Banda.

ANTÍGONA

PATRICIA ARIZA
COLOMBIA 2006

PERSONAJES

ANTÍGONA - Nohora Ayala, Fanny Baena, Shirley Martínez

ISMENE - Nohora González, Alexandra Escobar

CREONTE- Santiago García

ETEOCLES - Fabio Velasco

POLINISES - Libardo Florez

EDIPO - Rafael Giraldo

HEMÓN - Fabio Velasco

TIRESIAS - Cesar Badillo

ERINEAS - Carmiña Martínez, Adelaida Otálora, Libardo Florez

POLIS - (Ciudad), Fernando Mendoza, Rafael Giraldo, Santiago García, Fabio Velasco

GUARDIAS - César Badillo, Libardo Florez, Rafael Giraldo, Fabio Velasco

MUJERES - Alexandra Escobar, Nohra González

BORRACHO - Fabio Velasco

PRÓLOGO TIRESIAS

Estamos parados aquí sobre los escombros mismos de la guerra, donde perros y hombres se disputan las ruinas y hasta los pájaros mansos chillan estrepitosos. Dos desgraciados hermanos, Etéocles y Polinices, se han dado muerte el uno al otro, por el trono de Tebas, ciudad afligida de todos los males. El nuevo rey Creonte ha prohibido el entierro de Polinices, el agresor

de la ciudad y ordena como energúmeno dejar el cadáver al arbitrio de los lobos y las aves de rapiña. Siento a esta ciudad enferma de todos los males, las hieles esparcen por el aire sus olores nauseabundos y los vencedores se ensañan en la sangre de los vencidos. A los alteras llegan migajas de comida, que pájaros y perros han saciado en los cuerpos de los muertos. Los dioses parecen haberse cansado de nuestras súplicas y por eso andamos a la deriva. En medio del desastre. Una joven mujer, Antígona, sobrina del nuevo rey, hermana de los guerreros muertos, está al acecho acompañada sólo por los latidos de su corazón. Antígona, estás en vísperas de matrimonio y sabes que el castigo será peor que la muerte. Sé que estás ahí, detrás de mi ceguera. Antígona, mujer piedra, razón, duda...duda, piedra, razón, razón, duda, piedra... piedra, duda, razón, sale en busca de su hermana para invitarla al acto rebelde.

¡Pueblo de Tebas, sé que estás ahí con las puertas y las ventanas a medio cerrar! Esta joven mujer como ave despojada a las primeras horas de la madrugada se apresta a ser escuchada.

ESCENA I

(Entran las Antígonas y las Ismenes).

ANTÍGONA 1: Los dioses no han querido ahorrarnos castigo alguna hermana, siguen ensañándose con nosotras y con nuestra familia.

ISMENE 1: Veo una sombra en tu semblante. ¿Qué te sucede?

Antígona 2 Te he hecho alejar del palacio para que nadie pueda escucharnos. Aquí a solas, en medio la madrugada, más allá del umbral de la casa paterna, te he traído a ti, Ismene, para hablarte.

ISMENE 2: En mis trenzas se eriza el cabello.

ISMENE 1: Tienes los ojos inyectados de sangre. ¿Estás llorando?

ANTÍGONA 3: No estoy llorando. Cuando era lazarilla de mi padre y pedía comida y abrigo a las puertas de la ciudad, fui tratada por todos como apesada. Desde entonces, perdí las lágrimas. No tenemos tiempo para lamentos. Escúchame bien, hemos sido privadas de nuestros hermanos.

ISMENE 2: Lo sé, lo sé. Los dos se han dado muerte recíproca.

ANTÍGONA 1: Creonte mandó enterrar a Etéocles, quién lo siguió como soldado, con todos los honores y ha ordenado dejar a insepulto al borde del camino, prohibiendo a todos el duelo en su memoria.

ISMENE 1: Ailon, ailon aipe tadeo micato...

ANTÍGONA 2: Etéocles tendrá funerales como héroe y a Polinices no podremos llorarlo ni darle sepultura.

ANTÍGONA 3: Creonte ha dado la orden de abandonarlo para que sea devorado por las bestias. No quiere lamentos ni enterramiento.

ANTÍGONA 2: Dice que para las aves que le avizoran, será grata la satisfacción de cebarse. Esa es su voluntad.

ANTÍGONA 1: ¡Nos niega el derecho al duelo, a nosotras, sus propias hermanas!

ISMENE 1: Ailon, ailon aipe tadeo micato...

ANTÍGONAS: ¡Debo regresarlo a la oscura tierra!

ANTÍGONA 3: ¡Ismene, debemos regresarlo a la oscura tierra!

ANTÍGONA 2: Ha salido el propio Creonte a vociferar sus nuevas leyes a voz en cuello, si lo hubieras escuchado timbrarías. Viene hacia acá gritando como energúmeno.

ISMENE 1: Cuando supe la noticia me escondí bajo la sombra. Estuve llorando en silencio a nuestros hermanos.

ISMENE 2: Pensé en ti Antígona y me dije, debo proteger a mi hermana frente a su propio arrojó, sé que Polinices yace a la intemperie, pero nosotras, ¿qué podemos hacer?

ISMENE 1: Nuestros hermanos se dieron muerte por su voluntad. Deja ya el destino a los dioses y las leyes en manos de quienes deben hacerlas cumplir. No provoques al destino. No lo provoques. ¿Qué es lo que quieres, qué buscas, hacia dónde van tus pensamientos? ¿Por qué tanto desasosiego en tus palabras?

ANTÍGONAS 1 Y 2: Es mi hermano y el tuyo también aunque no lo quieras.

ANTÍGONAS 3: Mírame bien, te hablo en tono grave y sin verter el llanto. Estoy honrando las leyes primordiales. Son leyes Ismene, que están en la memoria y nadie, enténdelo bien, nadie puede violarlas. ¡Quiero enterrar a Polinices y voy a hacerlo!

ISMENE 1: ¿A nada temes?

ANTÍGONA 1: Después de haber llevado de la mano a nuestro padre Edipo, maldecido, ciego y derrotado; de haber sido relegada a los extramuros de la ciudad por andar sucia y andrajosa, después de haber pasado de ser hija de reyes, a ser huyente y de haber sido tratada como apestada.

ANTÍGONA 3: Después de tener que aminorar la respiración para hurtar agua y comida, no tengo miedo alguno al sufrimiento ni al castigo.

ISMENE 2: Acuérdate de nuestro padre Edipo deshonorado, y de su madre y esposa, madre nuestra que puso fin a su vida.

ANTÍGONA 2: Yocasta, madre.

ISMENE 1: Acuérdate de nuestros hermanos que fueron condenados por nuestro padre, en una noche ebria a su destino inexorable de contrincantes y guerreros.

ANTÍGONA 2: Y tú, acuérdate de nuestro padre abandonado a las puertas de Colono, tirado sobre las piedras.

ISMENE 1: Hicimos lo imposible por aminorar el sufrimiento de nuestro padre y de nuestros hermanos.

ANTÍGONA 3: Por eso mismo, para aminorar sus sufrimientos, quiero devolver a Polinices a la tierra, como corresponde.

ISMENE 2: ¿Corresponde a qué?

ANTÍGONA 2: A las leyes primeras.

ISMENE 1: ¿Contra las órdenes de Creonte? ¿Vas a añadir, por tu voluntad, más desgracias a nuestra familia? Estás loca.

ANTÍGONA 3: No es locura alguna regresar un hermano al suelo para que descanse. ¡Por Apolo Ismene! ¿Acaso tiene Creonte el derecho a desvincularme de los míos? Entiende, no he nacido yo para abandonar a un hermano muerto. Debemos enterrarlo. Lo quiero cerca de mi casa.

ISMENE 2: No estamos hechas las mujeres para luchar contra las leyes.

ANTÍGONA 1: Mi acción está motivada por el vínculo de la sangre; por eso, es más fuerte que las órdenes de Creonte.

ISMENE 1: No añadamos más motivos a las maldiciones. Nuestra madre anudó el dogal en su garganta, nuestro padre desapareció en Colono; nadie nos da razón del lugar de su tumba o de su destino. Nuestros hermanos se mataron uno al otro. Piensa en lo que nos espera a nosotras, si nos atrevemos a desear el destino. Como mujeres no debemos inmiscuirnos en la guerra.

ISMENE 2: Aunque tu deseo y el mío sean justos, no podemos desear las leyes. Que los dioses me perdonen, pero no quiero continuar llorando. Sufro por ti y por mis hermanos muertos, pero no puedo obedecerte. No quiero ir a la caza de imposibles. Las leyes están por encima de mis fuerzas.

ANTÍGONA 1: ¿Y qué piensa la ciudad de todo esto?

ISMENE 1: En la ciudad las gentes están cansadas, mientras olvidan, curan a los heridos y obedecen. ¡Oh Tebas, la de las siete puertas!

Borracho Antígona.

CORO 1Y 2: No es buena la obediencia que nace del olvido. Ismene, no dejes de escuchar la voz de Antígona. Ella te indica lo justo y lo correcto. No la desoigas. Piensa en tu hermano Polinices, desabrigado y muerto, abandonado a la orilla del camino.

ISMENE 1: Porque pienso en él, quiero impedir que la muerte se ensañe más con mi familia.

ISMENE 2: Nuestros hermanos fueron señalados para asumir el destino de la guerra. No está en las manos de una mujer en vísperas de matrimonio torcer el destino.

CORO 1Y 2: Fueron llevados por las circunstancias a la guerra contra Argos.
Los dos fueron llevados por las circunstancias.

ISMENE 2: No quisiera escuchar más sobre la guerra. Quiero parar ya las hazañas. No me obligues a desobedecerte.

ANTÍGONA 2: Nadie podrá obligarte. Te criaron para obedecer.

ISMENE 2: No es obediencia negarse a continuar las afrentas.

ANTÍGONA 1: Afrenta. Afrenta es dejar un hermano insepulto. Lo enterraré, y si nadie quiere ayudarme, lo haré sola y asumiré el peligro, aunque tenga que morir por ello.

ANTÍGONA 2: Me enfrentaré a Creonte y si es necesario, a todos cuantos gobiernan la ciudad.

ANTÍGONA 3: ¡Apolo, que venga la muerte! Si ese es el precio que debo pagar por los afectos primordiales.

ISMENE 1: Es más prueba de afecto preservar la vida que lanzarse a la muerte. El destino fue forjado y narrado antes de nosotras. No estamos aquí para torcer su desenlace.

ISMENE 2: Piensa en Hemón, a quién amas, hijo de Creonte. Si te desposas con él, tal como se han prometido el uno al otro, quizás nazca de allí una nueva estirpe fuera de estos relatos llenos de trágicos sucesos.

ISMENE 1: Imagina las bodas llenas de amor y luego el sueño de ser madre de un hermoso joven competidor en los juegos.

ANTÍGONA 3: Hemón, mi más caro afecto entre los vivos. Por fortuna no estás aquí, porque me turbaría tu presencia. Es verdad que sueño con unas bodas llenas de estas, de perfumes y de ores. Quisiera huir contigo amado mío.

ANTÍGONA 2: Correr juntos de la mano y sumergirme en el olvido, pero llevo en mí memorias ancestrales que no se borran sino con el cumplimiento de las leyes primordiales. ¡Oh Eros invencible en las batallas!, nadie ha sido capaz de rehuirte, aléjate de mí. Si me dejo poseer de tus deseos, estaré fuera de mí y no podré ejecutar la acción que me desvela. Aléjate de mí.

ANTÍGONA 1: ¡Oh! dioses, escúchenme en esta madrugada. Para acabar algún día con las desdichas, pondré mi voluntad al servicio de los que ya no la tienen. No van a devorar las carnes de mi hermano los lobos de vientre famélico. No mientras yo viva. Me lo llevaré entre los pliegues de mi veste de lino y lo ungré con perfumes esenciales.

ANTÍGONA 3: Si es preciso, huiré con él para enterrarlo en algún lugar. *(Entra el heraldo a voz en cuello).*

HERALDO: Escúchenme todos los habitantes de la Polis. Creonte se acerca. Viene él mismo en persona calle a calle, plaza a plaza a anunciar noti-

cias importantes. Ordena a todos permanecer atentos. Ahí viene Creonte con voz triunfante.

CORO 1: Ahora es el rey, nadie le disputa la corona. Sobre su cabeza nubes de tormenta se condensan. Él es quien dicta ahora las leyes.

(Antígona se esconde).

ESCENA II

TIRESIAS: ¿Dónde estás pequeña Antígona? Sé que haz madrugado esta mañana. ¿Dónde te hayas? He tenido un sueño oscuro y triste en el que tú descendías al Hades. Vine a buscarte, ¿dónde te hayas?

ANTÍGONA 1: Voy a enterrar a Polinices. Es él quién debe descender al Hades.

TIRESIAS: ¿Vas a hacerlo? Te prenderán y nada podrás alegar en tu defensa. Piensa pequeña mía en la ciudad.

ANTÍGONA 2: Siento sus miradas detrás de las puertas y ventanas y sé que muchos en silencio aprueban mi acción.

TIRESIAS: Por el sonido del aleteo de los pájaros, presiento nuevas desgracias. Antígona, en el sueño te veía imprecando a los dioses mientras descendías al fondo de la tierra.

ANTÍGONA 3: Los dioses no han dictado sentencia todavía.

(Entran las Erinias, Antígona se asusta y sale).

ESCENA III

ERINIA 1: Hemos venido para castigar los crímenes. Yo soy altiva y agorera. Quienes han sembrado de dolor este suelo y han secado las simientes de los frutos, serán escarnecidos. Yo, me encargaré de difundir sus innobles hazañas. He venido para castigar los crímenes.

TIRESIAS: Oh Tebas, la de las siete puertas, ciudad plagada de equívocas discordias. Habla ya de tus males antes de que los Espartoi regresen de nuevo a desenterrar sus propios dientes. Sal a las calles y sacúdete de una vez por todas de los nuevos y viejos yelmos que te asolan.

CORO 1: No queremos hablar, no nos obligues anciano.

CORO 2: Estamos atentos a los acontecimientos.

TIRESIAS: Mirad, siento un torbellino helado a mis espaldas, alguien del más allá se manifiesta.

ERINIA 2: Soy una Erinia, hermana de Tisífone y de Alecto. Traemos enredadas en la cabellera las serpientes que fecundan la tierra.

ERINIA 1: Nuestra casa es el Erebo, un lugar muy cercano a las tinieblas.

ERINIA 3: Nuestro destino es la venganza.

ERINIA 1: Traemos del más allá al propio Etéocles a quién encontré vagando en el Hades.

ERINIA 2: Viene del más allá a responder por sus hazañas.

ESCENA IV

(Aparece Etéocles blandiendo la espada, en una especie de danza frenética).

ETÉOCLES: Oh raza de Edipo, somos estirpe digna de las lágrimas. Hermanas mías, he sido guiado por las maldiciones de nuestro padre que en cena en su homenaje condenó a sus hijos varones al combate. La deidad me dio el impulso y puso el viento a mi favor. Oh Zeus y tierra, dioses protectores de la ciudad, Erinia poderosa de mi padre. ¡Silencio! ¡Silencio! No es conveniente ya llorar ni gemir. Polinices no tenía la virgen de la justicia en su escudo y tampoco escrúpulos en su corazón. Maltrató a su patria y por eso mereció la muerte de mi propia mano. Yo mismo me entregué al combate defendiendo el derecho al trono. Fue en franca y limpia lid, rey contra rey, enemigo contra enemigo, hermano contra hermano. Cuando vislumbré a Polinices en la séptima puerta supe que era mejor la muerte inmediata que morir derrotado. Así fue que me ofrendé al destino que también era el suyo. Ambos anhelábamos el n.

ERINIA 1: Hubieras hecho caso a las mujeres que te advirtieron de no avanzar a la séptima puerta, pero no quisiste que voces agudas hicieran mella en tu corazón.

ERINIA 2: A las puertas de la ciudad más bella, siete guerreros con teas resinosas juraron destruirla.

ERINIA 3: Mientras degollaban un toro.

ERINIA 2: Su sangre manaba sobre el negro escudo.

CORO 2: Desde entonces tenemos cerradas puertas y ventanas con pesadas rejas.

CORO 1: Se han matado dos hermanos y no hay vejez alguna que pueda expiar el combate fratricida.

CORO 2: Demasiadas fauces se ciernen sobre nuestros tejados, demasiadas antorchas prenden encendidas de odio, listas para quemar las casas.

CORO 1: Polinices volaba como águila sobre los techos y puertas, pero se ha ido y ahora su cuerpo desdichado reclama el fondo de la tierra.

CORO 2: No hay nada ya que pueda hacernos felices o desdichados.

ETÉOCLES: Antígona, no he venido para disuadirte de tu temeraria acción. Eres mujer y como tal sujeta a los caprichos de tu condición. Sólo te desvela Polinices, cuando yo, Etéocles, tu hermano, fui el defensor de la ciudad.

ERINIA 3: Antígona, hemos hecho subir el polvo hasta el cielo para que en sus remolinos aparezcan los espíritus de tus hermanos muertos.

CORO 2: Antígona, no escuches a las Erinias, ellas son las voces de la ofensa y el resentimiento.

ERINIA 1: Llamaremos a los espíritus de la estirpe ciega de Edipo para que vean las consecuencias de sus obras.

ERINIA 3: Edipo rey y mendigo ven, yo te invoco, regresa y mira tus hijas, la niña de tus ojos vacíos se dirige inefable al fondo del abismo que le labraste.

ERINIA 2: Soy también una Erinia nacida de las gotas secas de la sangre. Soy el hálito que rodea a Edipo y lo conduce. Lo poseo y lo traigo desde lo más profundo del Hades donde vaga buscando la niña de sus ojos.

ESCENA V

(Entra el fantasma de Edipo).

Edipo Calla Alecto. No he sido yo el labrador de mi destino ni del de mi estirpe. Fui narrado en una profecía y sin que mi voluntad mediara, fui conducido por ella a un mismo tiempo a la viudez, a la orfandad y a la errancia mi mano fue llevada contra mi padre y luego el dogal se enredó en el cuello de mi madre y esposa ¿dónde estás Antígona? ¿Qué fue de ti, pequeña? ¿Dónde te hayas? Te recuerdo por el destierro, llevándome de la mano y haciendo fuego en las noches para calentar mi corazón. Yo estaba yerto por las maldiciones. Mis manos estaban heladas como las de los muertos y mis pies lentos e hinchados se negaban al camino. La única tibieza estaba en tus pequeñas manos que me guiaban por la errancia.

ANTÍGONA 3: ¿Dónde te hayas padre? Moriste acaso por el rayo portador del fuego o por un torbellino en el mar. ¿Dónde te hayas?, que mi mano vacía no puede ya conducirte por las piedras del camino.

EDIPO: No lo sé, estoy perdido, una serpiente me guía al fondo de la sombra. Sé que no hablo con sensatez, pero no sé dónde estoy... debes encontrarme para calmar tu desasosiego.

ANTÍGONA 1: Tus ojos eran cuencas vacías y sin embargo, yo me veía en el fondo de ellos como una niña herida. Era como si mi vida dependiera de tus desgracias. ¿Qué fue de ti, padre mío?

EDIPO: He muerto, quizás, perdido en el camino a Colona, no lo sé. Recuerdo a Teseo llevándome sobre las piedras. No sé dónde está mi cuerpo. Antígona, mi deseo es que tomes el hilo rojo que mana del abismo insondable de las cuencas de mis ojos. Estás ligada a mi ceguera.

ANTÍGONA 2: He de encontrarte padre y he de quitarte los andrajos de mendigo y de paria. Por ahora, mi empeño es darle sepultura a Polinices.

CORO 2: Déjalo ir, Antígona, se ha marchado. Seguramente descendió a la subterránea morada de los muertos.

(Salen las Antígonas).

ERINIA 1: No te vayas aún hombre ciego de los pies hinchados, quédate a ver tus hijos muertos.

CORO 2: Edipo, no huyas, ¿dónde te has ido? ¿Por qué callas ahora? ¿Tenías que condenar a tus hijos varones al combate, y a tus pequeñas hijas al sufrimiento y al duelo?

BORRACHO: ¿Estabas borracho y en tu delirio los lanzaste a la competencia y a muerte? Fuiste muy poderoso Edipo, el propio destino te miraba con envidia, y sin embargo, las desgracias te disminuyeron hasta volverte el más desgraciado de los mortales.

ERINIAS: Edipo debe llegar a la mansión de las tinieblas, pero todavía sus pies hinchados desandan los pasos de sus acciones y las de su estirpe.

ESCENA VI

ISMENES: Oh espíritus de la justicia y del destino, regresen a sus moradas. Cesen ya la sed de venganza que las carcome.

ERINIAS: Nada nos carcome. Somos dueñas de nuestra propia ley, no obedecemos a dios alguno ni cumplimos las leyes de los hombres.

ISMENES: Cesen ya la sed de venganza que las carcome.

TIRESIAS: *(A las erinias).* Mujeres vengadoras, dejen por un tiempo esta ciudad. Necesitamos aplacar el destino.

CORO 2: Entiéralo Antígona. No dejes que su hedor inunde nuestras casas.

ERINIAS: Nosotras, al contrario hemos nacido para reverenciar la sombra.

ISMENES: Cesen ya la sed de venganza que las carcome.

ERINIA 1: Estaremos aquí, aguardando el infortunio para que sea contado una y otra vez a los sobrevivientes.

CORO: Nosotros, en cambio, los moradores de la ciudad, a los que no se nos pregunta nada y de quienes nunca se espera sino su obediencia, estaremos escuchando desde nuestras ventanas, detrás de las puertas, en silencio.

CORO 2: Entiéralo, Antígona.

(Entran las Antígonas).

TIRESIAS: Antígona, no desoigas a la ciudad. No la desoigas. El presentimiento me dice que no debes exponerte. Demasiado odio se acumula a tu alrededor. Eres huérfana y estás en duelo por tus hermanos muertos. Eso te hace osada pero vulnerable como sierva herida.

ANTÍGONA 2: Tú quédate en la casa ismene.

ANTÍGONA 1: Naciste para obedecer.

ISMENE 1: Si de todas maneras tu decisión es enterrarlo, cuídate Antígona, niña de los ojos de nuestro padre.

ISMENE 2: Hermana, no dejes nunca de correr.

ISMENE 1: No te detengas. Corre.

CORO: Corre Antígona, corre.

ISMENE 2: Tápate los oídos como un ladrón.

ISMENE 1: No dejes nunca de correr.

CORO: Corre Antígona, corre.

CORO: Corre Antígona, corre.

CORO 2: Nuestros ojos te observan en la noche.

CORO: Corre Antígona, corre.

ANTÍGONA 3: No me turben, no me acosen.

ANTÍGONA 1: Todo pasa.

BORRACHO: Si necesitas esconderte, las puertas de nuestras casas estarán a medio cerrar.

ANTÍGONA 3: Corro hacia mi inexorable destino.

ISMENE 1: Si lo vas a hacer de todos modos, hazlo a solas.

ISMENE 2: HAZLO A OSCURAS Y ATEMPERA TU CORAZÓN.

ANTÍGONA: Lo haré por encima de las leyes que son las leyes del corazón.

CORO: Corre Antígona, corre.

ANTÍGONA: Voy a enterrar a mi hermano, bello será morir haciéndolo.

ANTÍGONA 3: El sigilo me acompaña.

ANTÍGONA 2: Me tomaré el tiempo necesario.

ANTÍGONA 3: Seré sigilosa pero me tomaré el tiempo para realizar las honras fúnebres.

CORO: Corre Antígona, corre.

ANTÍGONA 1: Sólo he conocido el tiempo de la enracia.

CORO: Corre Antígona, corre.

(Antígona 3 grita y todos salen).

TIRESIAS: Antígona, no puede una mujer sola alterar el orden. Desde las ventanas y por los huecos de los tejados rotos por las lanzas de la guerra, sale el hálito de las imprecaciones que desean de una vez por todas el fin de esta contienda.

ESCENA VII

ERINIA 1: Polinices, cadáver viviente, objeto de la desobediencia de Antígona, escarmiento de la justicia, ven, regresa, aunque tu cuerpo esté devorado por las aves de rapiña, ven regresa.

(Polinices emerge de las sombras acompañado de las Erinias, como en una aparición ellas cantan y danzan).

POLINICES: Yo debía ser el rey en el turno de alternancia.

ERINIA 1: Desterraste a tu padre.

POLINICES: Si, pero pedí perdón y olvido y él me respondió con maldiciones

CORO 2: Lo llevaste al destierro, ciego, mendigo y anciano con un atuendo de repugnante, empapado de mugre. El viento agitaba su despeinada cabellera.

ERINIA 2: Nada hará que olvidemos tus hazañas contra la ciudad.

POLINICES: Le ofrecí el regreso a la ciudad si aprobaba mi empresa, pero como respuesta solo recibí sus maldiciones.

ERINIA 2: Demasiado tarde hablas. Pueblo de Tebas, vengan a ver a sus guerreros, muertos.

ERINIA 1: Mírenlo, Polinices yace hecho pedazos, sobre las piedras.

TIRESIAS: Veo de nuevo la sombra del sufrimiento sobre la ciudad.

POLINICES: He perecido en el combate. Nos hemos dado muerte a hierro el uno al otro los hijos varones de nuestro padre Edipo, rey y mendigo, hijo y amante de mi madre. Morí defendiendo mi derecho a gobernar a Tebas.

CORO: No era ese el acuerdo.

POLINICES: Yo era el merecedor del trono por ser el de más edad, por eso lancé la expedición con siete batallones. La responsable eres tú Erinis malvada fémina con voz chillona.

ERINIA 1: Calla fantasma de la noche, regresa al túmulo y espera allá tu surco estéril.

POLINICES: Antígona. *(Danza guerrera de Polinices muerto con las aves de rapiña revoleando arriba, a su alrededor. Polinices sale).*

TIRESIAS: Antígona, sobreviviste a la Esfinge, sobreviviste al destierro, a las privaciones, pero no puedes sobrevivir al duelo.

ESCENA VIII

GUARDIA 1: ¿Dónde estás? Hay demasiado viento en esta noche.

GUARDIA 2: Es muy fuerte el hedor a mortecina. Alejémonos de aquí.

GUARDIA 1: Si pero no te alejes demasiado, si sucede algo moriremos.

GUARDIA 2: Nadie osará acercarse al túmulo donde yace Polínicos.

GUARDIA 1: Tengo un mal presentimiento.

GUARDIA 2: Nadie será tan loco para arrojarse voluntariamente al castigo. Sólo los buitres y los perros le harán el duelo. Tengo náuseas. Pareciera que esta noche las sombras de los muertos estuvieran escuchándonos.

GUARDIA 1: Es el miedo. Nada pasa. Son los aleteos de las aves y el aullido de los lobos.

GUARDIA 2: Retirémonos un rato para tomar el aire. Llevamos aquí, horas sin descanso.

(*Salen*).

ESCENA IX

CREONTE: He venido en gracia de mi parentesco a asumir el poder y recuperar la paz y la grandeza de Tebas. Somos la ley y el orden. Por ahora, hago justicia con mi propia mano. Mi voluntad es que se le rindan honores a Etéocles. Era solado y rey valiente, que defendió la ciudad hasta la última de sus siete puertas. Ha muerto allí donde es bello morir. En cambio para Polínicos, he decretado arrojarlo y dejarlo insepulto y deshonorado como botín para los perros. Si los dioses no se le oponen, Polínicos, hubiera sido el destructor de esta ciudad. Nos ofendió a todos al lanzar un ataque con extranjeros. Sus intenciones eran las de tomarse la ciudad y reducirnos a la esclavitud. Ordeno por lo tanto, como escarmiento, que su cuerpo sea devorado por aves alígeras. Que los ciudadanos salgan en vigilia a organizar rondas nocturnas y avisen a su nuevo rey, Creonte hijo de Meneceo, de cuanto desorden sobreviva en Tebas. (*Lo interrumpe una voz aguda*). No quiero lamentos de mujeres. Mi voluntad, como digo, es que el hijo traidor de Edipo quede librado a los perros hambrientos y a los buitres. Pero sobretodo, al olvido. Después vendrán las danzas para glorificar a Baco. Ya tendremos tiempo para sus deleites.

MUJERES: Creonte, Creonte.

CORO: Creonte, no intentes disponer de los vivos y de los muertos, menos de su memoria en el corazón de los sobrevivientes. (*Voces agudas*).

CREONTE: Silencio, no quiero voces agudas y perturbadoras, aves de mal agüero. Los muertos como Polínicos, guardan memorias que deben ser borradas de la faz de la tierra. Sólo el orden y el viento borrarán la maldición que sus acciones sembraron. Todos a sus casas. Puertas y ventanas deben permanecer cerradas.

Ha llegado por n el orden a esta ciudad. Vigilen la noche. Es necesario impedir el paso de las sombras. Que nadie se le acerque al cadáver insepulto de Polínicos. Quien lo haga será su cómplice y será duramente castigado. Esa es mi voluntad. Sé que en esta ciudad hay rebeldes y también

apátridas que se venden por dinero. Advierto a todos que el cuerpo de Polínicos, está siendo vigilado día y noche por mis más fieles guardianes.

CORO: Nadie habrá tan loco en la ciudad para desobedecer sus órdenes.
(*Voces agudas*).

CREONTE: Ejerzo la justicia con dureza para amedrentar a los enemigos. Sé que el orden impuesto, no es el orden perfecto. Pero el destino me ha colocado aquí para que las cosas regresen a su lugar. Mientras tanto, la sangre de los traidores corre como el viento purificándolo todo a su paso.
(*Sale. Las gentes corren veloces de un lado a otro*).

ESCENA X

(*Ritual de las Antígonas*).

ANTÍGONA 3: (*Canta*). Que el pueblo reclama tumba. amigo tradicional, para este hermano mío que Creón, no deja enterrar.

ANTÍGONA 1: Ahí está Polínicos, atravesado por los eros. Es mi hermano y yace muerto a la orilla del camino. Ahí están los gallinazos esperando el momento propicio.

(*La Antígona 3 arrastra a Polínicos*).

ANTÍGONA 3: (*Cantando*). *Pobre cuerpo destrozado te exhiben para aterro- rizar otros cuerpos insepultos yacerán en torno de ti. (Antígona 2 hace las libaciones)*. (*Salen*).

TIRESIAS: El ciego sigue al que ve más, al que no ve, le sigue alguien más ciego aún.

ESCENA XI

GUARDIA 1: Escucha, oigo pasos. Acerquémonos.

GUARDIA 2: No es nadie. Solo los aleteos de los buitres.

GUARDIA 1: Veo sombras y oigo voces agudas.

GUARDIA 2: Mira parece un huracán sobre el túmulo donde hace un mo- mento yacía Polínicos. Mierda ha desaparecido Polínicos.

GUARDIA 1: ¡Ha desaparecido!

GUARDIA 2: ¿Quién pudo haberlo hecho?

GUARDIA 1: Te dije que no nos retiráramos. Debemos informar a Creonte. Nos matarán por tu culpa. (*Pelean*).

GUARDIA 2: Maldita sea, estaba enfermo.

(*Entra Creonte*).

CREONTE: (A los guardias). ¡Qué sucede, dilo de una vez!

GUARDIA 2: ¡Ha desaparecido!

CREONTE: ¿Quién?

GUARDIA 1: Polinices.

GUARDIA 2: El cadáver.

CREONTE: ¿Quién lo hizo?

GUARDIA 2: No lo sabemos, señor.

CREONTE: Habla de una vez por todas, desgraciado.

GUARDIA 1: El cadáver hedía tanto que mi compañero y yo, decidimos alejarnos un poco para poder respirar.

GUARDIA 2: De pronto, sentimos un huracán de polvo y viento y cuando nos acercamos al montículo, no había nada, ni rastros de eras ni de perros que lo hubieran devorado solo una huella de menudos pasos en el piso.

CREONTE: ¿Quién se pudo haber atrevido?

GUARDIA 1: Fabio. Todos a estas horas buscan por la ciudad.

MUJERES : Quizás haya sido obra de los dioses.

CREONTE: Callen insensatas. Los dioses no sienten preocupación por este cuerpo. Ellos no van a obrar a favor de quién prendió fuego a sus casas. Sé que algunos están en contra de mis órdenes. Alguien lo hizo por dinero. Ninguna institución ha surgido peor para los hombres que el dinero. (*A los guardias*). Ahora bien, si ustedes guardianes de mis órdenes, no se presentan con los culpables antes de que la ira me obligue a arrasar la ciudad en su búsqueda, no les bastará la muerte como castigo.

GUARDIA 1: Ya que nos deja con vida encontraremos al culpable, lo prometo. (*Los guardias salen*).

ESCENA XII

(*Las Antígonas son apresadas*).

GUARDIA 3: Aquí la tiene señor, es una mujer, es Antígona.

CREONTE: (*A Antígona*). ¿Te declaras culpable?

ANTÍGONA 3: Soy Antígona, hija de Edipo, hermana de Polínices. Lo hice, pero no siento culpa alguna.

ANTÍGONA 2: Soy Antígona, hija de Yocasta, tu propia hermana. Lo hice y no tengo miedo.

ANTÍGONA 1: Soy Antígona, hija de Layo, hermana de Ismene. Lo hice, haga lo que tenga que hacer.

CREONTE: (*Al guardia*). Han obrado en conciencia y serán recompensados por ello. (*A Antígona*). ¿Conocías mi prohibición?

ANTÍGONA 1: sí, la conocía.

CREONTE: ¿Y aun así has desobedecido mis órdenes?

ANTÍGONA 2: No fueron los dioses quienes las impartieron. No fue Zeus quien lo prohibió.

ANTÍGONA 3: Es usted mismo, Creonte quien transgrede las leyes primordiales de enterrar a los muertos.

CREONTE: ¿Quién escribió esa ley?

ANTÍGONA 1: No está escrita. Pero nadie puede borrarla. Porque no es una ley de hoy, es de siempre.

ANTÍGONA 2: Enterrar a los muertos, hacerles las libaciones es obedecer a la naturaleza. La tierra llama el polvo y a ella se le devuelve la vida.

ANTÍGONA 1: Era mi hermano y no podía dejarlo al destino de los buitres.

ANTÍGONA 3: Era mi hermano.

CORO 2: Calla Antígona. ¿Sabes lo que te espera?

ANTÍGONA 3: No tengo miedo. (*Se lanza contra Creonte queriendo golpearlo. Los guardias la detienen*).

CREONTE: Me has retado y lo pagarás. Has actuado como un hombre y así te trataré. Serás castigada con tu hermana Ismene porque ella debe haber sido tu cómplice. ¡Que la traigan!

GUARDIA 3: Rafael La vieron corriendo hace un rato aturrida como garza asustadiza, implorando a los dioses.

CREONTE: ¡Tráiganla!

ANTÍGONA 3: Soy la única responsable Creonte. Fue mi acción.

CREONTE: Traigan a Ismene. Son de la misma cepa ciega que sólo sabe dar traiciones y desgracias. Sólo Etéocles que recibió la sangre de mi hermana, se salva.

(*El guardia 3 sale*).

ANTÍGONA 1: Haga lo que tenga que hacer de una vez. (*Se descubre el pecho*)

CREONTE: (*Al guardia*). ¡Cúbranla!

ANTÍGONA 2: (*Intenta levantarse pero sus piernas no le responden*). No dilate el tiempo del castigo.

CREONTE: No me des órdenes, no ves que todos te repudian.

ANTÍGONA 3: No es verdad. (*Intenta de nuevo golpear a Creonte*).

ANTÍGONA 1: Si el pueblo hablara, si no estuvieran sus bocas paralizadas por el miedo, aprobaría mi acción.

CREONTE: ¿Sabes que estás hablando tus últimas palabras?

ANTÍGONA 2: Eso crees, porque sólo oyes lo que quieres oír, bestia.

ANTÍGONA 3: Mis acciones serán llevadas a todos los lugares por las voces agudas de las Erinias y todos las narraran.

CREONTE: ¿No tienes vergüenza?

ANTÍGONA 1: ¿vergüenza yo por enterrar a un hermano?

CREONTE: Etéocles, era tu hermano también. ¿Qué me dices de él? Murió defendiendo la ciudad por nuestra causa.

ANTÍGONA 3: Mi causa no es la tuya.

CREONTE: Has servido a los traidores de la patria.

ANTÍGONA 2: Estoy al servicio de leyes primordiales.

CREONTE: Los cadáveres del traidor y del soldado no pueden ser tratados en pie de igualdad.

ANTÍGONA 3: ¿Y quién sabe Creonte hijo de Meneceo, si esas fronteras enemigas tienen sentido en el reino de los muertos? La muerte exige una sola ley y esa ley no tiene fronteras.

CORO: Fernando Hela aquí, pequeña y noble Antígona, sus lágrimas no ruedan ya. Yacen escondidas en su alma. Solo se escucha el fuerte rugido de su corazón.

ESCENA XIV

(*El guardia 3 entra trayendo a Ismene*).

GUARDIA 3: Aquí la tiene, señor.

CREONTE: ¡Ah ya estás aquí, víbora! ¿Conocías de la ofensa?

Ismene 1: Si mi hermana es condenada, pido sufrir las mismas consecuencias.

ANTÍGONA 2: No digas eso. No quisiste seguirme y tuve que obrar sola, no reclames como tuyas, acciones que nos has ejecutado.

ISMENE 2: Te seguiré ahora.

ANTÍGONA 1: Los dioses saben que obré contra la voluntad de Ismene.

ANTÍGONA 3: Poco me importa una hermana que se una a mí ahora con palabras si no me acompañó en la hazaña.

ISMENE 2: No me quites ahora el único sentido que me queda en la existencia, morir contigo.

ANTÍGONA 2: No te vanaglories de lo que te negaste a hacer.

ANTÍGONA 3: Moriré sola.

ISMENE 1: ¿Cómo podría seguir viviendo?

ANTÍGONA 1: (*señalando a Creonte*). Pregúntaselo a él que se siente dueño de la vida y de la muerte.

ISMENE 1: ¿Qué quieres que haga entonces?

ANTÍGONA 3: Salva tu vida.

CORO 2: Salva tu vida.

ISMENE 2: A nada temo ahora. déjame acompañarte.

CREONTE: Están trastornadas las dos.

ISMENE 1: Ambas tuvimos las mismas causas para perder la razón.

CREONTE: Eso les pasa por querer compartir la vida con traidores.

ISMENE 2: Sin mi hermana, como viviré.

CREONTE: No hables más de ella. Está perdida.

ISMENE 1: Es la propia prometida de su hijo Hemón.

ISMENE 2: Él no te lo perdonará.

CREONTE: No alojaré yo en mi familia a una mujer insumisa. Para mi hijo Hemón, su única esposa es la patria y su única guía son mis órdenes. ¡Llévenselas!

ERINIAS: Creonte escucha; te has querido apoderar de la memoria de los muertos y ahora quieres adueñarte de los sentimientos de los vivos.

CREONTE: Será la ley y no yo la que romperá el idilio. ¡Guardias! Prendan a estas dos mujeres, quieren perderme en sus lloriqueos. Como no les sirvieron los actos de traición, acuden a los consejos.

TIRESIAS: La fatalidad se cierne sobre esta tierra, veo más sufrimientos. Oh dioses, abandonen por un tiempo el destino de esta familia.

CREONTE: (*A los guardias*). Retírenlas y préndanlas, yo, mientras tanto escucharé a mi hijo que viene. (*Los guardias sacan a las Ismenes y a las Antígonas*).

ESCENA XV

(*Discusión Creonte y Tiresias*).

ESCENA XVI

CREONTE: ¿A qué vienes hijo? ¿Vienes de parte de los rebeldes? ¿O sigues siendo mi hijo? ¡Dilo pronto!

HEMÓN: Nada puede romper el vínculo de sangre.

CREONTE: Te he criado para que seas leal y odies a mis enemigos. Deja a estas mujeres que se unan a los otros en los inernos. Si permito que alguien allegado a mí se me rebele, ¿qué puedo esperar entonces de mis propios enemigos?

HEMÓN: Soy tu hijo Creonte, pero la ciudad murmura. Por todos los rincones se dice ahora que habrá que premiar a Antígona por tener el valor de transgredir las leyes. Yo te respeto padre y te amo, pero no te obstines. La inteligencia admite la contradicción. Baja tus velas y haz como los sabios pilotos que ceden a la tormenta. Soy joven, pero sé que mi reclamo es justo.

CORO: Escúchalo Creonte, él habla con la razón.

CREONTE: Te atreves, tú, un joven aún a venir a enseñarle a tu padre la justicia.

HEMÓN: No te fijes en mis años, sino en mis argumentos.

CREONTE: ¿Crees que obrar bien es defender a los rebeldes? ¿Defiendes a esta víbora?

HEMÓN: No es esa la opinión del pueblo, padre.

CREONTE: ¡Qué sabio te crees! ¡La turba indicándote el camino!

HEMÓN: ¿La turba?, la ciudad debería ser, es la familia amada de su jefe, de lo contrario, tendrías que ir a una ciudad desierta si quieres gobernarla solo. Es de tus órdenes de lo que estoy hablando.

CREONTE: Calla Hemón, ofendes a los dioses. ¿Insultas a tu padre?

hemón: no te insulto, te llamo a deponer el odio. Por orgullo, no dejes de escucharme.

CREONTE: Te dejas envolver por los conjuros de una paria, hija de la ciega, rebelde y ciega ella misma frente al destino.

HEMÓN: Me dejo envolver por la justicia. Esa es la mujer que me envuelve ahora.

CREONTE: Jamás la desposarás.

HEMÓN: Nos desposaremos en los inernos mismos.

CREONTE: ¿Me retas?

HEMÓN: Ten mucho cuidado con lo que dices, padre.

CREONTE: (*A los guardias*). Soldados llévense a las dos y que Antígona mueras frente a su prometido.

HEMÓN: Ejerce tu tiranía ante los vasallos que te soportan. Ante quienes reclaman a gritos el derecho a ser sometidos. Yo no pertenezco al reino de los humillados.

CREONTE: Llévenselo.

(*Los guardias lo sacan*).

CORO: Creonte, estás fuera de ti, la desobediencia de una mujer te ha trastornado.

CREONTE: Digo que estas mujeres morirán sin clemencia.

CORO 2: Condenas a Ismene, ¿sabiendo que es inocente?

CREONTE: Tu observación es justa. Ella no ha tocado la carroña y deberá salvarse.

CORO 1: ¿Que harás con Antígona?

CREONTE: Préndanla y llévenla al fondo de las cuevas oscuras donde viven las aves de colmillos a lados.

ESCENA XVII

(Las Antígonas entran).

ANTÍGONA 3: Hemón, no pude escuchar los cantos nupciales. Me desposan con la muerte.

ANTÍGONA 2: Mujeres de Tebas, sé que están ahí, detrás de las puertas y las ventanas. Mírenme bien. Mis lágrimas no ruedan ya. Sé que el miedo les paraliza la voz y el pensamiento. No permitan que el olvido mate de nuevo los hermanos muertos. Erinias vengadoras hermanas de dolor, salgan de sus guaridas salgan, salgan y sostengan en tonos agudos los aullidos de esta historia, para que los hombres no se olviden del llanto.

CORO: Eres joven y saludable Antígona, morirás sin dar frutos. Oh tristeza, duele verte partir.

ERINIA: Sus frutos serán su propia historia narrada por nosotras una y mil veces.

ANTÍGONA 3: Me aprisionarán las piedras y el frío de la noche. Tengo miedo.

ANTÍGONA 1: Ah mi ciudad de los bellos campos, adiós. Yo Antígona nieta de Layo; sobreviví a las privaciones y al destierro. Estuve lejos de mi ciudad, recogiendo migajas para alimentar a mi padre Edipo. Sobreviví al llanto pero no pude sobrevivir al duelo de mi hermano, por eso me condenan. Ah mi ciudad de las siete puertas, adiós, ah mi ciudad de los guerreros muertos, adiós. No nací para compartir el odio. Voy a un lugar sin nombre, que no es el lugar de los vivos ni de los muertos, es el lugar donde yacen las diosas enterradas.

ANTÍGONA 3: He sido privada de la familia, del amor, del matrimonio y de la maternidad. PUEBLO DE TEBAS: ancianos de mi ciudad, sabios señores que acumulan títulos, mírenme por última vez. Díganle a los que pregunten por Antígona que busqué refugio en la muerte. Yo, esposa sin himeneo y sin corona pero con las guirnaldas de los muertos, desde la fructuosa luz, torno silenciosa a mi sombrío lecho.

ESCENA XVIII

TIRESIAS: Escúchame bien Creonte, debo hablar.

CREONTE: Siempre te he escuchado. ¿Qué quieres decirme ahora?

TIRESIAS: Qué vas irremediabilmente a la deriva.

CREONTE: ¿QUÉ DICES?

TIRESIAS: He visto a los perros y a los buitres devorar el cadáver de Polínicos y esparcir sus carnes por patios y terrazas.

ERINIAS: Por todas partes aúllan las bestias cebadas de carroña.

BORRACHO: Para ya Creonte, medítalo.

MUJERES: Para ya Creonte. Medítalo.

CREONTE: Que se derrumbe el mundo. Que lo devoren las eras, pero ese despojo humano no recibirá entierro alguno.

ERINIAS: Tu casa se llenará de lamentos.

CREONTE: Mantendré mi prohibición aunque las águilas traigan sus restos al altar de los dioses.

MUJERES: Para ya Creonte, medítalo.

TIRESIAS: Mírenlo bien, es Creonte, se dice hombre que piensa y que comprende y está llevado en vilo por su propia rabia. Escúchame bien, Creonte. Pagarás caro el crimen de enterrar viva a Antígona. Tu casa se llenará de lamentos y la cólera sublevará la ciudad.

CREONTE: Estás viendo lo que no debes Tiresias, y este es el comienzo de tu propia ruina.

CORO: Mírenlo bien, es Creonte. Se dice hombre que piensa y que comprende y está llevado en vilo por su propia rabia. (*Voces agudas de mujeres*).

CREONTE: Cállense voces chillonas de mujeres. Sus tonos agudos hacen mella en mi cabeza que parece estar a punto de estallarse.

MUJERES: Salve la doncella, Creonte, sálvela. (*Crecen las voces*).

ERINIAS: La venganza de los dioses galopa veloz hacia ti con furia irrefrenable.

TIRESIAS: Cuando las cosas van mal se pide a gritos un gran hombre. Este acude y se produce la ruina. La guerra ya no puede detenerse y va de mal en peor, la crueldad ínsita la crueldad, el exceso exige exceso y finalmente no queda nada.

MUJERES: Para ya Creonte. Medítalo.

CREONTE: Está bien que liberen a Antígona.

CORO: Demasiado tarde rey tirano, Antígona desfallece. Ha puesto un dogal en su garganta. Ha descendido al fondo y la tapa de piedra se ha hundido hasta el abismo.

BORRACHO: Antígona. (*Entra un guardia*).

GUARDIA 4: Libardo Señor, señor.

CREONTE: Habla pronto.

GUARDIA 4: Libardo Hemón tu hijo se ha quitado la vida y tu esposa Eurídice, al verlo se ha quitado la suya. Ambos yacen en medio de los linos almidonados, manchados de sangre.

CORO: Pobre Creonte, eras feliz y fuerte hasta hace unas cuantas horas y ahora la desgracia y el odio te consumen.

TIRESIAS: Ciudadanos de Tebas, salgan ya de sus casas y de sus guaridas, recorran el velo que les ciega la vista. Su silencio ha sido el mayor cóm-

plice de la tragedia. Salgan, sé que están ahí, escondidos. Salgan y vengan a ver de una vez por todas las ruinas de la guerra.

Fin

Patricia Ariza (Santander, Colombia 1946). Poeta, teatrera, dramaturga, escritora y feminista que ha encabezado las reivindicaciones de las mujeres y las víctimas del conflicto armado en el país. Es nadaísta y sobreviviente al genocidio de la UP (Unión Patriótica). Fundó el “Teatro La Candelaria” con Santiago García. Actualmente es directora de la “Corporación La Candelaria” en Bogotá. Algunas de las obras que defendió en las tablas son: *Soma Mnemosine*, *Antígona*, *Gran Hermano Colombia*, *Amar y vivir*, *Guadalupe años sin cuenta*.

EL THRILLER DE ANTÍGONA Y HNOS. S. A.,
LA MALDICIÓN DE LA SANGRE LABDÁCIDA

ANA LÓPEZ MONTANER
CHILE 2006

PERSONAJES:
CREONTE
ANTÍGONA
POLÍNICES
ETEOCLES
ISMENE
LA ASEADORA
LA OTRA ASEADORA

ESCENA I EL VEREDICTO

Sonido de refrigeradores. Creonte baja las escaleras que conducen al subterráneo de la empresa Labdácidas S.A. Lleva terno, corbata elegante, unos audífonos grandes en el cuello y un cooler. En el subterráneo cuelgan trozos de carne congelada y está lleno de refrigeradores. Creonte se detiene junto al cuerpo sin vida de Polínicos Labdácida, que yace sobre una máquina congeladora. Se pone guantes de látex y un delantal. Inhala las botellas con líquidos desinfectantes.

Saca del cooler los administrículos que ocupará para destriparlo.

CREONTE: En esta descabellada empresa soy Creonte: el genio conflictivo, el máster. Cuando otros van yo ya vengo de vuelta, solamente me falla la memoria cada vez que tomo bebida energética, se me sube la adrenalina a la cabeza y olvido mi nombre momentáneamente ¡¡¡qué placer!!! Soy un gurú empresarial, un dandy lleno de dólares verdes, verdes, verdes. Sé que tengo suerte, nací parado, de pie. Cuando yo aparezco la yeta se va. Cuando saludo

a mi secretaria ella me cierra el ojo y me hace así (...) porque tengo ambición, porque sé de inversiones a futuro, intereses comerciales, pactos porcentuales, alzas monetarias, intercambios beneficiosos para el conglomerado económico, ideas de negocio. Y ella se derrite cuando hablo así, con seguridad de cosas que ella no entiende. Quiero ser millonario, ¿qué más? Para mandar hay que tener plata, si no, te conviertes en un adorno, un colgante, una cara bonita. La secretaria se quiere casar conmigo, obvio, no quiere ser pobre, no quiere que se le arrugue la cara ni vivir de la jubilación. ¡Qué horror ser un viejo pobre! ¡Que los niños de clase media baja se llenen la panza con nuestros productos congelados hasta reventar!, porque cuando sean viejos pobres, van a bajar esos kilos con la “dieta” de la jubilación.

(Saca del cooler una bebida energética que destapa y comienza a beber.)

La empresa corre peligro y yo he nacido para defenderla a costa de cualquier cosa. Qué sería de mí, gerente sin empresa, genio conflictivo con altas responsabilidades económicas, con muchas personas a mi cargo.

Yo no soy solo una cara bonita, que recibe el cheque a fin de mes, también trabajo. Y me he deslomado porque esta empresa sea lo que es, Labdácidas S.A. A veces tomo el ascensor y llego hasta el veinteavo piso, camino hacia la azotea y desde ahí miro la ciudad. Alrededor no hay ningún edificio que me tape la vista, ¡estoy en el edificio corporativo más alto! y me cae una lágrima de la emoción. Cuando pienso en el mal de este mundo enfurezco, Polínicos casi deja en la quiebra las inversiones de mi grupo económico en el extranjero. Un bloqueo comercial sería la muerte, ¡yo no soy Cuba! Yocasta, mi hermana, antes de morir me mandó un mensaje diciendo, cuida de mis hijos, porque eres el único con el poder para protegerlos. Después paf, se suicidó. Nada más, se le apagó la tele, dejó de transmitir en vivo y en directo. Claro, venían las elecciones para la gerencia y yo iba a ser el elegido, era obvio. Lo pensó muy bien. Las mujeres tienen esa cualidad de oler la seguridad, yo expelo protección y ellas se atan a mí con cadenas de pasión. Eso es muy rico, me hace doblemente millonario. Yo la llevo. ¿Qué llevo? Aquí entre nosotros... La llevaba, pero es un secreto, nadie se ha dado cuenta. Si no fuera por estos hijos de casta maldita, cabrones de mierda que me hicieron pebre el récord Guinness de ser el treintón más guapo y poderoso.

(Se pone los audífonos, escucha a Nana Moscuori. Con delicadeza, mientras canta con ella, hace un corte en el pecho de Polínicos y saca su corazón. Suavemente lo mete dentro del cooler, y se saca los audífonos.)

Hace días que no duermo, me maquillo las ojeras para venir a trabajar, no pierdo la esperanza de recuperar lo perdido. La verdad, verdad, me cuesta admitirla. Polínicos nos traicionó, y estamos casi, casi, en la calle. Afortunadamente Eteocles le apagó la tele, pero también recibió su balazo mortal entre ceja y ceja. Se mataron mutuamente. Pero las

razones hay que guardarlas bajo siete llaves en el corazón. (*Irónico, indica el cooler.*) Vengarse con el dinero de toda una fábrica es dramático. De solo pensarlo me viene una puntada al cerebro. ¡¡¡Mi empresa, la que me hace crecer como persona, muere desangrada como un tigre de bengala, asesinado por un cazador furtivo, a plena luz del sol, en medio de una jungla salvaje!!! Acabo de hacer algo, algo de lo que no podré arrepentirme. (*Cosiendo la abertura del pecho de Polínicos con aguja e hilo.*)

Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínicos, el traidor. Que se ponga putrefacto en los refrigeradores de productos congelados en el subterráneo de la empresa. Que nadie reconozca sus restos en el Servicio Médico Legal. Que le roben los sesos para salvar a otro. Mientras Eteocles goce los beneficios de haber defendido las inversiones de todos los que trabajamos aquí, enterrado como un héroe en el mejor parque cementerio de la ciudad, con lagunas artificiales y pasto bien regado como se lo merece. ¡Si así es la vida!, el que invierte bien, recibe de vuelta las ganancias, siempre y cuando esté dentro de los márgenes de la ley.

Termina de coser, corta el hilo con los dedos y sin querer, se pasa a llevar con la aguja. Sangra, sangra mucho, se pone un algodón con una cinta adhesiva.)

Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínicos. Quien lo intente será enjuiciado como cómplice de traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas. Creatividad no nos faltará para conducir a cualquier cómplice a la muerte.

Un altavoz repite el dictamen de Creonte a todo el personal ejecutivo de la empresa. Creonte se saca el delantal y los guantes, se pone los audífonos y escucha a Nana Moscuori. Se lleva el corazón de Polínicos en el cooler. Sube la escalera. Sale, cierra la puerta y se oye que le pone llave por fuera.

ESCENA II LOS MUERTOS

Polínicos está tirado sobre la máquina congeladora. Se oye un sonido que asemeja a una profunda y lejana inhalación del más allá. Con el sonido Polínicos despierta y su hermano Eteocles aparece en medio de una luz destellante. Ambos llevan notables heridas producto de la putrefacción de sus cuerpos muertos.

ETEOCLES: (*Acercándose a su hermano.*) ¿Has pensado alguna vez en que la felicidad no está a nuestro alcance? Al menos no como personas dedicadas al marketing de la más grande empresa de productos congelados.

POLÍNICES: (*Intentando ponerse de pie.*) Eso ya no debería importarte, ya no tienes ningún cargo.

ETEOCLES: Pensé que siendo elegido Gerente, podría revivir la última imagen feliz de mi padre, tal como estaba antes que todos nos enteráramos de su funesto destino.

POLÍNICES: Edipo llevaba nuestra marca maldita. Estamos donde nos corresponde. Pagamos los errores de nuestro padre con nuestra vida. Habría querido ser elegido gerente de la empresa para haber borrado para siempre la imagen incestuosa que generaban nuestros padres en la mente de todo el personal. Habría prohibido conversaciones de pasillo y comentarios eróticos acerca de Edipo y Yocasta.

ETEOCLES: Veo que desataste tu fobia sexual, se podría decir que es algo normal en nuestro caso. Siempre serás su hijo y el de tu madre-abuela.

POLÍNICES: Suena traumático. Digno de la peor porno.

ETEOCLES: De la mejor serie morbo-porno B.

POLÍNICES: No lo repitas, que cada vez se me hace más frecuente imaginar cosas del tipo madre con hijo, padre con abuela, etc.

ETEOCLES: Por algo tenemos tan mala suerte, hay que agradecer que no salimos mongos.

POLÍNICES: fue injusto que Creonte saliera elegido Gerente de Labdácidas S.A., no tiene talento, mi currículum es superior al de toda mi competencia.

ETEOCLES: Tu envidia es destructiva, debo confesar que jamás imaginé que tenías los contactos para mover las inversiones tan matemáticamente, con tal de que tu propio hermano no fuera elegido. Te moriste de envidia porque soy más popular que tú.

POLÍNICES: Solo te habrían elegido por una cosa de casting. Te ves más humano, pareces más cercano.

ETEOCLES: A eso se le llama fotogénico. Puedes ser estúpido, pero si eres fotogénico te elegirán y serás feliz.

POLÍNICES: En el funeral de nuestros padres te veías más indefenso que yo, solo porque lloraste.

ETEOCLES: La gente se fija en puras estupideces. Lo sé.

POLÍNICES: Y en las encuestas, pan de cada día, que nos manipulan el ego. Para mí era un asunto de vida o muerte, yo nací y crecí con la inquietud del servicio social.

ETEOCLES: La popularidad es más fuerte que veinte mil currículum altamente calificados. Deberías haberte tomado una buena foto, luego photoshoppearla, después una buena rinoplastia y ya, listo para trabajar.

POLÍNICES: Lo sé, me faltó lobby. Me hizo falta un asesor de imagen, o el auspicio de una marca top. ¿Dónde quedó el premio al esfuerzo?

ETEOCLES: A veces los primogénitos no son los que mejor podrían llevar una empresa, Jesucristo terminó muerto en la cruz y era primogénito. En cambio, los hermanos menores han tenido la oportunidad de aprender de los errores de los más grandes.

POLÍNICES: Hay primogénitos que son ídolos, casi siempre cantantes de rock, pop, jazz, blues.

ETEOCLES: Me gusta el rock.

POLÍNICES: Porque a mí me gustaba y tú escuchaste toda tu adolescencia lo que yo había dado de baja, eso sí, los primogénitos marcamos los gustos musicales de los menores.

ETEOCLES: Ese mérito es de la buena música.

POLÍNICES: Nunca pensé que moriría asesinado por ti, y tampoco pensé que iba a tener que matarte. Solo quise hacer justicia.

ETEOCLES: Qué inmadurez sentirse con el poder de hacer justicia. Fúmate un puro, relájate. Toma un crucero *all* incluido y pide que te masajeen el lomo. Ya deberías saber que la vida es una injusticia en sí misma, ¿para qué vas a seguir amargándote? Mejor tómate un *Jack Daniels en las rocas* y a surfear con *Red Hot Chili Peppers*.

POLÍNICES: No puedo seguir como un NN perdido en el último refrigerador de la empresa en la que trabajé por años. No lo merezco. Hice tanto por la gente. Recorrí todos los pisos de la empresa, todas las áreas. Sabía lo que los trabajadores necesitaban y sabía cómo dárselo.

ETEOCLES: La gente, ¿qué te importa la gente? Te dibujaban bigotes cada vez que pasaban por tu foto, la que estaba pegada en el mural de la empresa. Conviértete en un *Record Guinness*, el primer hombre de hielo que inspira a exitosa marca de helados.

POLÍNICES: (*Apartándose de su hermano.*) Siento cómo me pudro por dentro. Soy una basura.

ETEOCLES: (*Acercándose a su hermano.*) Tal vez esto te calme: A pesar de que yo estoy aquí, o sea, allá en el parque cementerio, con buenos bichos, con pasto, con tierra de hoja, aves exóticas del paraíso y en un cajón bien forrado... creo que me descompongo similar a ti. (*Le muestra sus heridas producto de la putrefacción.*) ¡Estoy decepcionado! Algunas cosas no tienen sentido y nos damos cuenta demasiado tarde.

POLÍNICES: Me van a trozar sobre una bandeja y me meterán a un horno bien caliente. De ahí, mis cenizas a la fosa.

ETEOCLES: Vámonos al Hades.

POLÍNICES: No quiero.

ETEOCLES: Ahí estarán nuestros padres, ¡podremos abrazarlos nuevamente!

POLÍNICES: El Hades no existe, si no, ya estaríamos ahí.

ETEOCLES: Te equivocas, estamos en el intermedio, el limbo.

POLÍNICES: (*Irónico.*) ¡Toma fotografías y mándamelas por mail!

ETEOCLES: ¡Te vas a perder una excursión única y la posibilidad de ver a Edipo sin córneas!

POLÍNICES: (*Imbuido en sus pensamientos.*) Yo voy a recordar cuando subía hasta la azotea y miraba la ciudad, desde la altura sentía vértigo y ganas de vomitar, pero me aguantaba porque sentía bajo mis pies la vibración energética que emergía de la empresa trabajando.

ETEOCLES: La empresa seguirá vibrando sin ti. Creonte logró frenar las cobranzas de las millonarias deudas.

POLÍNICES: Imposible, son millones.

ETEOCLES: Tomó un abogado y defendió la empresa, en el juicio declararon y te culparon. El juez dictaminó el freno de la cobranza de las deudas hasta que aparecieras. No saben que estás muerto, han dicho que te fugaste y que depositaste los capitales en un banco extranjero. Eres buscado como un estafador, falsificador de pasaporte y delito de fraude económico. Tu muerte no logró quitarle la empresa a Creonte.

Polínicas enrabiado golpea las paredes y bota todo lo que hay a su paso. Ismene se asoma al subterráneo desde la puerta de la escalera que conduce a las oficinas del personal. Se ve alarmada por los ruidos, pero no logra ver nada. Tiene una figura regordeta y está vestida con el uniforme de la empresa. Polínicas tiene el impulso de aparecer ante su hermana.

ETEOCLES: Me gustaría estar en tu lugar para no hacer una estupidez. Con ella no conseguirás nada.

POLÍNICES: Esta vez voy a actuar por lo justo. Ya comprendí que las leyes no sirven para llevar a cabo mis objetivos. Quiero ser identificado.

Ismene comienza a bajar las escaleras temblorosamente.

ETEOCLES: Si tu cuerpo aparece, el juicio se reabrirá, se darán cuenta que fuiste asesinado, investigarán por qué, interrogaciones para todos, dictamen: La empresa se clausura. Cientos de empleados a la casa a “hacer dieta”. Si desapareces, bueno, ya sabes, todo sigue como antes. Suena la alarma de salida a colación. Ismene se sobresalta y se devuelve corriendo.

POLÍNICES: Quizás debería irme al Hades contigo y olvidar todo esto.

ETEOCLES: Quizás podrían ser tantas cosas, es tu decisión.

Sonido de exhalación profunda, como del más allá. Eteocles desaparece en medio de una luz destellante y el cuerpo de Polínicas vuelve a la muerte, quedando tirado a un costado de la máquina congeladora.

ESCENA III LA DETERMINACIÓN

Ismene aparece en la puerta de la escalera que conduce al subterráneo. Comienza a bajar. Lleva una gran bandeja de donas. Está vestida con el delantal de la empresa. Su figura es regordeta. Saca una silla vieja de oficina que estaba apartada a

un costado, prende una radio-lámpara pequeña a pilas que trae consigo, escucha una música suave. Se sienta y comienza a comer sus donas desesperadamente.

ISMENE: *(Hablandose a ella misma.)* Voy a comer donas hasta reventar, por el bien de las personas que me rodean. Para callar mi boca y agrandar mi culo en el asiento de la oficina de control de calidad Labdácida S.A. *(Come.)* Tengo la mente mal formada desde la teleserie “Mi nombre es Lara”, de ahí en adelante dejé todo por el culebrón latinoamericano. Si como, mantengo la boca cerrada. Si cierro la boca, engordo. Comiendo pierdo la noción de la realidad, no necesito LSD. *(Come.)* Siempre me dejo llevar por la opinión normal. Un día descubrí que no hay nada más seguro que estar en el centro: y ahí me quedé. Soy piola, como un zancudo que ansía ver de noche cuerpos perfectos y cálidos. *(Ríe.)* Me gustaría tener tres niñitos lindos como donas. Cuando muera, quiero que me pongan mis jeans *Ellus* talla 38, como sea. ¡Que mi autopsia sea una liposucción!, y muera bella, como la durmiente de Disney.

Antígona entra y cierra la puerta rápidamente. Desde arriba mira el subterráneo, como si mirara una cripta. Ismene apaga su radio y la saluda, pero Antígona la ignora. Ella está en un estado casi hipnótico. Lleva el uniforme de la empresa desabrochado. Se ve demacrada.

ANTÍGONA: *(Desde arriba.)* Tengo un tercer ojo que me hace ver cosas horribles, a veces puede beneficiarme, pero la mayoría de las veces me desvela. Quisiera dormir tranquila sobre mi colchón de espuma de alta densidad, pero mi ojo especial me hace ver cosas de la realidad, como si fuera la mujer maravilla o una cámara oculta en los rincones más recónditos de la ciudad. *(Comienza a bajar las escaleras lentamente, sabiendo que va a encontrarse con algo horrible.)* Una empresa como ciudad, como país, como familia, porque ahí caben asesinatos, miedos y culpas: como un micromundo, como una colmena. Una empresa para vivir la vida. Las apariencias engañan, lo que parece una estafa es un doble asesinato de manos que llevan nuestra propia sangre. RH GRUPO O, dador universal. Nos desangramos, nos sacrificamos para ayudar a otros, pero nuestra sangre está maldita. Aunque es una sangre con buenas intenciones, podría ayudar a cualquiera en caso de vida o muerte.

ISMENE: No quiero escucharte, no quiero deprimirme, he tenido que tomar pastillas para poder dormir sin soñar con la cara de nuestros hermanos muertos.

Antígona la observa despreciativamente. Mira hacia la máquina congeladora y tras ella, ve lo que parece ser el cuerpo de su hermano. Corre hacia él, lo abraza. Ismene observa sin poder decir nada, está shockeada.

ANTÍGONA: Quisiera ser el factor corporal que te hiciera respirar nuevamente, convertirme en un virus bueno y reactivar tus pulmones, tu corazón, hígado, páncreas, córneas, uñas y voz. *(Le besa las mejillas con furor.)*

¿Recuerdas esa película?, esa que las personas se achicaban y se metían dentro del cuerpo humano para mostrarlo por dentro. Era muy freak, pero muy didáctica.

ISMENE: Creo que debemos cuidar nuestra salud, no nos hace bien seguir dándole vuelta a las cosas que no nos corresponden. Cuando el cuerpo no descansa o no duerme durante más de doce horas, empieza a consumirse a sí mismo. Antígona: Cuando empezó nuestra familia eran dos, después fuimos seis, ahora quedamos dos nuevamente. La mayoría se reproduce al doble, al triple, hasta el infinito, nosotros nos extinguimos.

ISMENE: Por lo mismo, sabíamos que esto iba a pasar desde hace tiempo. *Ismene comienza a comer donas. Antígona sube el cuerpo de su hermano hasta la superficie de la máquina de refrigeración, apoya su rostro sobre el cuerpo.*

ANTÍGONA: ¡Polínicos Labdácida! En el subterráneo junto a los refrigeradores de Labdácidas S.A., estabas tirado, olvidado, congelado. Hay que darte calor, taparte con una frazada, llevarte al Servicio Médico Legal, y entregar tu RUT, tus dos nombres y tus apellidos, para luego llamar a una funeraria.

ISMENE: Pero para que no hayan problemas con Creonte es mejor que no lo hagas. *(Come.)* ANTÍGONA: ¡Cállate! El agua congelada se filtra por tus narices y forma hielos indiscretos dentro de tus pulmones, voy a traerte cinco frazadas, diez guateros, ocho cafés con leche, una estufa a gas, otra a parafina y una eléctrica. A ver si revives, a ver si despiertas, a lo mejor solo estás congelado, como los dinosaurios de la era del hielo.

ISMENE: Estás loca.

ANTÍGONA: ¡¡¡Tú olvidas a tu hermano como se te olvida tomar una pastilla!!!

ISMENE: Prometo llevarlo como un imborrable recuerdo en mi corazón.

ANTÍGONA: ¿Cómo puedes vivir en paz con ese doble estándar? Te amo y te dejo podrido junto a filetes y perniles congelados ¡listos para preparar!, pero te amo, nunca te olvidaré. Suena cínico, porque lo es. ¿Cómo puedes pensar de una forma y hacer otra cosa diferente a lo que piensas?

ISMENE: Es difícil, y puede sonar asqueroso, pero es mejor que hacer escándalos.

ANTÍGONA: *(Irónica.)* Quizás así consigas que te nombren “La sobreviviente Labdácida” y que te entrevisten para que todos sepan qué se siente, qué estrategias usaste para derribar el negro destino que llevamos sobre nuestras cabezas. Y tú podrías dar un imborrable recuerdo sacado desde lo más profundo de tu corazón, para hacer llorar a todo el personal de la empresa.

Ismene: Me encantaría, pero sabes que jamás podría tener la simpatía de nadie, porque aquí ni siquiera me miran.

ANTÍGONA: Voy a hacer el trámite... Si no vas a acompañarme... *Antígona acomoda el cuerpo de Polínicos sobre la máquina, Ismene toma sus cosas.*

ISMENE: (*Subiendo la escalera.*) No puedo acompañarte. Tengo que hacer el control de calidad.

ANTÍGONA: Cuídate y da aviso a los que quieran despedir a mi hermano, de que podrán ir a verlo cuando el cuerpo esté reconocido. Siempre y cuando Creonte no se enoje contigo.

ISMENE: (*Desde arriba.*) Vas a morir, ¿estás consciente de eso? Quizás Creonte, por ser tu familiar, cambie de parecer.

ANTÍGONA: No pretendo que Creonte haga eso. Estoy consciente de lo que hago.

Ismene sale y cierra la puerta.

ESCENA IV EL ENCARAMIENTO

ANTÍGONA: (*Al público.*) ¿Se han jugado la vida alguna vez? ¿Han apostado su propia vida por algo alguna vez? ¿Han arriesgado el culo alguna vez? ¿Han sentido la adrenalina de apostarle su propia suerte, al propio destino alguna vez?, y lo más espantoso: ¿Se han arriesgado a tal punto de poner en juego lo que aman, lo que creían propio, lo que más han querido en la vida? ¿Han hecho esa valentía? ¿Han tenido el coraje, la cara de raja? O la fuerza de decir: me la voy a jugar; pero de verdad, en serio, como estar con una escopeta en la sien a punto de disparar. ¿Han sentido la presión? Si no han vivido nada de esto, creo que no pueden esperar más. No pueden vivir así, sin haber apostado la vida por lo que aman. Ojalá jueguen a ganador y pierdan. Porque no hay nada más activo que sentir cómo el corazón se te achica de dolor, se aprieta, se contrae y sientes que no podrá bombear más sangre. Y la mente se empieza a convulsionar, piensa cosas en las que no quiere pensar y duda, retrocede, se arrepiente. Pero lo rico es que sigue, siempre continúa bombeando.

(*Mientras Antígona le habla al público, Polínicos resucita un momento a sus espaldas, sin que ella lo note. Se sienta, la observa y la escucha con tristeza.*)

¿Has sentido arrepentimiento alguna vez? ¿Alguna vez has perdido? ¿Han perdido algo que les mata el alma, el pelo, la cara, los ojos? Pero no me refiero a cualquier estupidez, que uno crea que se está jugando la existencia y resulta que no, que solo era un ataque de nervios; hablo de algo en serio, de verdad. Nunca se puede perder tanto. Arrepentirse con las uñas enterradas en el propio corazón para arrancárselo de rabia. ¡Nunca se puede perder tanto! Crees que has perdido todo, pero no. Tú y yo seguimos aquí y no nos podemos hacer los tontos, valentía, porque si eres cobarde, te pones a llorar por miedo a lo que dirán los demás y eso es verdaderamente estúpido y cobarde. ¡Yo amo a mi hermano!... y

voy a dar mi vida por su nombre. Ojalá pueda perder, porque es la única manera de sentir cómo el corazón se te achica de dolor. (*Polínicos vuelve a la muerte, acostándose lentamente.*) Cometer un error, pero un verdadero error, no es hacer una estupidez, es abrir otra dimensión de la vida, completa y compleja, es como si la mente se partiera en cientos de trocitos y que cada uno de ellos se arrancara para diferentes lados, sin poderlos volver a juntar. Errar pulveriza la mente y para errar de verdad, con todo el cuerpo, insisto, no hablo de cualquier cosa; para errar así, hay que tomar una decisión difícil. Hay que optar por algo, y eso te define como persona. Resumen, dos puntos. Si no optas, si no te equivocas, si no te arrepientes, te has convertido en el karma de una planta. Sin menospreciarlas, porque son bonitas y me gustan. Pero yo, soy Antígona, no una magnolia. Voy a llevar a mi hermano al Servicio Médico Legal y me importa nada lo demás, incluido Creonte y todo el mundo. Juéguese el estómago en algo... y pierdan, después intercambiamos opiniones fehacientes sobre los hechos con una bebida en la mano.

Antígona toma el cuerpo de Polínicos e intenta levantarlo. Con dificultad, logra dejarlo en el suelo.

ESCENA V LAS ASEADORAS

Mientras, en la superficie, las aseadoras sacan la vuelta.

LA ASEADORA: (*Al público.*) Cuando mis profesores me preguntaron qué quería estudiar no lo supe. Realmente no lo supe. Había trabajado desde los 12 años, cómo imaginarme en una situación libre de explotación, ¡algo que yo eligiera!, no me gustaba nada, había ocupado el tiempo trabajando en limpiar baños y suelos en vez de leer los libros de *Comprensión de lectura* o de resolver los problemas matemáticos. Ya me había embrutecido. ¿A qué podía aspirar? ¿A ser médico, abogado, cineasta? El solo hecho de pensarlo me agobiaba. No quería que nada me costara en la vida, no quería tener que sentirme como una maldita pieza mecánica del juego de quizás qué tirano multimillonario. Me di cuenta que mi hora de vida la pagaban a menos de quinientos pesos. Mi cuerpo no estaba conectado a mi corazón, eso es embrutecerse. Y no estudié, no soñé con nada, qué podía soñar o esperar del mundo, si hasta el viejo curado del barrio cuando se ponía a machetear ganaba más que yo. El mundo no me esperaba a mí, qué podía esperar yo de él. Pensé rebelarme y no hacer nada, pero lamentablemente tenemos eso que se llama espíritu de sobrevivencia y cuando postulé para trabajar aquí, mentí en el test psicológico. Contesté poniéndome en el papel de ser una persona positiva, grupal, una líder de las aseadoras que luchará por quedarse con el escobillón nuevo, que se obsesionará por recoger más colillas de cigarro y que se enorgullece-

rá de irse con las manos más partidas por el cloro. Así llegué hasta acá y este trabajo me ha salvado la vida. Tengo que mantener limpio este lugar cueste lo que cueste, aunque yo no cueste nada para el dueño de todo esto, ni para mi jefe, ni para mi país.

LA OTRA ASEADORA: ¿Todavía no bajas a limpiar?

LA ASEADORA: Ni loca. ¿No has sentido los ruidos de allá abajo? Andan penando.

LA OTRA ASEADORA: excusas para no trabajar. Hay que trabajar.

LA ASEADORA: No sé cómo puedes trabajar con ganas de trabajar en esto. No sé cómo resistes.

LA OTRA ASEADORA: Estoy hecha para la lucha. Cuando hablas de resistencia ya sé a lo que vas. Mi padre resistió a las grandes empresas, a los conglomerados de mercado, a toda la presión de los grandes neoliberales del dólar desde su humilde carnicería, desde ahí hizo su resistencia, desde su pequeño local, logró sobrevivir casi artesanalmente, siendo menos que una pyme, menos que un microempresario y logró mantener a duras penas su negocio y su casa por años en una tensa resistencia que lo llevó al hospital con un derrame cardiovascular. Hasta ahí llegó. Resistió hasta que Creonte instaló cadenas de Carnicerías y Fiambrerías Labdácidas S.A. en cada esquina, en cada rincón de cada sofisticado e inmundo barrio nacional. Se comió a todos los pececillos con su voracidad, y tuve que pasarme al bando contrario con la moral hecha trizas. ¡¡¡Perdóname padre mío!!! Soy una traidora, pero mientras tú resistías, yo me convertía en lo que soy, cualquier fulana pobre. Yo pretendo de alguna forma imitarlo, resistir desde mi lugar, aún estoy aquí, no se han podido olvidar de mí, ¡¡¡Maldito Creonte!!! ¡¡¡No podrás librarte de pagar todos mis años de servicio cuando jubile!!!

Creonte pasa rápidamente en dirección al subterráneo, seguido por Ismene. Las aseadoras al verlo se sobresaltan y se ponen a limpiar afanosamente, complicidad entre ellas.

ESCENA VI LUCHA

En el subterráneo. Se abre la puerta de la escalera. Aparece Creonte. Ismene viene con él. Sorprenden a Antígona con el cuerpo de Polínicos a rastras. Bajan rápidamente.

CREONTE: Se supone que yo debería felicitarte por lo que has hecho. Según tu punto de vista, debería dejarte crecer como persona, permitir tus experiencias aunque me pongas al límite de mis posibilidades y de mi paciencia. Pero yo estoy bien así, tengo todo un subterráneo para ocultar al muerto. Evidentemente me juego el culo teniendo a ese finado en el subterráneo de mi empresa.

ANTÍGONA: (*Arrastrando cuidadosamente el cuerpo a la escalera.*) Tuya y de toda la familia Labdácida, no lo olvides.

CREONTE: Pero más mía que de nadie, porque al parecer soy el único que la defiende. Yo me arriesgo a que me violen, cuelguen, maten y sobornen en la cárcel. ¿Te parece suficiente? Y la presión que tengo ahora de buscar la forma de destruir este cuerpo lo antes posible, sin que nadie más se entere que está aquí, para que no nos quiten la empresa, ¿No te parece mucho?

ANTÍGONA: Todas las cosas que dije pueden ser usadas en mi contra. Hablamos del CUERPO DE UN HOMBRE, VERSUS UNA EMPRESA. ¿PODRÁ GANARLE EL HOMBRE A LA EMPRESA?

CREONTE: ¡Terca!

ANTÍGONA: Estoy tan lúcida, que alcanzo a escuchar los pensamientos que van en mi contra, dentro de mi propia cabeza.

CREONTE: Todos luchan por hacerse la vida más fácil, nadie quiere complicarse las cosas, en cambio tú, vas en contra del capitalismo, del periodismo, de todos los ismos.

ANTÍGONA: Porque tengo la capacidad para vivir algo más que la comodidad de pasarlo siempre bien, y de hacerlo todo bien y de ser un agrado para todo el personal de la empresa. Yo no soy la simpática, ese eres tú.

CREONTE: Tómate algo rico, suda, grita, revuélcate, llora y por supuesto sonríe, siempre sonríe.

ANTÍGONA: Somos trágicos, aunque suene cómico.

CREONTE: Juega pool o póquer, o víbora o video juegos, quéjate de placer, desahoga las penas, permítete llorar, libérate, pero no hagas algo de lo que quizás después puedas arrepentirte.

ANTÍGONA: Quiero hacer todo lo contrario. ¿Por qué no? ¿Porque tú lo dices? ¿Porque es obvio que hacer una locura es malo? ¿Porque “la gente” opina? Me tiene harta la gente que se mete en lo que no le importa y luego da su opinión como una sentencia, esa gente chori, cool y simpática que huele a sandeces y mentiras. Prefiero la cara deslavada y más fea, pero honesta.

CREONTE: A mí me gusta la opinología, esa mierda canibalística de triturar a través de la palabra con movimientos dentales, lingüísticos y labiales es mi debilidad. Hablar de la vida de otros me tranquiliza, me da ánimo ver la mierda ajena para sentirme superior. Así nos medimos todos, con un parámetro destructor de la era de los caníbales. Soy parte de una tribu de caníbales urbano-contemporáneos. La desventaja de ser así es el masoquismo de mi paranoia acerca de lo que dirán los demás. Es rico, es adrenalínico sentirse inseguro por paranoia y no poder hacer nada por uno mismo sin la opinión de los demás. Eso es sentirse parte de un mis-

mo globo terráqueo, como el del planeta de los simios, entero conectado, malas vibras van, malas vibras vienen.

(Creonte se acerca a Antígona y la empuja debajo de las carnes congeladas que cuelgan desde sus ganchos de acero, en un rincón del subterráneo. Creonte agarra el cuerpo de Polínicos y lo esconde tras la máquina refrigeradora.) ¡Yo no estoy dispuesto a que se rían de mí! No voy a perder esta empresa, porque está puesto mi nombre.

ANTÍGONA: *(Casi inconsciente.)* Tu nombre es yeta, porque eres Labdácida, igual que todos nosotros.

CREONTE: Yo soy un amuleto de buena suerte, de buena fibra. Y para que las cosas sigan resultando bien, te vas a quedar encerrada para siempre junto a Polínicos, y ambos llegarán alto en el cielo, dos cuerpos congelados como iceberg. Me duele la cabeza al doble. *(Ordenando a Ismene.)*

Ismene, cierra la puerta y que esta loca se quede con él, si tanto le gusta arriesgarse.

Ismene se pone de pie para cumplir la orden, pero antes se detiene.

ESCENA VII LA VERDAD DE TODOS

ISMENE: No puedo, no puedo trabajar, ya no me resulta fácil recibir órdenes. Soy celíaca, hipertensa y alérgica a la penicilina, tengo gastritis, colitis, amigdalitis, faringitis, otitis, pancreatitis, estornoditis, tontitis, laringitis, gingivitis, artritis; tengo colon irritable, tristeza aguda, ataque al corazón, astigmatismo crónico, cefalea vascular, pie de atleta, piel de cristal, demencia senil; tengo fiebre, vómitos, mareos, diarrea, alergia, tortícolis, depresión, gonorrea, sida, cáncer, piojos, herpes, soriasis, esquizofrenia, tos, artrosis, caries y tengo que levantarme. Tengo que ir a pagar la trigésimo sexta cuota final de mi última adquisición: un televisor pantalla plana, que ocupa dos tercios del espacio total de mi living comedor de 2 por 2.

(Eteocles aparece y Polínicos se levanta, ambos invisibles para los demás. Escuchan a Ismene.)

Yo tomo leche, diazepam, clonapam, benzatina, coca cola, fanta, sprite, fenitoina, atenolol, aspirina, televisión, limo las asperezas y me hago una depilación cada vez que me llega el sueldo mensual. Yo quiero ser como Antígona, como Creonte, como Polínicos, como Eteocles... yo quisiera ser yo misma y morir congelada de amor. Venderé mi casa, mi televisor y tomaré un vuelo Boeing 747 al noreste del mundo antes que me mate un aneurisma cerebral por ser Labdácida, por ser de clase media, por ser lo que sea menos yo, mejor me voy y cazo canguros con taparrabos comiendo escarabajos a lo Indiana Jones y me encuentro con Siddharta para que

me conduzca al centro de mi corazón... Ahí estaré tranquila, recién ahí podré reaccionar y quizás lllore 365 días por las cosas terribles que nos han ocurrido desde Edipo hasta Antígona, tengo un nudo en la garganta y mientras no haga conexión conmigo misma, no podré llorar. Perdón.

Ismene arranca y deja la puerta cerrada. Polínicos y Eteocles se hacen visibles para Creonte.

ETEOCLES: No fui parte de un thriller hollywoodense, fui parte del thriller de mi vida, mezcla de mucho suspenso, angustia y miedo. Sobre todo miedo al futuro, en un sentido saludable. No tenía la vida suficientemente segura si no trabajaba: jodía si me enfermaba y no mejoraba: jodía. Nadie hacía ni hará nunca las cosas por mí. Quizás algún amigo, espero no estar siempre solo. Quizás esto suene algo hippie, pero tiene la intención de ser algo sincero. No quería morir crucificado, no quería morir en la rueda, ni en un tsunami, ni de hambre, ni de enfermo. Quería morir como un viejo sano y buena onda, con sabiduría y tranquilidad, muy tranquilo. Espero mi juicio final, el día en que todos dirán la verdad que tengan que decir y todo explote, porque la verdad duele y nadie quiere sentir dolor, por eso tanta mentira. Di la verdad, Creonte, eso te salvará antes de que todo esto explote. La verdad es perfecta, calza justo con la realidad. Muere de viejo, pero no como mentiroso. Di que la empresa quebró, que apareció Polínicos y que todos pueden irse a ver tele a su casa.

CREONTE: (*Alucinando.*) Todavía no estoy tan esquizofrénico como para oír los consejos de un muerto. Estoy vulnerable a las visiones, es estrés.

ETEOCLES: Deshace lo decretado.

CREONTE: Qué contradictorio, me haces pensar en que tengo que tomar pastillas para dormir. O tomar unas vacaciones. Hoy me va a explotar la cabeza y no necesitaré dispararme, me va a explotar por sí sola. ¿Se han metido en un problema sin salida alguna vez? Cuando algo no tiene solución es cuando estás obligado a hacer algo que no quieres, la solución inconcebible, un terremoto neuronal. A veces quisiera ser una ligustrina entregada por completo a hacer fotosíntesis y a comer clorofila. ¡Sería ideal!

POLÍNICES: Siempre tuve una duda... ¿Qué hiciste con mi corazón?

ETEOCLES: Mejor di la verdad Creonte, antes que sea aún más tarde.

CREONTE: Tu corazón, él está bien, lo regalé.

POLÍNICES: ¿Por qué me lo robaste?

CREONTE: Porque tú ya no lo necesitabas.

POLÍNICES: Pero ni siquiera me lo pediste.

CREONTE: En ese momento todavía no hablaba con muertos.

ETEOCLES: Siempre me pareció extraño verte con un cooler.

CREONTE: No es extraño, en esta familia ha habido muchas vidas desperdiciadas.

POLÍNICES: ¿Quién tiene mi corazón?

CREONTE: Una mujer que una vez se encontró un trébol de cuatro hojas y que no morirá hasta cumplir 115 años.

POLÍNICES: ¿Cuánto cobraste?

CREONTE: Nada, fue un regalo.

POLÍNICES: ¿Le sacaste los órganos a Edipo, Yocasta y a Eteocles también?

CREONTE: No, a Eteocles no, una vez tuvo hepatitis, sus órganos no sirven, no pueden ser donados.

ETEOCLES: Es verdad.

POLÍNICES: No te creo que no hayas cobrado.

CREONTE: ¿Tan mala persona crees que soy?

POLÍNICES: ¡Bueno, al menos mi corazón aún late!

CREONTE: Hay varias personas trasplantadas que me lo agradecen y que sin querer se han hecho fanáticas de los productos Labdácidas S.A.

POLÍNICES: De todas formas no voy a quedarme más tiempo encerrado aquí, voy a aparecer para todos Creonte, como fantasma, como alma en pena, como una pesadilla. Voy a aparecer esta noche.

ETEOCLES: Anda y di que Polínicos está aquí, junto a Antígona.

CREONTE: Es que todo se derrumbaría.

POLÍNICES: La empresa no tiene una estructura honesta. Todo se va a saber, yo me voy a encargar de eso.

CREONTE: Que quede claro que yo luché hasta donde me dieron las fuerzas por mantenerme en el edificio corporativo más alto de la ciudad.

ETEOCLES: En unas cuantas horas será la empresa más pequeña, pobre y endeudada del mundo.

POLÍNICES: Las deudas la triturarán entre sus fauces carnívoras.

CREONTE: No quiero.

ETEOCLES: Ya no puedes optar, puedes aminorar las consecuencias.

CREONTE: Tal vez pueda decir la verdad, y no pase nada, quizás me estoy tomando las cosas demasiado a pecho, podría empezar de nuevo, de cero, vendiendo pollitos.

POLÍNICES: No estaría mal.

ETEOCLES: Serías un ejemplo emprendedor.

CREONTE: Emprender el vuelo con los pollitos.

POLÍNICES: Como un slogan.

CREONTE: No podría, qué ridículo.

POLÍNICES: Antígona te va a pesar, ya ni siquiera es por mí, es por ella. Está deprimida y sola.

CREONTE: Si yo me hundo, todo se hundirá conmigo.

ETEOCLES: Será bueno que toda esta historia quede sepultada de una vez.

POLÍNICES: Todo será para mejor, hasta lo más terrible será para el bien de quién sabe qué, pero es mejor verlo así.

CREONTE: Déjeme en paz, la decisión ya fue tomada. *Creonte huye.*

POLÍNICES: Eso, huye, no nos escuches más, de todas formas recordarás nuestras palabras...

ETEOCLES: Hay que dejar que lo horroroso pase y dejar que la vida nos muestre algo, qué sé yo, cómico, romántico o fantástico.

POLÍNICES: Quiero descansar.

ETEOCLES: Yo también, ya estaba agotado de buscar siempre la mejor forma de marketearme, de aparecer siempre por el mejor lado de mi cara en todas las fotos, ya no quería photoshopearme las orejas.

POLÍNICES: Vámonos al Hades.

ETEOCLES: ¡Es la mejor decisión que te he escuchado tomar!

POLÍNICES: Me preocupa Antígona.

ETEOCLES: Deja que ella escoja qué hacer. *Se abre un espacio lumínico diferente, con música de fiesta.*

ESCENA VIII EL HADES

Eteocles baila y se divierte. Polínicas lo mira desde el rincón con un trago en la mano. Le habla, pero Eteocles no le presta atención.

POLÍNICES: pensé que estar en el Hades equivaldría a una estadía en el Sheraton o en el Hyatt pero con 40 grados de calor. También me lo imaginaba como una despedida de solteros. El Hades a todo color, con música para los sentidos, canapés, sushi, bebidas varias. Llegué a pensar que el Hades consistía en probar de todo, pero una sola vez. El castigo era que todo era tan rico, que el martirio era no poder volver a probar nada. Y resulta que es la nada misma, una especie de estado Zen, donde estoy ultra consciente de mi descomposición. Siento cómo voy perdiendo mi materialidad. ¡Una experiencia única!

ETEOCLES: (*Bailando.*) Edipo y Yocasta se mantienen bien; al menos van juntos a terapia, escuchan radioteatro, tratan de asumir sus culpas y mamá hace de lazarillo. Se divorciaron en buena, los dos están solteros

de nuevo. Lo que no puedo dejar de mencionar son las bailarinas, todas las *show woman* están en el Hades y esperan por mí.

POLÍNICES: (*Interrumpiendo el baile de Eteocles.*) Me aburro en el Hades. No encontré nada.

ETEOCLES: no sabes buscar.

POLÍNICES: quizás por el otro lado encuentre algo.

ETEOCLES: (*Extasiado.*) Por allá está John, la otra vez empezamos un asado, pero no había cerveza, así que tomamos ron desde temprano, después con la carne, cinco copas de vino tinto y luego tres whiskys al hilo, vomité un rato y me fui a acostar. (*Ríe.*)

POLÍNICES: (*Lo abraza.*) Nunca pensé que nos mataríamos mutuamente.

Eteocles: Somos Labdácidas, hasta lo más insospechado puede pasarnos.

POLÍNICES: me preocupa Antígona.

ETEOCLES: deja que las cosas pasen, al final todo tendrá que ser para mejor. Alguna vez nuestra vida tiene que dejar de ser un thriller. *Se cierra el espacio lumínico. El cuerpo de Polínicos queda tirado en el subterráneo.*

ESCENA XIX EL SUICIDIO

Antígona se levanta y besa el cuerpo de su hermano. Luego saca un gancho filoso que hay en uno de los refrigeradores, de esos para colgar carne y lo ata a una sogá.

ANTÍGONA: (*Al público.*) Qué extraño, voy a matarme. Siempre lo sospeché, pero cuando las cosas pasan parecen mentira. Es poco común tener la oportunidad para colgarse, dispararse, envenenarse o autoinflingirse heridas mortales. Esta lucidez me da vértigo. Voy a matarme y estoy tan consciente, no estoy en un estado febril, ni depresivo, ni sicótico, ni maniaco. Es algo tan simple, respirar o no hacerlo, es una cosa tan sencilla y tan diferente a la vez. Antes he pensado algunas veces en matarme, ¿por qué no? Pero tener la oportunidad ahora, es adrenalínico. Se juzga a la muerte como algo malo, pero en realidad no se sabe si lo es. Tengo el privilegio de elegir, la hora de mi muerte es ya. No tengo hijos, ni padres, ni esposo, ni fan, solo una hermana fría como hielo. No causaré mayor tristeza. Nadie llorará por mí, como yo lloré por Kurt Cobain cuando se mató, no me importaba que fuera gringo, ni que cantara en inglés, ni que fuera heroinómano, yo honestamente lloré por él. Desde este país lejano, alguien lloró, tal como lloré por la muerte de mis hermanos y de mis padres; desde entonces, nos pesaba la maldición. Me gustaría, si llegara a ser posible, reencarnarme en un padre de familia que se saca los ojos, o en un cangrejo que cuida a su familia de bajo de una roca en una playa del litoral central, lejos del trabajo de la empresa. Esto no lo puede hacer cualquier persona en su casa, si hay niños, explíquenles que soy un personaje, que nada de esto es verdad. Está todo preparado.

(*Antígona se sube a la máquina para congelar y ensarta el gancho debajo de su nuca, en las cervicales.*)

Esta obra ya se acabó, pueden irse a su casa, a ver tele. *Antígona queda colgando.*

Ana López Montaner (Santiago de Chile 1981). Dramaturga, docente y actriz de la Universidad Católica de Chile (2005), de talleres y residencias en Interdram, donde también dirige lecturas dramatizadas. Entre sus obras destacan: *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.*. Ha dirigido: *Hotel de refugiados* de Carmen Aguirre y *Pulmones* de Duncan Macmillan. En 2016 dirige *Rocha* de Felipe Vera obra con la que gana el VII Festival de Teatro Joven de Las Condes (2017). También dirige *El efecto de la dramaturga británica Lucy Prebble*, con dos temporadas en el Teatro UC (2016 y 2017). En 2018 estrena obra *Nanas* de Leonardo González en Matucana 100. En 2019 dirige *#Malditos16* del autor español Nando López (Teatro Sidarte), y la obra norteamericana *Los cristianos*, de Lucas Hnath (Teatro Mori). Es directora de Proyecto Dínamo I, II y III proyecto realizado en GAM y que realiza convocatoria nacional a dramaturgos chilenos.

USTED ESTÁ AQUÍ

BÁRBARA COLIO
MÉXICO 2009

“Nadie tiene derecho a privarme de los míos”

(Sófocles 442 a.c.)

“No traigo bombas, soy sólo una madre que busca a su hijo”

(Isabel Miranda de Wallace 2007)

PERSONAJES:

ACTRIZ 1 ANA

ACTRIZ 2 ISAURA

ACTRIZ 3 LOCUTORA, BAILARINA, MUJER

ACTOR 1 EL SEÑOR

ACTOR 2 LOCUTOR, ASISTENTE, HOMBRE MAYOR

ACTOR 3 HOMBRE DE LA VIRGEN, CONSEJERO, VIOLINISTA CIEGO

ESCENARIO: La ciudad de Tebas: Un espacio cuadrado. Cerrado.

HORIZONTE

LOCUTORA: Cielo despejado, de un intenso azul. Máxima 39, mínima 20 grados centígrados. Buenos días Tebas.

INFANCIA

Isaura y Ana sentadas, una frente a otra. Un helicóptero vuela sobre el área, pasa.

ISAURA: Antes era muy raro que pasaran. Los días de helicóptero eran días de suerte. ¿Te acuerdas? Te salías corriendo al jardín como un torbellino para verlos pasar. Y yo, atrás de ti. Los saludábamos con las manos bien abiertas hasta que nos encandilaba el sol. Era un desastre. El aire que levantaban nos deshacía las trenzas y las sábanas recién lavadas de mamá terminaban enredadas en los árboles, llenas de polvo. Cómo se enojaba ella, y cómo nos reíamos nosotros.

ANA: Voy a ir yo misma.

ISAURA: ...

ANA: Sé que no estás de acuerdo.

ISAURA: Supongo que no hay nada que te pueda decir para que no lo hagas.

ANA: Es una pista, alguien tiene que seguirla. Ellos no han hecho nada, lo sabes. No puedo esperar más.

ISAURA: Prométeme que sólo irás a ver y luego

ANA: No puedo prometerte nada.

ISAURA:... Ahora a nadie le gusta saludar a los helicópteros.

ANA: Tengo que hacerlo.

ISAURA: Iré contigo.

ANA: Es peligroso.

ISAURA: ¿Y qué no lo es ahora?

ANA: ... Gracias.

ISAURA: Tú eres la que inventa los juegos, Ana. Y yo, la que los sigue.

EMIGRACIÓN

LOCUTORA: Esta mañana, los habitantes de Tebas fuimos sorprendidos por un hermoso espectáculo. Escuche usted: Cientos de pájaros cruzaron nuestro cielo rumbo al norte, dejando boquiabiertos a los ciudadanos que a esa hora se trasladaban a sus lugares de trabajo. Esta desconcertante emigración de aves fuera de temporada, tiene confundidos a los expertos que aún no pueden asegurar la causa del éxodo.

LA SILLA

En la Oficina Mayor, una silla vacía, ventanas abiertas. Entran el Señor y el Consejero.

CONSEJERO: Bienvenido, Señor. Adelante. *(Procede a cerrar las cortinas de la Oficina)*

SEÑOR: Bien. Gracias. *(Recorre el lugar)* Bueno, pues ya estamos aquí. *(Toca la silla)* No se suponía que fuera yo, tan pronto ¿verdad? Vaya, sí que es

linda esta oficina. Muy fresca. Y tiene una excelente vista de la ciudad. Qué grande es Tebas.

Tocan a la puerta.

Han estado atrás de mí todo el día. Es algo... molesto. No se puede tomar decisiones con gente hablándote todo el día, ¿no lo cree? (*A la puerta*)
- Un momento, estoy ocupado-

Es usted muy amable, con las cortinas cerradas me siento mucho mejor. La luz hace que el dolor de cabeza vuelva, bueno, no sé si se va en algún momento pero la luz lo hace más fuerte. No sé por qué. Esto del dolor me empezó desde que... ya me olvidé desde cuando.

De niño entré una vez aquí. Con mi padre. Entonces esta silla se me hacía enorme, como para gigantes. Me acuerdo que le dije a mi papá esta silla no era de madera si no de oro. Cosas de niños. Parece que no hubiera pasado tanto tiempo...

CONSEJERO: debemos empezar. Tome asiento.

SEÑOR: ¿Sabe? A veces pienso que era mi destino llegar aquí. Empecemos. He estado pensando en un plan para...

Tocan a la puerta.

¡Estoy ocupado!

CONSEJERO: ya se acostumbrará.

SEÑOR: Le decía, escúcheme: tengo todo previsto, lo primero es recuperar la confianza de la gente. Conozco las leyes mejor que nadie, usted lo sabe. Y contrario a los periodos pasados, tenemos que mostrar disciplina, entereza, mano dura. Resultados visibles, que nadie dude de la legitimidad de mi sitio, aquí.

CONSEJERO: Perfecto. Tome asiento.

SEÑOR: Sé muy bien lo que Tebas necesita. Quieren un cambio y se los voy a dar. Voy a ser yo, el que se los dé. Usted me ayudará con eso, Señor Consejero, usted será mis ojos allá afuera. Vamos a hacer de Tebas una ciudad progresista, confiable, segura, sobre todo eso. Eso es lo que más les importa ahora. Voy a pasar a la historia. Vamos a abrir las puertas a la inversión extranjera. Y adentro, adentro... (*El Señor se lleva la mano a la cabeza*) Este maldito dolor...

El Consejero le hace un gesto para que tome asiento en la silla.

CONSEJERO: Así se sentirá mejor.

El Señor finalmente se sienta, se acomoda.

SEÑOR: Tiene usted razón. Es perfecta para mí. De verdad que... esta silla, sí que tiene su encanto.

ADENTRO

LOCUTOR: La ola de calor registrada en lo que va del año, ha alcanzado cifras históricas de temperatura, provocando extensas sequías en buena parte del territorio norte y severos casos de deshidratación, sobretodo en niños y ancianos. De manera alarmante, se ha dado aviso a la comunidad del sur, de la presencia de cierta bacteria -aún sin identificar-, en ciertos suministros de agua potable que ha ocasionado ya, algunos decesos en nuestra población. Siguen las investigaciones al respecto. Mientras tanto, las pocas aves que se rezagaron en el inexplicable éxodo de hace unos días, han estado apareciendo muertas a lo largo de las calles de Tebas.

MÁS ADENTRO

Luz sobre el rostro de Ana, una pistola apunta su sien. La pistola es sostenida por un hombre que tiene la imagen de la virgen tatuada en el brazo.

ANA: No lo hagas. Nos están viendo, muchos.

Ahí están.

No vine sola.

Tu número estaba en el teléfono de mi hijo. Ahí, sí. Ahí. Por eso—

¡Hay pruebas! Muchas pruebas. Las tienen.

Van a disparar si tú—

Espera

No lo hagas.

No tienes salida.

No.

NÚMEROS

LOCUTORA: En otras noticias, Ana García, madre del joven secuestrado hace tres meses, se ha convertido en detective. Luego de dedicarse a investigar por su cuenta, ha sido ella, la que ha dado con la ubicación del presunto plagiario, el cual se encuentra detenido y bajo investigación.

LOCUTOR: Vaya, una ama de casa pudo hacer más que la fuerza policíaca. Esto, sin duda, deja en entredicho la capacidad de nuestras autoridades en cuanto a—

LOCUTORA: se inaugura el más grande y moderno centro comercial de la ciudad. Imágenes en breve.

LOCUTOR: Ana García ha solicitado una audiencia en la Oficina Mayor con el Señor de la ciudad. De aceptarse, sería la primera ciudadana en ser recibida en este nuevo periodo por—

LOCUTORA: 15% de descuento por apertura. Aproveche.

LOCUTOR: En sólo 1.2% de los plagios denunciados se encuentra a las víctimas. Y sólo en un 0.7% los responsables son castigados.

LOCUTORA: Más de 2,000 visitantes se han registrado en las primeras horas de la gran inauguración. ¿Deberíamos darnos una vuelta, no crees?

LOCUTOR: A lugares concurridos, claro, si en estos días cualquiera de nosotros puede ser privado de su libertad en cualquier...

LOCUTORA: Clima perfectamente acondicionado. Áreas recreativas, alimentos orgánicos y más de 300 establecimientos donde le aseguramos, encontrará todo lo que usted necesite. *Todo.*

LOCUTOR: ... No se vaya. Quédese con nosotros.

DOS PÍLDORAS

Oficina Mayor. Cortinas cerradas. El Señor, en su silla, leyendo. Tocan a la puerta.

SEÑOR: *(Sin levantar la vista)* Pase.

Entra el asistente seguido de Ana. Deja una charola con un vaso, una jarra de agua y dos píldoras.

ASISTENTE: Sus píldoras, Señor.

SEÑOR: Bien.

ASISTENTE: Su cita está aquí. Con permiso.

El asistente se retira. El Señor ve a Ana.

ANA: Muchas gracias por recibirme.

SEÑOR: Señora García, créame que es un placer conocerla. La mujer que captura delincuentes. Se ha vuelto una celebridad, ¿lo sabe, verdad? Disculpe, ¿le molesta la poca luz?

ANA: No.

SEÑOR: Tome asiento, por favor.

ANA: Busco a mi hijo.

SEÑOR: Sí, claro. Me hicieron llegar su informe. Muy interesante. *(Lee el informe)* Ana García. 51 años. Increpa a un hombre frente a su domicilio, le hace creer que hay todo un operativo para capturarlo, mientras, sólo hay otra mujer, Isaura García, que escondida tras un árbol, habla a una patrulla vecinal, misma que logra detener al presunto delincuente al momento en que éste amenaza con un arma en la cabeza a la señora Ana....

Admirable.

El señor la observa mientras se sirve agua en un vaso.

Corrió un gran riesgo. Y... disculpe mi curiosidad, pero ¿cómo fue que...?
¿Qué le dijo a ese hombre para que –afortunadamente- no jalara el gatillo?

ANA: Mi hermana, ella vio todo, estaba cerca y supo reaccionar, vio a la patrulla y—

SEÑOR: ¿En qué piensa una mujer cuando le apuntan con una pistola en la cabeza?

ANA: En que una muerta no puede encontrar a su hijo.

El Señor bebe un poco de agua.

SEÑOR: Mis más profundos respetos Señora. Maestra de primaria ¿cierto?

ANA: Sí.

SEÑOR: ¿Hijo único?

ANA: Sí.

SEÑOR: Y usted, ¿sola?

ANA: Sí.

SEÑOR: Comprendo.

ANA: ...

SEÑOR: ¿Gusta un poco de agua? Libre de bacterias. Importada. Muy pronto cualquier habitante de Tebas podrá tener acceso a ella. ¿Gusta?

Ella niega. El Señor bebe, hojea el informe.

SEÑOR: Parece que el hombre detenido, que nos ayudó a detener, es amigo de su hijo.

ANA: No lo es. Lo conoció unos días antes, nada más.

SEÑOR: ¿Qué tan bien conocía usted a su hijo? Olvídelo, no es mi intención inquietarla. Sé a qué ha venido a esta Oficina señora García, y me da mucho gusto que lo haya hecho. Es mi deber atender las peticiones de mi gente. Déjeme decirle que pondremos especial énfasis en su caso, le doy mi palabra. Sólo quiero pedirle una cosa, Ana, ¿le puedo llamar así? (...) Escúcheme Ana, es necesario que nos deje actuar, nosotros somos la ley, no tiene a la suerte de nuevo. Es peligroso. Deje que la policía haga su trabajo, y usted cíñase al suyo: espere y confíe. ¿Comprende?

ANA: No.

SEÑOR: ... No se preocupe, su actitud es muy común. Los ciudadanos tienen poca idea de cómo se maneja una ciudad como ésta.

ANA: Es que no ha terminado de leer el informe, Señor. Léalo bien. El hombre que secuestró a mi hijo es un ex - policía, ¿cómo quiere que confíe?

SEÑOR: Nuestro trabajo es ayudarla, Ana.

ANA: Ya lo tiene aquí. Haga que confiese, que diga donde lo tiene escondido. ¡Oblíguelo!

SEÑOR: ¿Obligarlo?

ANA: Sí. No. No me refiero a que lo torturen.

SEÑOR: ... ¿Cómo está tan segura de que fue él?

ANA: Un hombre inocente no te apunta con una pistola en la cabeza.

SEÑOR: Usted intentó hacerse justicia con su mano y eso—

ANA: No lo hice. Revise bien el informe, sólo he investigado por mi cuenta. No pude quedarme sin hacer nada. Aquí está: le he dado nombres a la policía, direcciones, y en todo este tiempo no han hecho nada. Sólo decirme eso: que espere y que espere. Ése hombre tuvo cómplices, no lo hizo solo. Hay una mujer que tuvo que ver, con la que mi hijo salió esa noche y que ese hombre le presentó. Un amigo lo vio con ella saliendo del cine. Fue un secuestro muy bien armado. Vea las fechas, aquí están, hasta una semana después me pidieron dinero. Ahí están las cartas que me enviaron pidiéndome... ¿las ha leído? (...) Yo intenté darles, lo que podía. Pero dejaron de comunicarse. Ni una sola palabra desde hace más de tres meses. ¿Cuánto más debo esperar? Yo no me he hecho justicia, esa la estoy esperando de usted.

SEÑOR: Señora, no dude que...

ANA: ¿Ya no me dice, Ana?

El señor toma las dos píldoras, seguido de un gran trago de agua.

SEÑOR: Créame que si fuera cosa de dar una sola orden, ya la habría dado.

Es más, en muchos casos ya lo hubiera hecho. A estas alturas sería un héroe para Tebas. ¿No? Pero eso es... desear ser un héroe imposible. Hay mucho que hacer en esta ciudad. Y lo voy a hacer. De eso puede usted estar segura. Seguiremos su caso, de cerca.

Entra el asistente, les toma una fotografía a ambos.

ASISTENTE: La acompaño a la puerta, señora García.

ANA: Pero si esperé más de dos horas allá afuera.

ASISTENTE: Señor, la junta de Consejo va a empezar.

SEÑOR: Lo importante está dicho. Tiene mi promesa.

ASISTENTE: Por aquí, señora García.

SEÑOR: *(Tomando la mano de Ana)* Espere y sobretodo, confíe.

ORÁCULO

LOCUTOR: Como les comentábamos antes del corte, hasta ahora, la explicación que han dado los científicos en cuanto al rarísimo éxodo de las aves, es que éste se debe al incremento de factores contaminantes en el aire de Tebas, haciendo que nuestro cielo, no sea más un sitio habitable

y seguro para ellas. Por otro lado, tampoco ha faltado una visión digamos más *apocalíptica* del hecho, que argumenta que el abandono de los pájaros, es un claro aviso de peores calamidades y contingencias que azotarán a Tebas en la presente época. Cada quien le dará la razón a uno u otro grupo según su criterio, pero lo cierto es que, a los pájaros, cada mañana, se les extraña. Siga con nosotros.

EL PASADO

En el parque. Una banca vacía. Una mujer con traje de bailarina está colocada arriba de un pequeño pedestal, estática, pretendiendo ser una estatua de mármol. A sus pies: un viejo sombrero de plumas esperando algunas monedas. El violinista ciego, cerca de ella, toca una música festiva. Ana aparece. Llega a ellos, el Violinista ciego la siente llegar, detiene su música y realiza para ella un truco de magia: de su manga hace aparecer una flor amarilla y se la obsequia. Ana la acepta. Isaura aparece atrás de ella.

ISAURA: Al fin te encuentro.

ANA: Isaura, qué bueno, ven.

ISAURA: Necesito hablar contigo.

ANA: Dame una moneda.

ISAURA: Escúchame—

ANA: Dame una, ándale.

ISAURA: ¿Para qué?

ANA: Busca en tu bolso.

ISAURA: *(Abre su bolso, le da una moneda)* Toma. Vamos a sentarnos a —

ANA: Shhh. Espera.

Ana deja la moneda en el sombrero de plumas. La Bailarina cobra movilidad y cuenta. El Violinista le acompaña con algunos acordes.

BAILARINA: “Muchas cosas son admirables, pero ninguna tanto, como es el Hombre. Él es, quien al otro lado del espumante mar, se traslada llevado del impetuoso viento. De la raza ligera de las aves, se apodera, de bestias salvajes, de los peces del mar. Domina a la fiera salvaje, hasta al indómito toro le hace amar el yugo que sujeta su cerviz. Y en el arte de la palabra y en el pensamiento, sutil como el viento, en las asambleas que dan leyes a la ciudad se amaestró. Pero sólo contra la muerte no encuentra remedio. El admirable Hombre, procede unas veces bien o se arrastra hacia el mal, transgrede las leyes de la patria y el sagrado juramento a los dioses. Escucha Antígona, quien ocupando un elevado cargo en la ciu-

dad, se habitúa al mal por osadía, es indigno de vivir en ella: que nunca sea mi huésped, y menos, tu amigo”.¹

Un helicóptero sobrevuela el área, muy bajo. La bailarina vuelve al estatismo. El Violinista, presurosamente, guarda su instrumento, recoge el sombrero y carga a la bailarina estática, llevándosela. El helicóptero se aleja. Ana e Isaura quedan solas.

ISAURA: ¿Dónde has estado?

Isaura lleva a Ana a una banca, se sientan.

ANA: Fui otra vez a vigilar la casa de ese hombre. Sus cómplices tienen que aparecer por ahí algún día. Conseguí otra entrevista en el noticiero de la mañana, cuatro minutos.

ISAURA: Ya no debes seguir haciendo eso.

ANA: Cuatro minutos, está muy bien ¿no? Tengo que prepararme.

ISAURA: ...

ANA: Me levanté antes del amanecer y... es impresionante. Cuando salió el sol, no se oyó el canto de un sólo pájaro. Todos se han ido.

ISAURA: Nosotros deberíamos hacer lo mismo.

ANA: ¿A dónde?

Silencio.

ANA: Me gusta venir a este parque. Lástima que ahora todo se vea tan seco, solía llover en estas épocas ¿no? Pero bueno, aun así, sigue siendo lindo; siempre con gente, con música, con alboroto. Gente que celebra...algo... Mira aquellos dos de allá, se besan...

ISAURA: Cuando sonrías se te ven más las pecas.

ANA: Yo no tengo pecas.

ISAURA: Claro que tienes.

ANA: Mentirosa. Mira, me regalaron una flor.

ISAURA: ¿Quién?

ANA: Un buen mago. La sacó de su manga. Ojalá todo pudiera aparecer así.

ISAURA: Ana... tengo que...

ANA: ¿Tú te acuerdas de la camioneta amarilla?

ISAURA: ... Sí. Me acuerdo.

ANA: Papá la iba a comprar para irnos de viaje por la costa aquel verano. Un viaje de días. Durmiendo en ella, desayunando en la playa... Nos pidió un año de buenas calificaciones.

ISAURA: Y de ahorrar.

¹ Antígona. Sófocles. Segundo canto del coro. Fragmento adaptado.

ANA: Es cierto, tú te la pasaste haciendo pastelitos para vender afuera de la iglesia.

ISAURA: Hasta que te dio varicela.

ANA: ¿Y eso qué tuvo que ver?

ISAURA: Nadie quería comprar pastelitos que salieran de la casa con varicela.

ANA: Nunca me enteré de eso.

ISAURA: Estabas muy ocupada tratando de contagiarme.

Sonríen.

ANA: Ese viaje en la camioneta hubiera sido fantástico.

ISAURA: De todos modos no lo hubiéramos hecho, era una de esas promesas que papá nunca nos iba a cumplir.

ANA: Claro que no fue así.

ISAURA: ¿Cuántas cosas nos prometió que no cumplió?

ANA: Porque no tuvo tiempo, pero esa sí fue una promesa de verdad.

ISAURA: Tú siempre le creías todo.

Silencio.

ANA: Tienes que ver algo.

Ana saca de su bolso una vieja cartera de piel.

ISAURA: *(La reconoce)* ¿Desde cuando tienes esto?

ANA: Desde siempre. *(Le da la cartera)*

ISAURA: ¿Y hasta ahora me lo dices?

ANA: Ábrela. Aquí, entre las fotos de nosotras dos, ¿ves? Sácalo. Desdóblalo. El recorte de periódico de una camioneta en venta. Y es amarilla, aquí dice. Ya tenía todo listo. Era verdad.

ISAURA: Pero ¿cómo es que tú tienes esto?

ANA: Me la encontré.

ISAURA: ¿Desde cuándo?

ANA: Desde ese día. Me gustaba salir a despedirlo. Papá siempre se daba un tiempito para tomar mis manos entre las suyas y calentarlas un poco. Mis manos eran muy frías. Siguen siéndolo. Pero él me alentaba: “Manos frías, corazón ardiente, Anita”. Ese día me dio un beso en cada y se fue a trabajar.

ISAURA: ¿Y?

ANA: Me fui a la cocina, y ahí la había dejado olvidada sobre la mesa. La cogí y me devolví al pórtico para dársela, pero ya no lo alcancé. Así que me senté a esperar a que regresara por su cartera.

ISAURA: ¿Por qué no nos dijiste eso?

ANA: Me senté en el primer escalón, ahí donde tú y yo habíamos marcado nuestras manos en el cemento fresco cuando cumpliste tres años. Ahí me quedé, esperando, comparando mi mano con la manita que estaba marcada. Había crecido mucho. Mis manos crecieron mucho más ese día.

ISAURA: No te entiendo.

ANA: Ya no tienen nada que ver con las de ahora.

ISAURA: También era mi padre, también yo tenía derecho a saber.

ANA: Saber. ¿Qué? Nunca supimos nada. Y mamá y tú parecían *entender* la historia del asalto. Que un tipo, por robarle la cartera, lo había... pero no, ni siquiera le robó nada, ni siquiera. No existe ninguna razón para apuñalar a un buen hombre y dejarlo desangrando en un callejón. Ninguna.

ISAURA: No te dolió más a ti que a mí.

Silencio.

ANA: Tengo miedo.

ISAURA: ... Lo sé. Lo sé. (*La abraza*) Estoy contigo.

ANA: Créeme Isaura, esta vez no voy a fallar. Esta vez no nos podemos sentar a esperar.

ISAURA: ¿Qué dices...?

ANA: Yo siento que mi hijo está vivo, que todavía lo tienen por ahí, en algún lugar... tengo varios nombres que investigar, y direcciones. La mujer con la que salió esa noche, sé que puedo encontrarla.

ISAURA: Escúchame—

ANA: Por eso no voy a dejar de hablar con los medios, que me ayuden a seguir presionando. Mañana tengo cuatro minutos, los voy a aprovechar. Al Señor le importa mucho lo que se diga de él en la televisión. Es joven. Tiene ambiciones. Eso me ayudará. Entre las dos lo haremos mejor, ¿verdad, Isaura?

ISAURA: Ana, es inútil.

ANA: Es lo que todo mundo piensa, pero yo siento que aún él está—

ISAURA: Está muerto.

ANA: ...

ISAURA: Detuvieron a la mujer. Declaró. Lo mataron. Ésa misma noche.

SEQUÍA

La mujer, sentada en una silla.

MUJER: Fue esa noche. No hubo más días.

Agua.

Me habían armado una cita a ciegas. Esas cosas suenan como *románticas*, ¿no? Tenía que caerle bien al muchacho y luego, cuando me llevara a ese sitio... el foco fundido, hacerlo entrar y ya. Nomás. Salir de ahí y esperar el pago. Era un trabajo. Lo necesitaba. No pregunté nada más. No se suponía que supiera más. ¿Qué hicieron con mis cosas? Me las van a devolver, ¿verdad? Mis aretes. ¿Eso que se oye es lluvia? ¿está lloviendo? Una casita. Me dijo que sí me iba a alcanzar. Que él y los demás ya tenían callo en eso. Que yo nomás me encargara de llevar al muchacho a donde me dijeron y que sí me iba a alcanzar para mi casita. Yo ya había visto una. Muy blanca, con una buganvilia bien bonita en el patiecito de enfrente. Son las hojas las que más lucen. La gente cree que son flores, pero no, son las mismas hojas nomás que unas se pueden pintar de rojo, sólo algunas. Ni siquiera necesitan mucha agua. Me gustan las buganvillas. Se me quedó el niño solo. ¿Oiga? (...) Le dije al policía que no me podía quedar mucho rato aquí, pero como que no me oyó. ¿Ya me puedo ir? Mi niño me está esperando para hacerle de cenar, y luego le tiene un montón de miedo a los truenos y a la lluvia.

Agua, por favor.

A mí me gusta ver las casas; de qué colores las pintan, si tienen cerco bonito ése de reja, o nomás ahí hechizo con esas tablas de madera que se roban de las fábricas. Más me gusta cuando hay alguna cortina descorrida y puedo ver para dentro, me detengo y miro la cara de la gente que vive en una casa de verdad. Sólo miro. Eso no es malo. Me imaginé que muy pronto otros se iban a asomar a espiarnos a mi niño y a mí. Eso me ilusionaba. Mucho.

¡Denme ya mis aretes! De veras me tengo que ir. Y mi bolsa, y mi reloj. Mi niño ya ha de estar muy asustado y con hambre. ¿Qué horas son?

Eran tres. El que me contrató y dos más. Uno era el jefe, se notaba, uno que traía un tatuaje de la virgen aquí en el brazo. Traían la cara tapada. Luego que el muchacho me invitó al cine, le pedí que me llevara a ese lugar, le dije que yo ahí vivía. Era un caballero. Sí me quiso ayudar con el foco fundido cuando le dije, de verdad sí creyó que era por eso que lo invité a pasar y no porque quisiera coger. Lo supe cuando me abrió la puerta de su coche y me dio la mano así... y me ayudó a bajar. Era un caballero. Ahí me dieron ganas de gritarle ¡corre!, ¡vete!

Entramos. Era un lugar pequeño y oscuro como aquí. Por el foco fundido –le dije–. “No te preocupes, ahorita lo arreglamos, linda” –me dijo–. “Linda”.

El de la virgen le dio un golpe aquí atrás, en la nuca. Los otros lo ataron, así, con sus manos hacia atrás y le taparon los ojos. Yo me fui a una esquina, yo no quería ver. Pero el muchacho se quejaba harto. Lo patearon

en la cabeza, en el cuerpo, le decían que se callara, pero él no dejaba de gritar. No entendía que tenía que callarse. Pues si no le iba a pasar nada, sólo tenía que aguantar un ratito hasta que soltaran el dinero y ya. Cada quien su parte y ya. Qué más. Aguantarse tantito, que se callara tantito, qué le costaba, era por su bien. Yo no lo toqué, de verdad. No lo toqué. Yo ya no podía abrir la puerta para salirme porque se iban a oír los gritos hasta la calle. ¡Pues a dejarlo ir! –les dije–, pero no me oyeron. Yo tampoco me oí. Me tapé las orejas con las manos. Prendí un estéreo que estaba ahí, a todo volumen, alto, alto, lo más alto que daba, pero él no dejaba de quejarse. Eso no me lo habían dicho. Su sangre me estaba llegando hasta los pies. Los mosaicos se fueron pintando como las hojas de la buganvilia. Rojos. Lo dejaron de golpear hasta que se cansaron. La virgen estaba sudando. El muchacho se quedó como convulsionándose, tenía la boca muy abierta. Nadie hacía nada. Y yo me acerqué a mirar, sólo a mirar. De la boca le salía un sonido muy fuerte y ronco, como si él mismo fuera una caverna de la que iban a salir muchos pájaros a sacarme los ojos. Eso no me gustó. Esa caverna no me gustó. Arranqué el estéreo y se lo estrellé en la cabeza. Se quedó calladito. Esa misma noche.

Ana entra.

Deme un poco de agua, se lo suplico...

Tengo que esconderme, si ellos me encuentran, me van a hacer lo mismo a mí.

ANA: ¿Y su cuerpo?

MUJER: Pero tuve que salir. Tuve que salir.

ANA: ¿Y su cuerpo?

MUJER: Mi niño tenía hambre, y sed. ¿Usted...? usted me entiende, ¿verdad? Es mamá, como yo. Mi niño se quedó solo... solo... ¡¿Cuántos malditos días llevo aquí?!
ANA: ¿Y su cuerpo?

MUJER: No... no lo sé.

ANA: ¡¿Y su cuerpo?!
MUJER: ¡¡No lo sé!! Yo no lo maté. Sólo hice que cerrara la boca.

LA RAZÓN

Ana, abatida. Entra Isaura.

ISAURA: No te he visto derramar una sola lágrima.

ANA: No he dejado de hacerlo en 5 meses, 23 días. Lloro, hago charcos en el piso en los que quiero hundirme.

ISAURA: Ven.

ANA: Mi hijo... sus manos.

ISAURA: Necesitas descansar. Te conseguiré un poco de agua. Tranquila. Todo terminó ya.

ANA: Terminó.

ISAURA: Te vendrás a casa con nosotros, ¿sí? Mira, ahí vas a poder descansar, distraerte y tratar de... olvidar / no / de encontrar la paz que / de intentar/

ANA: Terminó, Isaura.

ISAURA: Sí.

ANA: Lo mataron.

ISAURA: Estoy contigo.

Isaura abraza a Ana.

ANA: Sólo siento el frío en mis manos.

ISAURA: En casa encontrarás calor.

ANA: Mi hijo tiene las manos frías como yo. ¿Sabías eso?

ISAURA: Descanse en paz.

ANA: ¿Descanso?

ISAURA: Vamos.

ANA: ¿Descanso?

ISAURA: Lo necesitamos.

ANA: Isaura...

ISAURA: ¿Qué?

ANA: No hay descanso.

ISAURA: Tú lo que debes es—

ANA: Empezar, empezar de verdad.

ISAURA: ¿De qué hablas?

ANA: No voy a descansar. Ahora menos que nunca.

ISAURA: Ana, todo esto ha sido... ni siquiera sé como describirlo. Escúchame, vas a enfermarte. Él... ya no está con nosotros.

ANA: No. Por eso mismo, ¿dónde está? ¿está entero? ¿está partido en pedazos? ¿Dónde crees que esos malditos buitres lo escondieron.

ISAURA: Sé lo que sientes.

ANA: Sólo si un hijo tuyo no volviera a casa, lo sabrías.

ISAURA: ... Ana, tú sigues viva. Tienes que volver a ser la que eras.

ANA: Yo ya no soy de los tuyos, Isaura. Mi corazón les pertenece a los muertos, sólo le puedo servir a ellos.

ISAURA: El que lo secuestró no es cualquiera. Entiende. Era policía, de los que se supone que nos *protegen*. Pero encontró un mejor negocio. Debes saber detenerte.

ANA: Isaura, lo dices como si me aferrara a algo absurdo, a algo excepcional. Quiero el cuerpo de mi hijo, enterrarlo. ¿Eso te parece tan estúpido como para no seguir?

ISAURA: ¡Aquí estamos otros! ¿No nos ves? Cada día son más las llamadas telefónicas amenazándonos. No todo el mundo está de tu lado. Es increíble, pero es así. Hasta la familia del tipo ése te esta acusando de, loca, de... Encima hay un camarógrafo plantado frente a la casa y más gente que no sé que hace ahí.

ANA: Y deben seguir ahí. Mientras la ciudad entera nos siga viendo por televisión, no podrán atacarnos.

ISAURA: ¿Cómo/ ? ¿De dónde sacaste esas ideas, Ana? ¿En qué momento te convertiste en “experta”? Hasta hace muy poco eras sólo una maestra de primaria que no resolvía más allá de cómo llegar a pagar la hipoteca cada fin de mes.

ANA: Tenía fe en que estuviera vivo. Fe. Fe en que algo, alguien haría que eso sucediera. Ahora esa fe esta aniquilada, Isaura. No tienes idea hasta donde soy capaz de llegar.

ISAURA: No, de verdad que no lo sé.

ANA: Yo no pedí estar aquí. Pero ahora, no puedo hacer otra cosa más que seguir, seguir, seguir.

Silencio.

ISAURA: Como desearía volver a estar en nuestra casa del árbol, ver a mamá acercarse con la jarra de limonada bien fría y pensar, que eso, “eso” era todo lo que necesitábamos para *seguir*.

ANA: Despierta Isaura.

ISAURA: Ayer un reportero jaloneó a mi marido del brazo, quería saber su opinión sobre ti. Él no quiso contestar. Le arrancaron dos botones de la camisa. Estoy...cansada.

ANA: *Dos botones rotos*, qué gran pérdida.

ISAURA: Trataron de matarte y lo harán otra vez. Quizá no fallen. ¿Qué no tienes miedo?

ANA: Yo ya no tengo miedo a morir.

ISAURA: Pues yo sí.

ANA: ... Está bien. Sigue *viviendo*, si es que se puede tener una vida aquí todavía.

ISAURA: ¡Entiende! No quiero perderte a ti también. He encontrado mil razones para apoyarte. Y mi familia me pregunta cuando volveré a ellos, cuando me daré cuenta que ellos sí están aquí, conmigo.

ANA: ... Tienes toda la razón.

ISAURA: Déjalo, ya. Te lo suplico.

ANA: Yo sola voy a encontrarlo y a enterrarlo, tú lo verás.

ISAURA: Ana...

ANA: A mí no me interesa tener razón.

ISAURA: Te adoro. Pero también te detesto.

ANA: Al fin lo dices.

ISAURA: Te pareces mucho más a mamá de lo que crees.

ANA: ...

ISAURA: Esto es un suicidio.

ANA: ... Gracias por hacérmelo ver tan claro. Sí, eso es. Un suicidio. No voy a detenerme hasta encontrarlo, cada parte, cada uña, cada uno de sus cabellos, los voy a encontrar y a enterrar. Con su nombre bien escrito sobre su cuerpo. Y no me importa si nadie lo puede entender, no me importa, porque ya no voy a escuchar nada más que no sea el sonido de la tierra, cayendo sobre el cuerpo de mi hijo.

ISAURA: Yo...

ANA: Yo le di mi cuerpo para que naciera, yo misma le daré un hueco en la tierra para que descanse en paz.

ISAURA: No puedo seguirte más.

ANA: Y no te dejaría hacerlo. Vuelve a casa Isaura.

NUEVO NIDO

LOCUTORA: De verdad, ¿no han ido al nuevo Centro Comercial? Está increíble. Ahí puedes encontrar absolutamente todo lo que necesites. Te puedes pasar toda la tarde de compras, feliz, y no salir a toparte con el horrible calor. Este precioso ícono de la arquitectura local, rápidamente se ha convertido en el nuevo nido de los tebanos –y me incluyo– que bajo su ¡ah! fenomenal clima y panorama artificial, hace que te olvides de cualquier inclemencia. Créanme. Al fin una puede sentirse con las comodidades de cualquier importante metrópoli del orbe. Sin duda, una gran señal de progreso para Tebas. Ni quien lo dude.

MANOS FRÍAS

El Señor, en la Oficina Mayor, leyendo algunas cartas.

SEÑOR: “Solicito su ayuda para recuperar la boleta de calificaciones de mi hija que le negaron por falta de pago”. Qué tontería... (*otra*) “Usted es el culpable de la plaga que invadió mi...”, (*otra*) “Urgen medidas para aliviar la sequía...”, (*otra*) “Libertad a presos políticos”, (*otra*) “Detenga al terrorismo...” ¿Terrorismo? No se dan cuenta de nada. (*Otra*) “¿Sabe realmente por qué está usted ahí?”

Sí que lo sé.

Ana, irrumpiendo, entra a paso firme.

ANA: Debemos seguir.

SEÑOR: ¿Cómo pudo...?

ANA: ¿Por qué ordenó que lo soltaran?

SEÑOR: ¿Cómo logró llegar hasta aquí?

ANA: No traigo bombas. Soy sólo una madre que busca a su hijo.

SEÑOR: ... Está bien, pase, si es necesario que lo diga todavía. ¿En qué puedo ayudarla? O más bien, ¿me podría ayudar usted a mí? ¿Ha leído los periódicos ésta mañana? Hace años que la ciudad no mostraba ni siquiera un pequeñísimo índice de recuperación económica, y ahora que se lo hemos dado, que se los he dado, no lo ven. Quejas y quejas, es todo lo que recibo, se preocupan por... Usted es uno de ellos, dígame ¿qué es lo que quieren?

ANA: Yo, quiero a mi hijo.

SEÑOR: Sí, cierto. Lo siento mucho. Según tengo entendido, su caso se ha resuelto, la asesina ha sido condenada. Su hijo, desafortunadamente, está muerto.

ANA: Aun así, es mi hijo. Leí muy bien la declaración de la mujer. Hay dos hombres más involucrados -se los dije- el hombre de la virgen es el líder, ella lo señaló ¿cómo es que va a dejarlo ir? Él sabe donde está su cuerpo.

SEÑOR: Tuvo un careo con ella y... no pudo reconocerlo.

ANA: ¡Ella le vio el tatuaje!

SEÑOR: Pero no su cara. Un tatuaje no se puede tomar como una identificación.

ANA: No puede ser. A cualquiera le plantan evidencia y lo encierran hasta el fin de sus días, y a éste al que le pesa toda la muerte que ha causado encima, le otorgan un abogado de primera clase y lo dejan ir.

SEÑOR: Es un abogado de oficio, está en su derecho.

ANA: ¡Por favor!

SEÑOR: Sólo tiene un cargo por posesión ilegal de armas, señora. Con la que le apuntó en la cabeza a usted. ¿Intento de homicidio? Tampoco es

posible, si nos hubiera dejado actuar a nosotros... lo atenúa el que *usted* invadió su propiedad. ¿Secuestro? ¿qué pruebas hay? Aceptó conocer a su hijo y haber hecho las llamadas telefónicas, pero no es suficiente. Su intervención, al principio pareció oportuna, pero legalmente, usted misma entorpeció todo. Hicimos lo posible, apegados a la ley, pero no lo podemos retener más tiempo. Su familia pagó la fianza. Lo siento, de verdad, lo siento mucho. Se seguirá otra línea de investigación.

ANA: Eso es estúpido.

SEÑOR: ¡Señora!

ANA: Usted no puede creer lo que esta diciendo.

SEÑOR: Lo hago. Ahora, si me disculpa, tengo que atender el llamado de toda la ciudad. (*Le duele la cabeza*) Esta oficina ya le ha dedicado especial atención, señora, ahora es tiempo de que espere.

ANA: Y *confíe*.

Entra el asistente, tras un rápido toquido que no espera respuesta.

ASISTENTE: Señor, perdone, pero es necesario que vea esto. Ahora.

El asistente abre las cortinas de la Oficina Mayor. Entra una luz radiante.

Los muros de Tebas han aparecido tapizados con miles de estos carteles que muestran la fotografía del presunto secuestrador del hijo de la señora. Tienen los números de teléfono de la Oficina Mayor para reportar cualquier dato vinculado con él.

ANA: Yo misma los puse. Con estas manos. ¿Quería pruebas? las va a tener. Hay mucha gente que está *esperando* como yo, y que ahora sólo deberá hacer una llamada y decirnos lo que sabe, sin miedo. El lugar donde escondió el cuerpo de mi hijo, seguramente es el mismo donde están muchos más. Podremos encontrarlos a todos. Los hijos de Tebas volverán a su hogar.

ASISTENTE: Los teléfonos están saturados, Señor. Hasta ahora, tenemos tres casos más que identifican al hombre del tatuaje como alguien cercano a sus parientes desaparecidos.

ANA: ¡Lo ve!

SEÑOR: Todos necesitan un culpable.

ASISTENTE: Además... una manifestación se ha aglomerado frente a la primera puerta, y, no se ven muy tranquilos, Señor. Los canales de televisión mantienen transmisión en vivo.

ANA: Esta vez, no he venido sola.

ASISTENTE: Señor, ¿se siente bien?

SEÑOR: Ya esta pasando.

ANA: Ha de ser difícil estar en su lugar.

ASISTENTE: ¿Desea que le traiga sus píldoras?

ANA: Pero usted quiso estarlo... más que otra cosa en el mundo.

SEÑOR: Salga.

ASISTENTE: Sí, Señor.

ANA: Y estar aquí, implica oírme a mí.

SEÑOR: ¡Salga!

ASISTENTE: Con permiso.

El asistente sale.

SEÑOR: Usted ha rebasado todo límite.

ASISTENTE: No habrá ser humano en todo Tebas que no sepa que ese hombre es un asesino.

SEÑOR: Está alterando el orden público.

ANA: Esto apenas empieza.

SEÑOR: Ya veo. No se trata de su hijo. Se trata de usted. Le han gustado los reflectores. ¿Qué pretende? No se da cuenta que el ser considerada una heroína, o una loca, depende sólo de un leve gesto.

ANA: Mientras pueda encontrarlo, lo que pase conmigo no importa ya.

SEÑOR: Puedo hacerla encerrar. Me esta dando razones suficientes para hacerlo.

ANA: No lo hará.

SEÑOR: ¡No me rete!

ANA: Mire allá afuera. Aunque me encierre, todo Tebas estará conmigo, y todos sus gritos, sobre usted. Una injusticia no se tapa con otra.

SEÑOR: ¡No sea ingenua, Ana! Si los medios la siguen, no ha sido porque les interese su caso ni mucho menos. Usted vende, es todo. ¿Ha visto cuantos comerciales rodean sus declaraciones? Una simple mujer retando al Sistema. Es lo que todos necesitaban ver, y he sido yo, el que se los ha dado.

ANA: La ciudad.

SEÑOR: La ciudad olvida con facilidad. Con demasiada facilidad.

ANA: ¿Qué está diciendo?

SEÑOR: Lo que ya debería de haber entendido desde hace tiempo. No es que usted no se detenga por nada, es que yo la he dejado avanzar. Así de fácil.

ANA: No soy a la única a la que le han arrebatado—

SEÑOR: ¿Qué tanto le importan los demás? ¿Eh? Qué tanto si no es para ayudarse a sí misma. Usted no podría entender otra cosa que no sea su propio bien.

ANA: ...

SEÑOR: Usted me pidió que *obligara* a ese hombre a declarar. Lo hizo con tanta rabia, como con la que otros roban y secuestran y torturan. ¿Lo recuerda? Usted no es diferente a los demás. Lo siento, pero aquí lo único que rige es la Ley Tebana. Y siguiéndola, he dado una orden: se condena a la mujer, hay pruebas. Para ese hombre, no las hay, queda libre.

ANA: ¡No!

SEÑOR: ¿Podría bajar el tono de su voz? Me perfora la cabeza. Es como un graznido.

ANA: Pues seguiré graznado hasta que reviente.

SEÑOR: No tiene más que hacer aquí.

Ana se tranquiliza. Cambia su actitud.

ANA: ...Usted, usted tenía planes al llegar aquí, lo sé, su carrera, su herencia política, su juventud, usted es un hombre inteligente. Esto le ayudaría a que creyéramos. ¿Usted me preguntaba qué era lo que queríamos? Bueno, pues eso, crear. Creer en usted. Pero para que eso pase, usted tiene que darnos algo. Yo le prometo que, si encontramos a mi hijo, haré lo que sea, lo que sea, para hacer que la gente crea en usted. Mire, sé lo que tenemos que hacer: ordene al ejército que busque el cuerpo de mi hijo.

SEÑOR: ¿Al ejército?

Ana: Señor, usted confía en la policía menos que yo. No me engaña. En lo que lleva en esa silla ha mandado un soldado a cada esquina de Tebas. Frente a las escuelas, en el aire, al lado de un puesto de paletas, hay un hombre armado. Todos los recursos se han ido al ejército. Sabe que no hay otra manera. Usted lo sabe.

SEÑOR: El ejército no atiende lo civil.

ANA: La cantidad de secuestros en Tebas, ya no es un asunto *civil*, Señor. La gente tiene hambre, no hay cosechas, ni siquiera agua, y este delito no se persigue como se debiera. Se sabe, a cualquiera le resulta fácil... Nos estamos convirtiendo en buitres.

SEÑOR: A usted le resulta fácil renegar de las leyes de la ciudad. ¿Sabe qué le hubiera pasado si esas leyes no existieran?

ANA: Me hubieran desaparecido.

No habría mucha diferencia.

El Señor la mira un momento, acerca su silla hasta ella, se sienta a su lado. Le habla en un tono casi familiar.

SEÑOR: Uno cree que puede cambiar las cosas con sólo quererlo, pero uno, pues es uno, nada más. El ejército, sí, a estas alturas sólo puedo confiar en ellos y aun así... creo que lo está complicando mucho más y yo no sé... Cuando entré aquí, los primeros días, vitoreaban mi nombre, con fuerza,

la gente alzaba mi fotografía en pancartas. Ahora hay un tipo con un megáfono en la puerta principal gritándome cosas horribles, 24 horas, y no se cansa, Ana. No se cansa. Es complejo.

ANA: Usted no tiene hijos ¿verdad?

El Señor se pone de pie, se aleja de Ana.

SEÑOR: Mi familia fundó esta ciudad. Tebas es mi abuela, mi madre, mi hermana, mi hija. Mi deber con ella es proteger el bien común, no únicamente el de un individuo. (...) Ha sido un placer charlar con usted Ana, es atractivamente irritable charlar con usted. Ahora, por favor, retírese.

ANA:... Yo, no voy a dejar de hacer lo que tengo que hacer.

SEÑOR: Yo tampoco. Cúidese.

El Señor regresa a leer sus cartas. Ana se dirige a la puerta, justo antes de salir, se detiene, ve al Señor.

ANA: Tal vez tenga razón en eso que dice, y yo sólo ande buscando mi propio bien. Pero yo no soy sólo "un individuo". Yo soy la ciudad entera. Yo he puesto a los muertos.

Ana sale.

El Señor saca de su saco un frasco con píldoras. Toma un par, sin agua. El Consejero entra a la oficina por otra puerta.

Consejero: No hay peor cosa que la anarquía.

SEÑOR: Esa era la frase favorita de papá.

CONSEJERO: Un gran hombre de Tebas.

SEÑOR: ¿Escuchaste?

CONSEJERO: Siempre lo hago. Mujeres como esta, no debe dejarse libres. Aunque hasta la más valiente huye cuando ve la muerte cerca de la vida.

SEÑOR: A veces seguir las leyes no sirve de mucho. Ella lo supo primero que yo.

CONSEJERO: ¿Dudas de tu decisión?

SEÑOR: No. No, claro que no. Un pequeño sacrificio por un bien mayor. Eso es ser un buen político.

CONSEJERO: Aprendes rápido.

SEÑOR: Necesito tiempo para lograr cosas.

CONSEJERO: Caminas sobre el filo de una navaja.

SEÑOR: Y no me caeré.

CONSEJERO: Ni nosotros dejaremos que lo hagas.

El Consejero observa a través de la ventana abierta los cientos de carteles con la imagen del Hombre de la virgen.

CONSEJERO: Mira nada más, esa cara podría ser la de cualquiera.

SEÑOR: Déjalos ahí.

CONSEJERO: Son la prueba de que la señora García te contradice.

SEÑOR: Y de que yo la dejo hacerlo. Tebas aprecia que se reconozca un problema, más allá de que se llegue a resolver. Sé muy bien qué darles ahora para que dejen de ver esos carteles, para que empiecen a *crear*.

CONSEJERO: Eres un buen mago, muchacho.

El consejero cierra las cortinas.

SEÑOR: ¿Qué más tenemos en la agenda para hoy?

AQUÍ

En el centro comercial. Isaura abraza contra sí, un frasco grande, lleno de botones. A su espalda, está un enorme mapa de localización del centro comercial. Una gran flecha roja indica un punto del mapa seguido de la leyenda: "Usted está aquí". El Hombre Mayor llega a consultar el mapa. Isaura se dirige a él:

ISAURA: No se apure si no entiende nada, yo tampoco pude. Sección verde. Pasillo F. Punto 35. Dice perfectamente donde estamos y aún así, estamos perdidos. Já.

Los electrónicos están por ahí, si es lo que busca, he pasado por ahí tres veces creo, o más. Esa cosa dice que la salida está por ahí pero no es cierto, por ahí está lo de electrónica, un pasillo lleno de televisores encendidos. En oferta.

No sabría decirle cual es la salida. Perdone.

Es increíble que toda esta gente necesitara comprar algo el día de hoy ¿no? Dicen que la crisis ya no nos deja comprar ni tomates, pero aquí... todos van con más de un par de bolsas de...cosas. Yo, dos botones era lo que necesitaba nada más, pero no podían venderme dos sueltos. Parece que las mercerías se extinguieron, había una todavía en el centro, contra esquina del cine, pero ya ninguno de los dos está. Tengo que remendar varias cosas. Camisas, uniformes, un disfraz para la más pequeña. Remendar. Tengo una familia ¿sabe? Tengo que... remendar, cuidarla. Seguir. Una ya no puede tomar riesgos. La crisis. ¿Va a venir alguien por usted?

El hombre mayor niega.

Espere entonces, no se preocupe, siéntese. Quizá sea mejor quedarse por acá. Por ahí sólo hay televisores y todos con la misma noticia. Que gentío ¿no? Tantas caras metidas aquí. Pero aunque veas sus caras de cerca, nunca puedes llegar a imaginar bien quienes son realmente. Somos

tantos, que una podría llegar a pensar que si faltan algunas caras, nadie lo notaría; a pensar que si nadie más volviera a repetir el nombre de esas caras, se podrían olvidar, se podría fingir que se olvidan, y seguir. Sin problema.

Venir de compras ayuda a eso, ¿no lo cree? A seguir sin problemas. Las ofertas no terminan nunca. ¿Gusta un caramelo?

El hombre mayor niega.

En las televisiones... -traté de salir por ese pasillo pero no pude, sentía que ella me...- La mujer que aparece en las noticias es mi hermana. ¿La vio?

El hombre mayor asiente.

¿Nos parecemos? En los ojos, dicen, que los ojos los tenemos muy parecidos. Pero vemos tan distinto. Ahí está ella, su cara, en todo ese pasillo lleno de televisiones. Le mentí, discúlpeme, si quiere irse... realmente no sé si la salida está por allá o no, lo que pasa es que no puedo pasar por ahí, me da vergüenza. La dejé sola. La olvidé. ¿Sabe? No es que yo sea cobarde, no es eso. Es, es que a mí no me pasó lo que a ella, punto. Gracias a Dios. Suena horrible. Pero es así. Y porque, además, bueno, no es para todos eso de inventar los juegos, unos los hacen, como ella; otros sólo somos... dos botones rotos.

ENTRE MEDIOS

Ana, frente a los medios.

LOCUTORA: Se dice que el partido de oposición ha financiado sus carteles de denuncia.

ANA: La inmovilidad no es un camino.

LOCUTOR: Le entregaron un cadáver que coincide con la descripción de su hijo ¿Lo ha reconocido?

ANA: Es de un hombre mucho más joven. No van a engañarme para que me calle.

LOCUTORA: ¿Quién la engaña? ¿Hasta cuando quedará satisfecha con las investigaciones? ¿Le gusta salir en televisión?

ANA: Usted no tiene idea.

LOCUTORA: Tiene una demanda por difamación.

ANA: No difamo, denunció.

LOCUTORA: De acuerdo a la ley.

ANA: ¿De que leyes estamos hablando? Sólo quiero enterrar a mi hijo.

LOCUTOR: ¿Está a favor de la pena de muerte?

ANA: ¿Lo está usted?

LOCUTORA: Es una mujer sola, clase media, sin ingresos conocidos. No ha contestado si el partido de oposición ha financiado su campaña.

ANA: Yo no hago campaña.

LOCUTOR: ¿Recibe dinero?

ANA: Hay cientos de casos de secuestro registrados, como el mío, y peores aun, mucho peores. Por eso es que tantos se han unido a mi causa. No me importa a qué partido político pertenecen los que han donado dinero para...

LOCUTORA: Sí lo recibe. Bien. ¿Cuánto gana por cada anuncio televisivo en el que denuncia el secuestro?

ANA: Todo se invierte en...

LOCUTOR: ¿De qué vive usted?

ANA: ¿En qué ciudad vivimos? Si no recibo respuestas, voy a seguir las buscando, sea como sea. Nuestros hijos deben volver.

LOCUTORA: Entonces, usted propone que cada ciudadano se haga justicia como le parezca, ¿eso no equivaldría a irnos a la prehistoria, a ser tratados como gente ignorante, incapaz de—

LOCUTOR: *(Algo en el cielo llama su atención)* ¡Miren! ¡Miren!

Voltean al cielo.

LOCUTOR: ¿Eso es... lo que creo?

LOCUTORA: Han vuelto...

LOCUTOR: Un pájaro...

LOCUTORA: Es... precioso...

ANA: Abrieron una jaula y dejaron escapar uno. Sólo uno. Qué fácil es distraerlos.

El Señor ante los medios. Los locutores se avocan a él.

SEÑOR: Gracias al acuerdo de cooperación internacional que nuestra administración ha logrado. La carestía de agua potable para los tebanos ha llegado a su fin. A partir de mañana, cada habitante de Tebas recibirá refrescantes cantidades de agua libre de bacterias, importada, de la más alta calidad. A un costo casi igual al anterior.

LOCUTOR: ¿Necesitábamos importar el agua?

SEÑOR: *(Toma agua)*. Deliciosa. Vean eso, hasta los pájaros reconocen su calidad. *(Ríe)* Muy pronto, todos regresarán con nosotros.

El consejero reparte vasos de agua a los locutores. Ana se resiste, pero finalmente, tiene sed, toma un vaso. Los locutores la beben de un trago.

SEÑOR: Tebas, prospera. ¡Salud!

El consejero y los locutores. Salen.

SEÑOR: ¿No brinda usted, Señora García? (*Bebe*)

Ana tiene sed, y aun así, deja caer al vaso con agua.

SEÑOR: Su aparente valor, viéndola ahora, me es más parecido a la necesidad.

ANA: ¿De necesidad me acusa usted?

SEÑOR: Todo Tebas me espera para darle las buenas nuevas, ¿escucha? ya empiezan las aclamaciones de nuevo. Ah, eso es lo que me puede curar de cualquier mal.

ANA: *Felicidades*, Señor.

SEÑOR: Bienvenida al mundo real. Ana, si yo fuera usted...

ANA: Si usted fuera yo.

SEÑOR: Si yo, fuera usted...

Un teléfono celular suena. Interrumpe. Suena una vez, dos, tres veces, hay cierto desconcierto disimulado entre ellos.

Cambio súbito de luz. Un espacio dramático distinto. Actor 1 que interpreta al Señor, Actriz 1 que interpreta a Ana.

ACTRIZ 1: ¿Qué? ¿no vas a contestar?

ACTOR 1: Shh.

ACTRIZ 1: Deberías contestar, a esto le cuelga un rato y de paso me harías un favor.

ACTOR 1: Vamos, sigue con tu réplica, dila ya para que me pueda salir. ¿Qué te pasa?

ACTRIZ 1: Estoy harta.

ACTOR 1: Vas.

ACTRIZ 1: Es que...ese dolor. Esta necesidad del personaje... sentirla, no puedo.

ACTOR 1: No tienes que sentir nada. Sólo actúa. Lo has estado haciendo muy bien.

ACTRIZ 1: ¿Se puede hacer esto “bien”?

ACTOR 1: Apúrate, antes de que se note.

ACTRIZ 1: Yo no tengo un hijo, ¿sabes? No, qué vas a saber... el caso es que no lo tengo. Ni sobrinos siquiera, a mí no...No está bien ni mal. Nomás no lo tengo, es todo.

ACTOR 1: ¿Eso qué tiene que ver?

ACTRIZ 1: Debí de haber hecho el papel de la hermana. Ella ya acabó.

ACTOR 1: ¡Vas!

ACTRIZ 1: Todo es tan falso. Tú y yo, aquí, cada noche. Pretendiendo que nos importa, que lo hacemos “bien”.

ACTOR 1: Con una chingada, ¡sigues!

ACTRIZ 1: Me chocan los disimulos de la autora, ¿por qué no decirles a las cosas por su nombre? ¿eh? ¡¿Tebas?! Ni puta idea de dónde carajos queda Tebas. Es aquí, estamos aquí.

ACTOR 1: No es momento para eso.

ACTRIZ 1: Deberías contestar tu teléfono, qué más da. Ya todos se dieron cuenta. ¿Cómo se te ocurre traer el teléfono en escena?

ACTOR 1: Es que...

ACTRIZ 1: ¿A qué diablos viene toda esta gente al teatro? Este barrio es espantoso. Te obligan a estar incomunicado, a salir de noche, a ver si tu auto sigue donde lo dejaste. ¿Tomar un taxi de la calle? Uf, olvídale, menos llegas. ¿Y para qué? ¿Por *entretenimiento*? ¿Por hacerse el *culto*? Mira, tú haz lo que te dé la gana. Yo ya me voy. Me vale madres. Tengo hambre.

La Actriz 1 no puede salir del espacio.

ACTRIZ 1: ¿Dónde está la maldita puerta?

ACTOR 1: Espera. Yo tengo una hija. Tiene 12 años.

ACTRIZ 1: ¿Está aquí, vino a verte?

ACTOR 1: No.

ACTRIZ 1: ¿Sólo una?

ACTOR 1: Sí. Ayer se pintó sus labios por primera vez. Color rosa. Ella está dormida ahora. Me gusta llegar, darle un beso en la frente, que abra sus ojos y me pregunte ¿te aplaudieron mucho papá?

ACTRIZ 1: ¿Es ella, entonces? La que te habla por teléfono.

ACTOR 1: Ven. Te lo suplico, tenemos que terminar con esto para podernos largar de aquí. Como está escrito.

ACTRIZ 1: Como es nuestro papel, nuestro destino. Eso suena tan griego.

ACTOR 1: ¡Di tu línea ya! Va a volver a sonar.

ACTRIZ 1: El instante entre un ring y otro ring, en el que los actores nos hablamos con la mirada.

ACTOR 1: ¿Estás ebria?

ACTRIZ 1: Una niña duerme sola. Su famoso padre actor no volverá a casa hasta media noche. Se sabe. Él esta actuando aquí, lo dice el cartel de allá afuera.

ACTOR 1: Cállate.

ACTRIZ 1: “Sólo si algo grave pasa puedes hablar a la hora que papi trabaja”, le dijiste.

ACTOR 1: Cállate.

ACTRIZ 1: Las bardas se saltan, las ventanas se rompen, los gritos no se escuchan ¿cuántas cerraduras has puesto en casa?

ACTOR 1: ¡Cállate!

ACTRIZ 1: Tu párpado izquierdo está temblando. Es ella y tienes miedo. Quizás su cama este vacía ahora.

ACTOR 1: ¡Eso no puede pasarme a mí, ni a ella!

ACTRIZ 1: Todos pensamos lo mismo. ¿Y si te tocara a ti? ¿qué harías? ¿lo harías “bien”? ¿Acatarías el destino de “esperar y confiar”?

ACTOR 1: No podemos estar hablando ahora.

La Actriz 1 observa a su alrededor.

ACTRIZ 1: ¿Realmente lo estamos haciendo?

Cambio de luz súbito. Se regresa al espacio dramático anterior.

El Señor, en su posición antes del rompimiento. El teléfono suena por cuarta vez, por quinta vez. Rompe la convención. Sale rápidamente de la escena. Fuera, apenas lo logramos escuchar contestando su teléfono:

SEÑOR: (Fuera) ¿Bueno?... ¿Bueno?... ¡Bueno!

Silencio. Desconcierto de los otros actores tras bambalinas. Ana se ha quedado sola en el escenario, sin saber qué hacer. Ve al público, se dirige a él, quiere decir algo, no sabe qué.

ANA: Aquí... disculpen. No hay fin.

Sale por un camino no convencional del escenario.

Escrita en la Ciudad de México
entre octubre de 2006 y mayo 2009.

Bárbara Colio (Mexicali, México 1969). Dramaturga, docente y crítica de arte teatral. De 1988 a 1991, perteneció al Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Baja California, institución donde formó parte del equipo fundador de la compañía Mexicali a Secas. sus obras se han estrenado en España, Portugal, Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Argentina, Perú, Costa Rica y en diversos lugares de México, traducidas al inglés, portugués, gallego, italiano, francés. Su trabajo literario lo conforma más de 30 obras de teatro, las cuales han sido compiladas en más de 13 libros, entre los que destacan *De Familias y otras catástrofes* (Paso de Gato, 2017) *Teatro Bárbaro* (CECUT, Tijuana, 2016). *En la boca del lobo* (Tierra Adentro, 2000).

PODRÍAS LLAMARTE ANTÍGONA

GABRIELA YNCLÁN
MÉXICO 2009

PERSONAJES

CORO DE MINEROS MUERTOS (DIFERENTES EDADES)

ANALIA: 30 AÑOS

JIMENA: 25

EL TIRANO: 50 AÑOS

EL SECRETARIO: 35 AÑOS

EL MENSAJERO: CUALQUIER EDAD

MUJER DE MUCHAS CARAS: CUALQUIER EDAD

ÉPOCA: ACTUAL

LUGAR: EL FONDO DE LA MINA. LA OFICINA DEL TIRANO

En la escena dos niveles, una rampa que baja: En la parte de arriba sucederá la acción de los vivos en el segundo nivel los mineros muertos. Ellos aparecen como espectro, ropa desgarrada y quemada.

PRIMERA ESCENA: LOS MINEROS, ANALIA Y JIMENA

MINERO 1: La luz y el sol relucen afuera, y nosotros aquí.

MINERO 2: Bajo esta noche que de piedra hace estrellas. Sin ojos, sin voz entre los muertos. Muertos y sin morir del todo.

MINERO 3: Quién pudiera mirar de nuevo algún humano, alguien con vida, respirar ese aire que se torna esperanza y aquí, en este encierro, sólo es carbón. (*Pausa*) Recuerdos de lo que fuimos, lo que no somos, lo que no seremos.

MINERO 4: Vivimos y morimos aspirando estos gases, la vida se nos fue día a día bajo la noche que de piedra hace lunas. *(Pausa)* No volveremos nunca a mirar a los nuestros.

MINERO 5: Tampoco podremos descansar, caminar tranquilos tras la temible muerte que quisiera llevarnos y pasea por la mina sin entender, muy bien, por qué estamos aquí, por qué de pie nos encontramos si es que muertos vivimos.

MINERO 1: Yo tenía una esposa, unos hijos, una casa pequeña ¿Qué será de mi gente si no encuentra mi cuerpo?

MINERO 2: Un cadáver no es nada si no tiene una lápida, un nombre sobre ella, una oración, una caja pequeña en que lllore la hermana o la novia o la madre.

TODOS: ¡Silencio, alguien viene!

MINERO 3: Puedo escuchar sus pasos. *(Pausa)* Es una joven. *(Pausa)* Es la hermana de alguno.

MINERO 1: ¿Ha bajado a la mina?

MINERO 4: No, permanece en la entrada.

MINERO 3: ¿Llora?

TODOS 5: No, parece que reclama, que no suplica, exige. *(Pausa)* Ya está aquí. Se detiene.

(Entra Analía por el nivel de arriba, tras ella Jimena)

ANALIA: Varios son, como yo, los que piensan que se puede rehabilitar el tiro de carbón y volver a la búsqueda de los cuerpos,

(Pausa) Que los restos se encuentran en...

JIMENA: ¿Quién dijo eso Analía? Hermana de firme corazón y cabeza de loca ¿Quién en verdad lo sabe? ¿Los restos... qué serán para hoy? ¿Lo imaginas siquiera? Jamás encontraremos eso que fue un hermano. ¿Y para qué quererlo así?

ANALIA: Lo quiero así, o como sea. Lo quiero aquí, arriba, no debajo del monstruo que escupe gases. *(Transición)* Lo quiero bajo un árbol que de sombra a sus restos, bajo la tierra blanda que remoja la lluvia y que el sol endurece. *(Transición)* Las viudas que bajaron hace ya casi un año ¿Las recuerdas Jimena? Piensan, que contrario a lo dicho, existen condiciones para seguir buscando. *(Transición)* Lo quiero para tenerlo, llorarlo como se llora a ese que siempre estuvo ahí, como padre y amigo, como un todo al que admiras desde niña, del que dependes pero que cada día te enseña a ser más fuerte.

JIMENA: También era mi hermano y también lo quería, pero no pienso igual, creo que hay que llorarlo si es que no lo tenemos y olvidarnos de todo esto ¡Que nada ganamos con este absurdo y necio recatar a los

muertos! Si es que muertos existen allá abajo. ¿No entiendes? ¡Bajar ahí, es pisar el infierno!

ANALIA: El infierno está aquí; en tu alma, en la mía, en esta espera angustia, en la tristeza olvido de los seres ansiados. Si el infierno es lo que abajo se encuentra, voy a emprender el viaje, no seré la primera que visita el lugar de los muertos estando viva y que regresa luego. ¿No sé si tú me entiendes Jimena? *(Pausa)* No es necedad ni orgullo. Siento una voz interna: ¡Algo debo de hacer! No puedo dejarlo ahí, sin sepultura alguna.

JIMENA: Pues no pienso seguirte ¡Podrías no regresar! Otra explosión, asfixia, un derrumbe, no sé. Yo temo por tu vida. Si esperamos... tal vez otra gente se atreva, nos ayude o todo se resuelva sin tener que bajar; que la mina se abra, que saquen a los muertos y castiguen a todos los culpables de esta infame desgracia.

ANALIA: ¿Cuánto tiempo esperamos? ¿No hace acaso tres años que la mina explotó? ¿No hace un año que las viudas bajaron y vieron que podían llegar hasta el lugar? Ellos lo prometieron... ¡Mentira, tras mentira! ¿Cuánto tiempo esperamos? ¿Cuánto habrá que esperar? *(Pausa)* ¡Castigar al culpable! *(Pausa)* ¿Eres ilusa? *(Transición)* El poder es poder, es ejercer la fuerza, imponer la mentira. ¡Qué importan estos hombres que yacen bajo tierra! Si sólo son mineros ¿Cuánto vale su vida, su muerte? El dinero es la ley y hay oferta y demanda para poder actuar por encima del mundo, del hombre, del dolor. ¡Eres ilusa y cobarde también! *(Transición)* Mañana a estas horas voy a buscar su cuerpo. ¡No importa lo que pase!

No te pido que vengas. *(Sale)*

JIMENA: *(Para sí)* ¡Analia que los Dioses te ayuden y que también te guíen! *(Sale)*

TODOS LOS MINEROS: ¡Que los Dioses te ayuden, te guíen hasta aquí! Eres mujer de temple, pequeña pero firme. Que la luz no te siegue, que la noche te traiga, que el dolor se transforme y abra tu corazón, tu cerebro, tu vida a nuevas enseñanzas.

SEGUNDA ESCENA: EL TIRANO, LOS MINEROS, LA MUJER.

(El tirano habla ante los medios)

TIRANO: Amigos y amigas, en esta breve visita realizada por el norte de nuestro país. Deseo decirles: ¡Estén seguros, confiados! *(Pausa)* Hemos logrado contener una situación de crisis terrible, evitar que ésta golpee de una manera feroz al pueblo. *(Pausa)* El cielo está despejado, y los vientos traen excelentes augurios. Nosotros saldremos adelante sin problemas, de esto, pueden estar seguros. *(Pausa)* Nuestras flotas estarán a resguardo. Navegaremos mejor que cualquier país a pesar de las aguas

turbulentas que hoy mueven el mar. *(Pausa)* Estoy orgulloso de este grupo de hombres que trabaja conmigo ¡Guerreros de la economía y la justicia! *(Pausa)* Ellos regresarán la calma, la paz a este país. No les quepa la menor duda, terminaremos con la violencia. Cero impunidad, ¡Nadie por encima de la ley! *(Pausa)* Todas las pestes que azotan este pueblo sucumbirán ante nuestros soldados. *(Pausa)* Deseo transmitirles la confianza en mis hombres. Ellos traen puesto los zapatos del pueblo. *(Pausa)* Sobre todo de ese joven que recién se ha incorporado al segundo puesto en importancia de mi gobierno. A él lo considero un joven brillante que sabrá sortear cualquier mal que pretenda empañar el futuro de nuestro gran país.

CORO DE MINEROS: ¿Dices que el cielo está despejado y los vientos traen buenos augurios?

MINERO 5: No es necesario nacer lisiado para serlo. Quién no escucha el rugido del viento, no merece llamarse gobernante.

MINERO 4: El mar está agitado, embravecido y su voz extiende su rumor por el norte y el sur de esta tierra.

MINERO 3: Todos los días, cientos de pájaros mueren decapitados. La sangre se derrama y vemos sus cabezas bailar entre las sombras.

MINERO 1: Monstruos del desierto siembran el terror y la muerte entre las mujeres. Mutilados sus cuerpos yacen sobre las planchas frías.

MINERO 2: Las bestias se han soltado. Aúlla desde el monte *(Pausa)* ¿Y tú hablas de paz? ¿Eres más ciego que los ciegos? ¿Más sordo que los sordos? ¿O piensas que el pueblo si lo está?

MINERO 1: ¿No sabes, no sientes? Mira tú a las mujeres, inocentes, pequeñas que mueren cada día por manos asesinas. ¿Qué han hecho ahí tus hombres?

MINERO 5: Y esos pequeños niños que no comen ni viven como deben hacerlo.

Y el anciano que vaga por la calle muerto de frío y de hambre y que tu mal gobierno obliga a mendigar.

MINERO 4: El pueblo está sufriendo; ni comida ni abrigo, ni trabajo, ni fe.

MINERO 3: ¿Es acaso que la razón perdiste?

MINERO 2: ¿O es el poder y la codicia quien te obnubila?

MINERO 1: ¿A quién sirves señor como perro guardián? ¿Es el oro y la plata quien tu mente trastorna?

MINERO 2: Un templo has levantado a ese Dios del dinero. ¡Es él quien nos gobierna y no tú! Los dueños de este Dios son todos poderosos y no hay ni ley ni juicio que los logre vencer.

CORO: ¿Y tú dices que el cielo ha despejado hoy y los vientos traerán buenos augurios?

TIRANO: *(Para sí)* ¿Quién habla? ¿Quién es? ¿Quién se atreve a increparme? Es el viento que trae las voces de los muertos. No, no son ellos. *(Pausa)* Es tan sólo mi miedo. *(Hacia los periodistas)*

Y bien, he de aclarar de los que los muertos de la explosión, los que quedaron en la mina, no han podido ser rescatados a pesar de que la empresa hizo hasta lo imposible por bajar hasta la diagonal 17. *(Pausa)* Les aseguro que se hizo todo lo que estaba en nuestras manos por rescatar los cuerpos.

(Como si escuchara a los reporteros)

TIRANO: No lo duden, respecto a la explosión de la mina se castigará a los culpables. El Secretario está haciendo lo que debe hacer. *(Pausa, como si escuchara alguna pregunta)* Eso es una imprudencia y nosotros estamos preocupados por la integridad física de las madres, viudas y hermanas de los muertos *(Pausa)* Ya lo dije y reitero, volver a bajar a la mina es sumamente peligroso los gases acumulados lo impiden. *(Pausa)* Sabemos perfectamente que hay gentes empeñada en azuzar a las familias mineras, pretenden que un grupo de ellos lleguen hasta la diagonal 17 *(Pausa)* ¡Eso es una irresponsabilidad! *(Pausa)* ¡Un crimen que no permitiremos! *(Pausa)* ¡Desde luego que el gobierno y los empresarios queramos sacar los cuerpos. Pero no es posible y necesitamos que entiendan que no deben bajar!

(Pausa, como si escuchara la pregunta)

¡Eso no es verdad! Por algo las mujeres que bajaron no pudieron ver los cuerpos. *(Pausa)* Tengo entendido que la mina está vigilada día y noche para que nadie se atreva a entrar. *(Pausa)* El dueño de la mina, sí, es mi amigo ¡Pero eso no tiene nada que ver con la Justicia!

CORO DE MINEROS: ¿Justicia? Justicia, justicia ¡Justicia ¡Y pronuncias su nombre!

MINEROS 3 y 4: Mujer de gran melena, de paso imperceptible.

MINEROS 3, 4,5: Ahí estás, perdida, olvidada.

MINEROS 1 y 2: Hay otro Dios que te truncó el camino e inclino tu balanza hacia los poderosos.

TODOS: Nada tienes que hacer en este tiempo. Desnuda vagas ¿Quién podrá rescatarte, mujer de bellos ojos? ¡Mujer, eres mujer!

TIRANO: ¿Si ya no hay más preguntas? Me retiro. *(Camina. Se detiene)* Es tarde. *(Para sí)* El sol cubrió sus rayos. No hay estrellas, ni luna.

(Entra la mujer, se ve joven, viene vestida con algún traje extraño)

MUJER: ¡Señor, detente, necesito hablarte!

TIRANO: Llevo prisa, he de viajar antes del anochecer.

MUJER: ¡No viajarás!

TIRANO: ¿Qué dices? ¡Retírate! *(Pausa)* ¡Llamaré a mis guardias!

MUJER: He venido hasta aquí, supe que me buscabas.

TIRANO: ¿Yo?

MUJER: Aquí estoy para traerte noticias del futuro.

TIRANO: ¿Del futuro? ¿Acaso tú...?

MUJER: Con otro rostro me viste hace años, ¿recuerdas? Soy la misma que te auguró el poder en esta tierra.

TIRANO: No puede ser... *(Pausa)* Te ves... diferente, tal vez más joven o...

MUJER: *(Le muestra un paliacate rojo que contiene maíz)* Traigo el maíz ¿Lo recuerdas? Y es menester que te diga, cuanto antes, lo que vendrá en tu vida, que a fin de cuentas a todo este pueblo le ha de afectar *(Pausa)* No olvides que quien el poder detenta y no sabe como ha de comportarse ante él, puede perder a un pueblo y llevarlo a la ruina.

TIRANO: ¿De qué me estás hablando mujer? Yo soy tu mandatario, tenlo presente ¿Quién eres tú para increparme de esa forma? Lo que hayas dicho ayer, hoy no te da derecho para...

MUJER: Señor no he querido ofenderte, piénsalo bien. *(Transición)* Esta noche mientras mires la luz de los cocuyos, recordarás mis palabras. *(Pausa)* Es urgente que hablemos, no dejes que el tiempo transcurra para mal de tu vida y tu gobierno. *(Pausa)* Piensa lo que te he dicho, y si así lo deseas, búscame. Cuanto antes sepas lo que vendrá, todo te irá mejor. *(Pausa)* No me temas, sólo quiero el bien de nuestro pueblo.

(La mujer sale a toda prisa)

TIRANO: Mujer... extraña eres, miras como un animal del bosque. No lo sé. Tal vez debo confiar.

(Cambio de luces)

TERCER ESCENA: ANALIA Y LOS MINEROS.

(Analia entra por el nivel de arriba y baja lentamente hacia el segundo nivel. Los mineros se van haciendo hacia diferentes lados a su paso. Ella no los ve, camina a tientas. Uno de los mineros el más viejo se adelanta hacia ella)

MINERO VIEJO: Niña que quieres, de dónde has llegado.

ANALIA: Un hermano aquí tengo, por él sufro. El dolor me atraviesa la espalda, hay días que no me deja andar. Por él vengo, lo necesito ver.

MINERO VIEJO: Audaz eres, intrépida. El mundo de los muertos de ellos es, los mortales no deben visitarlo. Secretos hay que no pueden saber.

ANALIA: No deseo importunar, sólo quiero abrazar ese cuerpo, saber cómo murió. Contemplar ese rostro... tal vez me ayude a soportar el tiempo que sin él pasaré.

MINERO VIEJO: No temas, ten mi mano, camina firmemente, si alguien te detiene no levantes el rostro ni mires a sus ojos. No menciones el nombre de tu hermano.

ANALIA: ¿Y entonces como saber si es él?

MINERO VIEJO: Muchos querrán salir tomados de tu mano. Pero tú sólo puedes rescatar aquel que sea tu carne, tu sangre. *(Pausa)* Esa carne, esa sangre hervirá cuando estés frente a él. No hables, recuérdalo mujer. Sólo camina hacia la luz. No pierdas el sendero o aquí podrás quedarte. La noche puede ser larga para ti. Cuando el corazón te hable, no dudes ni vaciles.

(Analia camina tomada de la mano del anciano, varias manos la tocan)

(Las voces se escucharán como murmullos. Todos la rodean)

MINERO 1: Aquí estoy, mírame, soy yo quien te llama.

MINERO 2: El hollín y el carbón han cubierto mi cara, reconoce a tu hermano.

MINERO 3: Escucha, es mi voz, Analia, estos son mis lamentos: Quiero subir contigo.

MINERO 4: No son mis ojos ni mis manos pero soy yo, tu hermano.

MINERO 5: Mujer siente mi pecho y conduce mis pasos hacia la luz. Nada soy de ese hombre que mirabas de niña, pero soy.

TODOS: *(Como murmullo)* Analia, Analia, Analia, Analia, Analia.

Silencio

(Analia en medio del círculo. Se detiene mira a todos, abraza a uno de los mineros. Sale con él a toda prisa)

TODOS: ¡Dichoso aquel que tiene una hermana que le dará la luz! ¡Feliz el hombre que encontrará la tierra en la tierra como un árbol de raíz profunda bajo su cielo!

Cambio de Luces

ESCENA CUARTA: EL TIRANO, EL SECRETARIO, ANALIA.

TIRANO: Tiempos felices nos esperan. ¿Te das cuenta, ahora eres el segundo en mi mando?

SECRETARIO: Sí y es lo que deseábamos desde hace tiempo. ¡Sin embargo todo parece estar en contra mía! *(Pausa)* Hoy las noticias hablan de mi familia, de sus negocios y acusan de corrupción y...

TIRANO: ¡Qué importa! Juntos somos uno. (*Pausa*) Lo hemos logrado, tenemos el poder. ¡Nada podrán los enemigos en contra nuestra! ¡Cuánto tiempo de espera!

SECRETARIO: Yo sabré responder a tu confianza, eres mi amigo, mi guía y sabes que te quiero. Tú estás primero, te seguiré a cualquier parte. Nunca podría olvidar la oportunidad que...

TIRANO: Olvida los convencionalismos, Yo también te quiero... eres como un hijo, no más que eso. Hay cosas que son más fuertes que la sangre, y hay sangre que no es la nuestra y nos une. No tienes que seguirme, iremos juntos, tú a mi lado, siempre, siempre. ¿Dime no eres feliz?

SECRETARIO: No del todo. (*Pausa*) Hay cosas que me inquietan y me han quitado el sueño. (*Pausa*) De noche despierto, siento junto a mí una presencia borrosa, indescriptible. (*Pausa*) Es tonto lo sé. (*Pausa*) Otras veces, descubro mientras camino, un hombre sin rostro que viste con andrajos, me persigue. No está. Lo busco, llamo al guardia. Nadie, nadie, pero su rostro que no lo es sigue ahí, mirándome sin verme.

TIRANO: A veces, incluso las aguas del océano parecen enturbiarse. (*Pausa*) No debes preocuparte. No ahora, dame tu pecho y toma el mío. ¿Qué te aflige? Pensé que todo era futuro, devenir de sonrisas a tu paso. Vértigo de poseer lo que tanto deseamos.

SECRETARIO: Algo hay para preocuparnos, olvidaba decirlo. Ahora que regresaste de tu viaje por el Norte, y que los ánimos de las familias de mineros muertos parecían apaciguados. ¡Algo insólito ha sucedido! (*Pausa*) ¡Me cuesta trabajo creerlo. Me han dicho, de buena fuente, que una joven mujer bajó a la mina! ¿Podrías creerlo? ¡Una mujer! Necesito corroborarlo pero dicen que bajó por el cadáver de su hermano. ¡Rescató el cuerpo, sola! ¿Lo crees posible? (*Pausa*) Y resulta que en este momento le está dando sepultura y una gran multitud la acompaña. Y todas las mujeres, esposas y madres de los mineros se proponen llegar hasta aquí a reclamarnos. En gran ridículo ha quedado nuestra palabra por haber protegido a los dueños de la mina. Ellas pregonan a los cuatro vientos que los hemos solapado. ¡Que somos cómplices de aquellos que no permitieron seguir con el rescate de los cuerpos!

TIRANO: ¿Y tienes la certeza de que todo eso es cierto? ¡Manda investigar! ¿Quién es esa mujer? ¿Quién la ayudó? ¿Cómo pudo burlar la vigilancia? ¿Y quién la asesora?

SECRETARIO: ¡Ya lo hice! Y espero que no demoren, esos inútiles con la información.

TIRANO: Tráela aquí, antes que las otras lleguen. (*Pausa*) Da una orden para que las detengan con cualquier pretexto. Avisa a los otros secretarios involucrados en el caso y diles que traten de hablar con las mujeres. Que les ofrezcan algo para calmar sus ánimos para que esto no trascienda

a los medios. *(Pausa)* Pero si trascendiera, ya saben lo que tienen que hacer. Por fortuna no todos los vientos mueven el molino. No todas las nubes llueven sobre la misma tierra. Avisen a Gilberto, este es su problema, nosotros sólo lo apoyamos como a muchos otros empresarios. Él les dará el dinero que necesitan...

SECRETARIO: Tú mejor que nadie conoces a Gilberto, ¡Él exige demasiado, presiona! Habla siempre del gran apoyo que te dio para que tú llegarás al poder, dice que invirtió su dinero en tu candidatura y que ahora...

TIRANO: Eso es verdad, pero nosotros le hemos colmado de nuevo las arcas. Si oro donó, oro ha recibido y de sobra. ¿Quién le ha contenido las tormentas?

(Pausa) Me gustaría que en la negociación con las mujeres estuvieras...

SECRETARIO: Te digo que no podré estar con las mujeres. Tengo que tomar hoy mismo un vuelo, un grupo de empresarios muy importantes me espera en...

TIRANO: Lo sé, no te preocupes, esto no es tan grave como parece, mujeres al fin, no son de temer. *(Pausa)* ¿No era entonces real que habían desistido de rescatar los cuerpos de sus esposos e hijos? Y qué varias de ellas habían accedido a recibir el dinero que los asesores de la empresa les ofrecieron para que dejaran de armar tantos disturbios.

SECRETARIO: Así fue, claro que no todas, pero ahora esta mujer ha vuelto a levantar los ánimos. Dicen que el velorio y el entierro se convirtieron en una gran manifestación, llegaron mineros y mujeres de otros lugares. ¿Te das cuenta? ¡Es un gran peligro!

TIRANO: Llama ahora mismo y que la detengan. Que la traigan aquí a la mayor brevedad. Luego márchate, que empresas mejores y de éxito para todos nosotros te esperan.

SECRETARIO: No quisiera dejarte, aunque se que nada pasará. Pero un temor abrasa mi corazón ¿Tú sabes por qué?

TIRANO: Quienes gobernamos este gran país sabemos lo ingrato que es nuestro trabajo. Nadie lo reconoce. Los resentidos habrán de ladrar noche y día como perros hambrientos. *(Pausa)* Pero no hagamos de una nube un eclipse ¡Este es nuestro tiempo, no lo olvides! Digan lo que digan nuestros oídos permanecerán sordos a sus tontas palabras. *(Pausa)* Sabemos que lo hacemos por el bien de este pueblo ignorante e ingrato. *(Pausa)* Vete tranquilo, nada temas, sigue como hasta ahora; seguro de todo lo que hagas. *(Pausa)* Nada podrá vencernos y recuerda que eres mi sucesor y para eso tendrás que prepararte porque en ti están mis esperanzas. *(Pausa)* Un último favor, manda buscar a una mujer indígena, una adivina, una chamana que me abordó antes de regresar de la zona minera. Dijo tener noticias para mí.

SECRETARIO: ¿Cómo es ella?

Silencio

TIRANO: No lo sé.

SECRETARIO: ¿No lo sabes, entonces?

TIRANO: Olvídalo, no te preocupes, creo que ella vendrá. Si en ella pienso, parece que me escucha.

SECRETARIO: ¿Ella vendrá? ¿Y cómo llegará hasta aquí?

TIRANO: No lo sé. Sólo indica que cuando llegue, no la detengan que franco deberá estar el paso.

(Los dos se abrazan y se miran. El secretario sale)

(La luz baja. El tirano se recuesta en un sillón, cierra los ojos como si dormitara. Analia aparece como una visión por detrás de él. Cruza por el escenario con su hermano. El tirano abre los ojos, los mira, no sabe que hacer. Después de un momento, ellos desaparecen. El tirano va hacia todos lados del escenario buscándolos.)

TIRANO: Extraño es soñar despierto y ver cosas que inquietan nuestro espíritu. Pero no he de ...

(La luz sube. Analia entra)

TIRANO: ¿Qué haces aquí? ¿Eres...?

ANALIA: Analia, la hermana de uno de los mineros que...

TIRANO: Hace un rato supe, sin que nadie lo anunciara, que estabas por llegar.

ANALIA: Hay cosas que uno sabe, vendrán.

TIRANO: ¿Lo crees?

ANALIA: El día que la mina explotó. En la casa, mi hermana y yo lo presentimos, nadie quería dejar ir a mi hermano, pero cuando se es tan pobre, un día sin salario es hambre y más hambre y Ernesto no quiso faltar.

TIRANO: ¿No tienes padres?

ANALIA: Mi padre, hace años, murió de ese mal de la mina que te hace escupir sangre. Mi madre antes, débil y llena de achaques. Y hasta hace poco éramos tres hermanos. Después del accidente solo mi hermana y yo.

TIRANO: ¡Una gran desgracia de la que todo el mundo nos lamentamos!

ANALIA: Una gran desgracia de la que las familias mineras nos lamentamos, ¿Quién más puede sufrir por nosotros el dolor y la angustia de haber perdido a los seres amados? Nosotros, nada más. Porque a los dueños del carbón, la desgracia parece haberles complacido.

TIRANO: A veces la razón se nubla y nos hace pensar cosas absurdas, ¿cómo podría beneficiarlos o complacerlos si la mina está cerrada desde ese día?

ANALIA: Tan cerrada, sí, tan cerrada que los cuerpos de muchos mineros están ahí todavía sin que nadie los busque y logre rescatarlos. Tan cerrada que a nadie dejan acercarse.

TIRANO: ¡Los hombres que saben de estas cosas hablaron claro; dijeron que eso no era posible...!

ANALIA: Hombres vendidos, callados por el dinero, que dicen sólo lo que a los señores conviene. *(Pausa)* Señor, escúchame: ¡No es posible hacerse cómplice de tanta fechoría y perversidad! Quien gobierna, no puede hacerlo sólo para unos cuantos.

TIRANO: No sé de qué me acusas ni de que supones que soy cómplice. No entiendo lo que dices. *(Pausa)* Alguien te ha aconsejando mal. ¿Qué razón tendrían los dueños de la mina para mentir? ¿Qué razón...

ANALIA: La razón la conocían, desde siempre, quienes ahí, día a día, dejaban en pedazos la carne y los pulmones. *(Pausa)* Y ellos lo dijeron: el accidente lo causó el descuido en que se encontraba la mina desde hace años, el accidente fue provocado por los inspectores y autoridades sanitarias que nunca hicieron nada; sordos y ciegos permanecieron ante tanta injusticia. *(Pausa)* Como hoy sordos y ciegos permanecen quienes debieran castigar a los culpables. ¿En dónde están los hombres de las leyes que debieran hacer justicia? ¿Quién ha dado la orden de que callen? *(Pausa)* Si los dueños pueden hoy vivir con lujos, lucir sus autos y joyas, todo eso lo han pagado con sangre los mineros; mi padre, mis primos, mi hermano. ¡Lo que pasó ahí fue un crimen Señor! ¡Un crimen! ¿Acaso dirás que no lo sabes?

TIRANO: ¡No voy a permitir que hables así! No voy a consentir que tu lengua larga de víbora vayas por todas partes agitando a la gente.

ANALIA: ¡Usted puede callarme ahora mismo si así lo desea! Pero quiero decirle que ni la mina es tan honda, ni los niveles de gas han subido más allá de lo que siempre respiraban quien en ella dejaron la vida. *(Pausa)* Y a pesar de los gases y los humos los cuerpos pueden verse, yacen ahí. *(Pausa)* Yo los vi.

TIRANO: ¡Loca eso eres una loca! ¡Mientes! Y mucho. ¡Tus palabras te hunden! ¿Cómo pudiste entrar si a nadie dejan acercarse? ¿Cómo pudiste bajar hasta la diagonal 17 ¿Sola? ¿Sin ayuda? *(Pausa)* Me hace reír. *(Pausa)* Eres como una arpía. Hay que verte los ojos y las garras. *(Pausa)* ¡Habla ante el pueblo y di la verdad! *(Pausa)* Ese cuerpo que ayer velaste, no existe o es el de otro difunto que hiciste pasar por tuyo. ¡Mientes y tendrás que hablar con la verdad públicamente, o temer a la ley!

ANALIA: Hay cosas que se saben desde antes que sucedan. *(Pausa)* Yo dejé todo en orden; cerré la casa; regué las plantas. Me despedí de las mujeres pidiéndoles que cuidaran de mi débil hermana. Nunca he mentido Señor. Bajé, a pesar de los guardias, de la noche, del miedo ¿Con la ayuda

de quién? No lo sé. Mande usted desenterrar al muerto. Si es preciso yo con mis propias uñas retiraré la tierra que lo cubre. ¡Hágalo, llame a la prensa! Demuestre que no es él, que su cuerpo no existe. Veamos entonces quién miente. *(Pausa)* ¡Sus juicios y la ley no me asustan! Si antes pude creer que existía, ahora sé que la han corrompido ¡La han vestido de puta! Aquí estoy, nada hice de lo que deba arrepentirme.

TIRANO: ¡Está bien! Eres joven pero dices saber lo que haces. *(Pausa)* ¿Lo sabes en verdad? Pobre de ti, si hoy de manera altiva te comportas y hablas, mañana esos ojos van a quedar inundados de llanto. ¡Perdón vas a pedir! Ya lo verás.

(Cambio de luces)

(Analia de pie en el nivel 1. Escucha las voces de los mineros, se ve dudosa y desesperada)

TODOS: Niña, hay cosas que una mujer tan joven no debiera sufrir.

MINERO 1: ¡Tú vida está en peligro!

MINERO 2: Huye Analia, no dejes que te atrapen.

MINERO 3: ¿Y el amor Analia? ¿En dónde lo dejaste?

MINERO 4: No olvides que te espera, está ahí.

MINERO 5: A veces es posible burlar hasta el destino.

TODOS: Eres fuerte, eres joven. Podrías llamarte Antígona

MINERO 4: Como aquella mujer que defendió a su hermano

MINERO 5: No mereces morir, hoy no Analia, hoy no.

MINERO 1: Desafiaste a la bestia, ella está enfurecida.

TODOS: Podrías llamarte Antígona. Eres valiente y firme.

MINERO 2: Cómo aquella mujer que se enfrentó al tirano.

MINERO 5: Eres joven, siente tu corazón.

MINERO 1: Analia piensa, escucha; no olvides que hay un hombre que te ama.

MINERO 4: Mira hacia la distancia, la vida es algo más que esta profunda mina.

MINERO 3: Un hermano perdiste, una hermana te aguarda, y el amor de ese hombre que angustiado te llama.

MINERO 2: Ahí están las mujeres de las que eres ejemplo.

MINERO 5: Puedes tener un hijo. Escóndete Analia, no dejes que te atrapen.

TODOS: Niña, hay cosas que una mujer tan joven no debiera sufrir. *(Pausa)* ¡Niña podrías llamarte Antígona!

(Cambio de luces)

ESCENA QUINTA: EL TIRANO Y LA MUJER

(Al entrar la mujer se ve como anciana. Debe tener un rostro y una ropa diferente a la de la escena anterior)

(El tirano duerme sobre el sillón. La mujer llega y lo observa durante algunos segundos. Pasa sobre él un paliacate)

MUJER: Sueña y Duerme, duerme y sueña lo que vendrá.

(El tirano inquieto se mueve)

(La mujer se sienta en el suelo. Saca otro paliacate, lo extiende, en él se encuentran unos granos de maíz. Los juega con las manos y los tira sobre el paliacate, los observa y se retira espantada. De nuevo hace la tirada, observa y decide levantar todo de prisa y salir)

TIRANO: *(Se levanta)* ¡No, no, no! *(Camina desesperado. En un principio no ve a la mujer, luego se la topa y retrocede)*

TIRANO: ¿Quién eres? ¿Cómo entraste?

MUJER: No te espantes nada pretendo hacerte.

TIRANO: ¿No te conozco? Sal de aquí, no quiero ver a nadie, estoy cansado, me siento mal.

MUJER: Soy yo de nuevo, ¿No me recuerdas? Vine a prevenirte de...

TIRANO: ¿Tú? ¿La chamana? ¿Por qué cambias de rostro? ¿Qué te hace transformarte? *(Pausa)* Te veías diferente. *(Pausa)* A veces eres vieja y otras se te ve joven. *(Pausa)* ¿Qué pretendes con este juego macabro? ¿Es posible hacer eso y ser humana? ¿O un demonio tú eres? ¿Te enviaron para que me hagas daño?

MUJER: Nadie me envía. Nada pretendo. *(Pausa)* Cálmate. Mal anda el miedo por tu sangre.

Silencio

MUJER: Si quieres que me marche, estoy afuera. Antes de que abrieras los ojos había pensadoirme y no decirte nada, no interrumpir tu sueño *(Pausa)* Pero... me mandaste buscar ¿Ya lo olvidaste?

TIRANO: Tuve, tuve un sueño terrible, fuego en el aire y los muertos danzaban, por todas partes, llanto... *(Pausa)* ¿Eso que soñé? ¿Hiciste que soñara ese horror? ¿Fuiste tú? *(Pausa)* ¿Quiénes son esos muertos?

MUJER: Sólo leí el maíz mientras dormías. Y tal vez viste lo mismo que mis ojos leyeron. *(Pausa)* No, no te alarmes, el infortunio llega si uno le abre la puerta, tú puedes evitarlo.

TIRANO: ¿Yo? ¿Cómo? ¿Explícate?

MUJER: El maíz dijo cosas, te mostró el fuego, los muertos.

TIRANO: Sí, yo entre sueños los vi, pero no lo recuerdo. Eran gritos y llanto. Sombras entre la noche que pedían ayuda. ¿Sabes tú quienes eran? ¡Dímelo!

MUJER: Tú lo soñaste, piensa, recuerda. ¡No lo sé!

TIRANO: Y si el sueño fue una visión pasada. La explosión en la mina, las mujeres que...

MUJER: No te engañes señor, lo que viste, no es cuestión del pasado, es dolor del futuro. Algo te está avisando, algo que aun no sucede y tú con tus acciones lo puedes evitar.

TIRANO: ¿Es posible evitarlo? ¡Dime cómo!

MUJER: ¿Sabías que hay diferentes soles? El gran señor del mundo toma uno cada día, no es cualquiera, sino ese, aquel que deberá alumbrar con cierta intensidad en el lugar preciso a quienes lo piden y lo necesitan. Por eso hay días que amanece nublado, y otros en que los rayos queman. (*Pausa*) Hace un rato una joven te dijo que sus muertos justicia merecían y la merecen ¿Y que fue lo que hiciste? (*Pausa*) A una celda sin sol la consignaste. ¿Te das cuenta qué hiciste?

TIRANO: Vienes de parte de ellas. Te han pagado y pretendes amedrentarme.

MUJER: Mal piensas y mal hablas. ¡A mi nadie me paga! Yo no soy quien, pero tú debes tener claro el mal que estás causando a nuestro pueblo. ¡Por todas partes se siembra la injusticia! ¡Tus hombres, tus protegidos, tus amigos y socios roban, violan, matan! ¿Qué estás haciendo tú? (*Pausa*) Has desatado la violencia. (*El tirano pretende refutar*) ¡No importa lo que digas!

(*Transición*) Tu sueño habló, el maíz te lo dijo y parece que fuego lloverá sobre tu casa, sobre tu gente. Y sin embargo la soberbia no te deja mirar, recomponer las cosas.

TIRANO: Nada debo, lo que hago está bien. (*Pausa*) No quiero verte. ¡Vete, sal de mi vista! (*Pausa*) No creo en tus malos augurios, no creo en tu maíz. Ni en tus entupidas predicciones. ¡Estoy seguro que son mis enemigos quien por tu boca hablan!

MUJER: ¿Y no crees en tus sueños? Escucha: Las cosas vienen peor de lo que tú las ves. No se puede hacer daño y pensar que por lo menos otra justicia; una que esté fuera del universo de los hombres, no te alcanzará. (*Pausa*) Piensa, aun estás a tiempo. No descargues tu ira contra de una mujer.

TIRANO: Esa mujer a la que hace un rato condené, miente e injuria como tú, como todos. (*Pausa*) No pienso escuchar ni una palabra más. ¡Fuera de aquí, fuera he dicho y yo soy quien manda!

MUJER: (*Se acerca a él y éste se hace hacia atrás*) Un mal hombre es un lastre para su casa ¡Un mal gobernante es una maldición para su pueblo!

(Mientras sale) ¡Qué el viento de esta noche traiga lo que mereces en tu vida.

(Sale caminando hacia atrás sin dejar de verlo)

(El tirano se sienta en el sillón y se toma la cabeza con las manos)

TIRANO: *(Casi sin voz)* ¡Fuera, fuera, fuera!

Cambio de luces

SEXTA ESCENA ANALIA Y JIMENA

JIMENA: Tres días con sus noches y nadie me daba razón de ti. ¿Qué has hecho? Por qué has desaparecido sin decirme hacia que lugar te dirigías, eres mujer de arena que el viento desvanece.

Silencio

JIMENA: Antonio está preocupado, su corazón solloza por tu amor. No sabe qué te pasa, qué quieres.

ANALIA: Estoy bien, ya nada pasa, nada. Les he dicho a las mujeres a donde iba. No hay por que preocuparse.

JIMENA: Pero qué has hecho en este tiempo, a donde fuiste.

ANALIA: Fui a ver al tirano. Él me mandó llamar.

Jimena: ¿Qué quería?

ANALIA: Reprenderme, amenazar, decirme que miento, que debo retractarme. Habló con rabia, dijo que el muerto que enterramos no era nuestro. Que todo lo he inventado; jamás bajé a la mina ni he rescatado el cuerpo.

JIMENA: ¿Y por qué mentirías?

ANALIA: Su conciencia lo acusa, no es que en verdad lo crea. Él conoce su complicidad con los dueños de la mina y sin embargo me acusa de agitar, de sedición, de engaño.

JIMENA: ¿Qué piensas hacer?

ANALIA: Nada, lo que debía hacer lo he hecho, lo que venga no importa. ¿Estoy cansada? Él tomará venganza, estoy segura!

JIMENA: ¡No, no esperaremos que algo terrible suceda!

ANALIA: ¡Lo más terrible ha sucedido ya! Vete Jimena no te expongas, basta con mi desgracia. Andar conmigo es peligroso ahora. Di todo a las mujeres, sigue con ellas...

JIMENA: ¿Y Antonio?

ANALIA: Dile que lo amo, que hubiera querido una vida con él, trabajar juntos tener hijos, construir una casa.

JIMENA: ¿Y yo?

ANALIA: No sé, tú deberás buscar un destino, otro que no es el mio.

JIMENA: ¿No te importo?

ANALIA: Si, te quiero, pero desde hoy tú tienes una vida y yo tal vez una muerte.

JIMENA ¡No, no digas eso!

(Se escuchan voces desde fuera. Entra un hombre)

HOMBRE 1: ¡Aquí está, es ella!

(Hombre 2 la detiene)

ANALIA: Vete Jimena, vete y vive.

JIMENA: No, no ¿Qué hacen, hacia dónde la llevan?

(Analia es llevada casi arrastrando)

JIMENA: ¡Cobarde!) Es la noche quien los encubre. ¡Malditos sean, mil veces! Hablen y den la cara. ¿De qué se le acusa? ¿Quién mandó este castigo? Digan algo. Cobardes. Nada hizo para merecer esto. ¡Hablen, digan, expliquen! Digan algo, hablen, hablen.

(Pausa) Llénenme con ella. Con ella debí siempre estar, siempre.

(Se va doblando y cae al piso)

SÉPTIMA ESCENA: LOS MINEROS.

MINERO 1: ¿Ves algo?

MINERO 2: Nada, la noche todo cubre.

MINERO 1: ¿Y Analia?

MINERO 2: Llora, más pronto su llanto se volverá un ahogo.

MINERO 3: ¿Qué le han hecho?

MINERO 1: La han encerrado en una celda.

MINERO 4: La han condenado ha desaparecer.

MINERO 5: La adversidad ha puesto sobre ella su manto. Ahora la cubre.

Desventurada es, nadie puede escucharla y nadie sabe donde está.

MINERO 1: ¿Y nosotros?

MINERO 5: Nosotros somos hijos del mismo mal. Aquí seguimos bajo esta tierra que no es la que debiera cubrirnos.

Silencio

MINERO 4: ¿Sigue llorando?

MINERO 2: No, habla.

MINERO 3: ¿Qué dice?

MINERO 2: Cuenta de su niñez, de su hermano y sus padre. *(Pausa)* Repite un nombre: Antonio, te amo, dice. Sin que así exactamente lo diga.

(Se escucha la voz de Analía fuera de escena)

ANALIA: Quiero que me recuerdes con el día, saliendo de la mina cuando tu cara llena de carbón esté iluminada por los rayos de ese astro. *(Pausa)*

Antonio quiero pensar en ti, en la casa y los hijos que no fueron y no serán. Quiero soñar en ti, en el cuerpo y los besos que no podré sentir. *(Pausa)* No mirarás mi rostro ni mi cuerpo. No miraré tu rostro y sin embargo estás aquí, tibio y dulce. Antonio.

Silencio

MINERO 1: ¿Se ha dormido?

MINERO 2: Sí, sueña con el amor.

MINERO 3. ¿Descansa?

MINERO 2: Sí, ahora descansa.

ESCENA OCTAVA: EL TIRANO, EL MENSAJERO, LA MUJER

(Cambio de luces. El tirano en la posición anterior. Se levanta, da de vueltas.)

MENSAJERO: *(Entra corriendo)* Señor, perdona si interrumpo. Traigo noticias

(Silencio)

MENSAJERO: ¿Señor me escuchas? ¿Pasa algo, estás indispuesto?

(Silencio)

MENSAJERO: *(Camina hacia él y se le pone en frente)* Señor.

TIRANO: Sí. *(Pausa)* ¿Qué quieres? ¿Dónde está la mujer? Dile que regrese que debo hablar con ella.

MENSAJERO: Señor, ¿si es la joven? Mandaste que fuera detenida, que fuera encarcelada. Tus órdenes se cumplieron *(Pausa)* Pero... ella, no resistirá mucho.

TIRANO: ¿La joven? ¡No! No es de ella de quien hablo. ¡Qué me importa a mi esa necia altanera! Necesito hablar con la otra, la que hace un rato salió de aquí, la...

MENSAJERO: Señor... ninguna otra mujer ha salido de aquí. Nadie más te ha visitado en este día.

TIRANO: Era ella, la mujer de muchos rostros. *(Pausa)* Pregunta. ¿Alguien tiene que haberla visto?

MENSAJERO: Señor, he preguntado si alguien estuvo contigo. Y la respuesta ha sido que sólo el secretario y la joven *(Pausa)* Y eso fue muy temprano.

TIRANO: El secretario, sí, él estuvo aquí, pero...

MENSAJERO: Señor, permite que te diga, de él traigo noticias... terribles y funestas.

TIRANO: ¿Qué dices, de qué hablas infame?

MENSAJERO: Señor, no es para mi grato ser el portador de... lo siento, una desgracia espantosa ha sucedido.

TIRANO: Habla y explícate pronto ¿Qué es eso tan terrible, tan funesto?

MENSAJERO: Hace una hora, tu hombre más cercano, el que habría de sucederte, el que te daba su brazo y su consejo, el más joven de tus hombres... ha muerto.

TIRANO: ¡No puede ser, estás loco! ¿Quién te ha dicho semejante falacia?

MENSAJERO: Todos lo saben, todos lo dicen. Los medios lo han anunciado hace un momento. Él y todos los que viajaban en su compañía han muerto de manera fatal, por el aire y bajo el fuego.

TIRANO: ¡No! Debe ser una equivocación. Vamos a ese lugar, rápido quiero ver con mis ojos lo que ha sucedido. *(Pausa)* Seguro estoy que él vive, tal vez los otros pudieron haber muerto, el no, jamás de esa manera. *(Pausa)* Es tan joven, tan...

MENSAJERO: ¡Señor, espera, ahora es imposible ir al lugar del siniestro! Debes quedarte aquí. Te estaré informando *(Transición)* El fuego ha bajado del cielo, ha caído sobre nuestra ciudad y ha calcinado a muchos otros hombres y mujeres.

TIRANO: *(Para sí)* ¡No, no! ¡El más joven, el más brillante, mi amigo amado, mi hermano. Ve pronto, diles que quiero ver su cuerpo.

MENSAJERO: Mucha gente busca los cuerpos, pero él no aparece entre aquellos escombros, la escena es terrible, cenizas. No imaginas cuanta gente ha muerto.

TIRANO: Yo necesito verlo a él, ¡Lo demás no me importa! ¡Tendrán que encontrarlo! *(Pausa)* ¿Han avisado a sus padres, a su mujer?

MENSAJERO: Sí, desconsolados están, nadie podía creerlo.

TIRANO: ¡Vete, déjame sólo! Cuando encuentren su cuerpo, corre hasta aquí.

(El mensajero sale)

TIRANO: Nada de esto es verdad, de nuevo estoy soñando. Esa bruja maldita quiere romperme el alma. ¡No, no, nada es verdad! Quiero volver atrás. Nunca debí condenar a esa joven, ni soñar las desgracias, ¡Quiero volver atrás! ¡Dioses porqué me castigan así!

(La mujer entra con un rostro diferente a los anteriores. Camina despacio y coloca en el suelo su paliacate. Tira los maíces. El tirano la descubre)

TIRANO: ¿Tú de nuevo? ¡No! ¡Maldita seas! Eres una visión maligna y no te quiero ver. ¡Guarda ese maíz! ¡Nada digas! *(Pausa)* Nada quiero saber del futuro si éste guarda tanta desgracia y dolor. ¡Te odio mujer de muchos rostros! ¡Eres perversa y cruel!

MUJER: Pasada la media noche flotan despojos por el viento, un olor putrefacto cubrirá la ciudad. *(Pausa)* Aunque no quieras el destino está aquí. El tiempo no regresa. Nuestros actos no pueden deshacerse. El canto de los gallos siempre se da al amanecer y presagia el futuro. Te lo advertí. ¿Quién en verdad es cruel y perverso? Dices que tengo la culpa de tu mal y el mal lo engendras tú.

(Pausa) Siente el sudor que recorre tu cuerpo ¿De qué color lo miras, con que sabor lo sientes?

(Pausa) Me acusas de ser la enviada de esas mujeres que sufren por sus hijos, por sus esposos, por sus padres y tengo que hacerte saber, que si una enviada he sido, lo soy de todas las mujeres que mueren a manos mercenarias. ¡Aquí, en la mina, en el desierto y en cualquier otra parte! *(Pausa)* No vine a maldecirte, nunca fue mi intención. Entiendo si no puedes comprender que los Dioses no son quienes te han castigado, sino tú quien ha tejido con un hilo de sangre este destino.

(Entra el mensajero)

MENSAJERO: Señor, traigo nuevas noticias...

TIRANO: Habla, no importa que ella esté aquí.

(El mensajero mira hacia todas parte sin ver a la mujer)

MENSAJERO: ¿Hay alguien más aquí?

(Tirano se acerca a la mujer)

TIRANO: No está acaso una mujer cerca de mi.

MENSAJERO: Señor estás cansado. *(Pausa)* No hay ninguna mujer.

TIRANO: *(A la mujer)* Háblale, dile algo, él dice que no estás.

MENSAJERO: Señor puedo llamar un médico, parece que deliras.

TIRANO: ¿Qué deliro? ¿Tú piensas qué deliro? *(Pausa)* Ves mujer lo que haces, él piensa que estoy loco.

MENSAJERO: Señor, no sé...Yo tengo que decirte que la joven... esa que encarcelamos.

TIRANO: Analia, la hermana del minero.

MENSAJE: Si, ella... ha muerto.

TIRANO: ¿Ha muerto? ¿Qué le hicieron? Yo solamente dije que habría que mantenerla en cautiverio para que...

MUJER: ¡Te das cuenta tirano! El tiempo no puede volverse atrás.

TIRANO: Yo no... esa no era mi... había que castigarla, no se puede desafiar el poder así...¿Y ahora qué debo hacer?

MENSAJERO: ¿Señor es a mi a quién hablas?

TIRANO: ¡No! Puedes retirarte. (*El mensajero va a irse*) ¡Un momento! ¿De qué murió?

MUJER: Su corazón.

MENSAJERO: No lo sé pero...

TIRANO: No importa, vete ya. (*El mensajero sale*) No era tan fuerte entonces. Se veía tan altiva, tan segura, tan...

MUJER: El corazón es flor, cuando éste se ha ido tras de otros, ese pequeño y rojo niño deja de caminar (*Pausa*) De eso tú estás ausente a pesar de tu pérdida y de otras que pronto, muy pronto van a llegar. Tu corazón parece calcinado, se guía por intereses. Así que seguirá ahí, prisionero, intacto como piedra. (*Pausa*) Pero tu mente está débil, llena de humo, sonámbula, perdida.

(*Va a salir y regresa*) ¡Fuerte era ella, sabía que iba a morir y no dio marcha atrás!

Silencio

(*El tirano busca a la mujer*)

TIRANO: ¡No, mi corazón no es piedra! Sufro y no entiendo qué puedo hacer ahora, no es que no quiera, es que no sé qué debo hacer.

MINEROS: ¡No quieres ser tirano y lo eres! Lo eres, lo eres.

MINERO 1: No quieres más desgracias y las causas.

MINERO 2: Sí tienes corazón, más tu alma está enferma.

MINERO 3: Enferma de poder, de sangre, de avaricia.

TODOS: Contra ese mal no hay nada que te pueda curar.

Silencio

MINERO 4: Una tierra lodosa cubre el negro camino.

MINERO 5: Del cielo sólo queda jirones que temblantes se miran.

MINERO 1 y 2: La estrella se deshoja, el silencio nos cubre.

MINERO 5: El espejo se rompe, la serpiente se arrastra hacia él.

TODOS: Una lluvia de hollín resbala por las nubes que tiritan de frío.

MINEROS 3 y 4: La tierra está girando en el sentido inverso.

Silencio

TODOS: ¿Quién te dijo tirano que tú no eras mortal? (*Pausa*) ¿Quién te dijo tirano que actuaras como un Dios? (*Pausa*) El cielo no era tuyo, no eres la ley, ni el tiempo.

(*La mujer lo envuelve con su magia*)

TIRANO: ¡Basta, basta! *(Pausa)* Estoy metido en un laberinto, ya no sé a quién hablarle ni a quién pedir consejo: *(Pausa)* ¡Tirano me han llamado, no quiero ser tirano! *(Pausa)* Quiero llorar, no puedo, quiero amar y no sé. *(Pausa)* ¡Fuego, fuego sobre las flores! *(Pausa)* Contemplo los cuerpos calcinados. *(Pausa)* Los ojos y los labios están enfurecidos. Ya nada quiero, nada deseo.

Silencio

TIRANO: ¿Dónde están todos? ¡Qué no me dejen solo! Que vengan, todos, ¿No me escuchan? ¡Todos, que no me dejen solo! ¡Escuchen necios yo soy quien manda!

MINEROS: ¿Quién te dijo tirano que tú no eras mortal? ¿Quién te dijo tirano que actuaras como un Dios? El cielo no era tuyo, no eres la ley, ni el tiempo.

(El tirano hace mutis tambaleante, ahogándose.)

Oscuro final

Rompimiento. (Toda la compañía) Hay que salvar a los vivos para rescatar a los muertos. *(Frase de la esposa de uno de los mineros)*

Gabriela Ynclán (Ciudad de México 1948). Dramaturga, docente y narradora. Es directora y fundadora de la Compañía Independiente de Dramaturgos, Actores y Literatos, AC. Es integrante de la Comisión Dictaminadora de Teatro de la SOGEM. Se han montado sus obras: *Nomás que salgamos* (1988), *Coreografía* (estrenada con el título *Cuarteto con disfraz y serpentina*; 1993), *Escaleno* (1995), *Humor de amor* (1999), *El efecto mariposa* (2001), *El conjuro* (2004), *Aistéminis en cité* (2004), *Las peores* (2017), *Entre ortigas* (2018; 2020) y *La isla de las sirenas fact* (2020). Algunas de ellas se han montado en Francia, Cuba, España e Inglaterra. Parte de su obra ha sido antologada en diversas publicaciones nacionales. Ganó el primer lugar del Premio de Cuento Mexicano y Chicano, Culturas en Contacto 1988, que otorgan El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte y el INBA y el primer lugar del IV Concurso Nacional de Escritores de Teatro de la SOGEM 1992 por *Coreografía*.

UNA MUJER LLAMADA ANTÍGONA

YAMILA GRANDI
ARGENTINA 2010

PALABRAS DE LA AUTORA

Otra versión de Antígona. Una más, después de tantas y seguramente antes que otras. Muchos se preguntaron, ¿qué hace que Antígona se repita y actualice a través de los años?. En ocasiones, la respuesta estuvo en la Historia: no es casual que Latinoamérica esté plagada de versiones de Antígona. Argentina cuenta con varias: la Antígona de Gambaro, que nos remite a la dictadura militar; la Antígona Vélez de Marechal, situada en el paisaje del drama del “desierto” de la Pampa, a pasitos de la frontera con el indio... sólo para citar las más emblemáticas del repertorio.

Esta nueva versión pretende hablar justamente de esa repetición que se sucede cómo una imagen multiplicada y expandida en el tiempo y el espacio: mujeres que hacen de la búsqueda y entierro de sus deudos un acto de dignidad. Mujeres que se atreven a desafiar al poder imperante; fundamentalmente: mujeres que aman... Es por eso que no está situada en ningún tiempo ni espacio definidos. Podría ser del pasado o del futuro, al cabo no importa.

Nuestra protagonista no se llama Antígona, sino Anogitna, ella es el reflejo y la repetición. Ella es una suerte de Alicia adulta, que atraviesa el espejo para dar sentido al universo: “A través de este espejo, puedo ver con nitidez... a otra yo en algún sitio. Ella también entierra a su hermano. Esa otra yo es mi imagen invertida: este lunar que aquí toco en la mejilla derecha, ella palpa en su mejilla izquierda, y todo así. Si mi nombre es Anogitna... entonces el suyo es... Antígona. Sí, una mujer llamada Antígona acompaña

desde lejos mis pasos. Es mi sombra y mi guía: mi repetición y mi punto de partida. Si existe una Antígona, no estoy sola”.

Por último: la figura del caleidoscopio acompaña la escena. Y no es sólo un capricho estético, pretende expresar cómo un dibujo cambia a otro completamente diferente a causa de un único movimiento: de una decisión. En efecto, Antígona estaba a punto de casarse con Hemón, pero la muerte de su hermano y su decisión de enterrarlo lo cambió todo. Cambió su vida, su muerte y la de quienes la rodeaban. El caleidoscopio simboliza las decisiones que tomamos y nos afectan afectando también nuestro entorno. Es lo que permite que una pequeña mujer haga temblar al mismísimo poder imperante, y es por eso que sugiero atender y explorar en esta imagen para la puesta.

ESCENA I

(ESPACIO INTERIOR)

“ANOGITMA FRENTE AL ESPEJO”

Oscuro. Sonido caleidoscopio, también luces que ilustren o sugieran imágenes caleidoscópicas. Voz femenina, se escucha una canción (off)...

La novia se fue al río

En la mañana

Cantó su canto

Soñó su sueño...

Ingresa Anogitma vestida de novia. Se suma a la canción

La novia se puso rimel

en las pestañas

Pintó sus labios

Peinó su pelo...

Ahora se desmaquilla y desviste frente al espejo que está representado por un marco enorme y vacío. Esta acción acompañará todo el texto de la escena. Cuarta pared.

ANOGITMA: “Yo nací para compartir el amor, no el odio”, y sin embargo... aquí estoy, dispuesta a borrar la virginal novia que soy, que pude haber sido. No habrá himeneo: he aquí la primorosa esposa asesinada por una decisión; la que acabo de tomar.

Los dioses saben cuánto amo a Nómeh, mi prometido. Él lo sabe también... o lo sabía. Espero entienda.

Nómeh... el bello Nómeh... su torso, su tez, su mirada... sus labios tersos y las palabras dulces y encendidas salidas de su boca. Esa boca dulce que supo encontrarse con la mía y hacer de ambas un tibio nectar; deseo en-

contrado: tesoro mío. Tantas veces imaginé su cuerpo desnudo junto al mío... tantas veces me observé frente a este espejo, soñando despierta el encuentro... Mi amado Nómeh...

He aquí la primorosa amante asesinada por una decisión; la que acabo de tomar.

El amor es algo muy extraño...

El amor... es para mí como un bebé sabio, frágil y fuerte a la vez... El amor es como un mapa despedazado y vuelto a trazar; ciudades encendidas por el fuego, inundadas por el mar... el amor es mutante y es azul, verde, rojo...

El amor es como el pan, nutre y sabe de lo tibio, pero también de la dureza y del tiempo. Se aman los hombres y las mujeres. Aman los padres a los hijos, los hijos a los padres, los ciudadanos a su patria, a la familia... a los dioses... se aman los hermanos entre sí...

El amor es un bien. Y un compromiso, una elección, una entrega: acaso un sacrificio. Eso. Yo sacrifico estos pechos que jamás sabrán cómo es alimentar a su cría. Sacrifico este vientre que no se incendiará nunca de vida.

Sacrifico mi amor de hembra por mi amor de hermana. Y así debe ser; así lo elijo.

He aquí la primorosa mujer asesinada por una decisión; la que acabo de tomar.

Yo decido dar sepultura a mi hermano sencillamente porque lo amo. Es la ley del amor fraternal la que ilumina mi camino. Los dioses me acompañan, así lo siento.

La delicada novia que devendrá en enterradora, esa soy yo. Y está bien, porque me aterra pensar lo contrario, imaginar el espíritu de mi querido hermano vagando por toda la eternidad, torturado y suplicante por no haber sido sepultado debidamente. Me aterra esa imagen, y sé que me mataría la culpa si no hago lo correcto.

Muchas veces hacer lo correcto duele. Duele mucho...

Pero no debo pensar en esas cosas: es un lujo que no puedo permitirme. Haré lo que se debe y punto. Sí, yo he de enterrar a mi hermano Secinilop pese a la prohibición que hay de hacerlo. Y lo haré sola, sin la ayuda de nadie. Sin la compañía de nadie. Lo haré aunque sea una bofetada en la cara de nuestro rey. Aunque desafíe a todo su ejército al hacerlo, y vengan cargados de armas en mi busca; aunque mis compatriotas elijan apedrearme en las calles, y me escupan a la cara. Lo haré con estas manos.

El hijo de mis padres tendrá su sepultura aunque me cueste la vida.

Miro mi imagen en el espejo: este rostro que me es tan familiar y a la vez extraño.

El espejo multiplica. Hipnotiza. Me miro en él, y es como si viera un caleidoscopio; como el caleidoscopio con que jugaba de niña: brillante y hermoso, lleno de luces y colores, también sombras, y figuras que se ar-

man y desarman; cambian con solo tocarlas. Detrás de este espejo puedo adivinar cientos, miles de mujeres haciendo lo mismo que yo: renunciando a sí mismas por un designio: encontrar y enterrar a sus deudos, a sus amados muertos. Sí, las veo: ellas buscan justicia en diferentes puntos del tiempo y el espacio, igual que yo aquí y ahora. Las veo gigantes de manos pequeñas y espaldas dignas como reinas. Las veo llorando y enjugando sus lágrimas... las veo hembras fuertes y desafiantes a un poder que pretende negar lo innegable, lo sagrado: dejar a los muertos en paz. Hacer justicia de muertes injustas. ¿placer morboso?, ¿amistad con la muerte? No. Dignificar la vida.

Sí, como un caleidoscopio, así funciona: una decisión, un golpe, un movimiento sutil y todo el dibujo cambia. La escena cambia, la disposición de las cosas, la vida... la muerte...

Yo cambio, mi familia, mis sueños...

Un golpe, un movimiento, una decisión y mi vestido de novia pasará a ser mi mortaja. Un golpe, un movimiento, una decisión y los hijos que tantas veces soñé se desvanecen en el aire como pompas de jabón. Un golpe, un movimiento, una decisión y mi hermano tendrá la paz eterna que quieren robarle...

A través de este espejo, puedo ver con nitidez... a otra yo en algún sitio. Ella también entierra a su hermano. Esa otra yo es mi imagen invertida: este lunar que aquí toco en la mejilla derecha, ella palpa en su mejilla izquierda, y todo así. Si mi nombre es Anogitma... entonces el suyo es... Antígona. Sí, una mujer llamada Antígona acompaña desde lejos mis pasos. Es mi sombra y mi guía: mi repetición y mi punto de partida. Si existe una Antígona, no estoy sola.

ESCENA 2

(ESPACIO FAMILIAR)

“ANOGITMA FRENTE AL CADÁVER DE SU HERMANO”

En lo oscuro: desierto. Sonido de viento y aves rapaces. Alguien escarba en la arena. Luz tenue emerge: hay un cuerpo; es el cadáver de Secinilop. Ella, tal cual quedara vestida en la escena anterior. Ahora los ornamentos y elementos que fueran de la novia servirán para hacer los honores funerarios al difunto. La acción de rendir dichos honores acompañará todo el texto. Se sugiere: lavar el cuerpo, maquillarlo, cubrirlo de polvo, tierra, etc; adornarlo con flores... (acotaciones)

Al llegar frente al cadáver, Anogitma espanta a las aves de rapiña que quieren disputárselo, y que por momentos puede acercarse. Cuarta pared.

ANOGITMA: “Yo nací para compartir el amor, no el odio”, y sin embargo... aquí estoy, hermano mío, dispuesta a darte lo que el odio de nuestro rey pretende negarte: la dignidad del rito funerario. ¿Pero que han hecho de

tu cara estas bestias? (*se refiere a las aves*) ¿es este tu rostro, tan parecido al mío...? siempre nos lo dijeron, te acordás? La forma de tu boca, los ojos... Mirarte es como mirarme en un espejo empañado... sucio. Sucio... La muerte es sucia. Todo lo corrompe. Tu cuerpo está sucio, pero yo lo limpiaré. Y a tu memoria. No temas, yo me ocupo.

Lamento lo pobre del cortejo, querido hermano. Seré la única convidada en este entierro. ¿Nuestra hermana Anemsi? Ella... ella no pudo venir. La detuvo una ley. La de enterrarte, Etnoerc la dictó no bien supo de tu muerte. Él es hoy el rey de nuestro pueblo. Sí, es él quien manda ahora. Y dice que no mereces los privilegios del rito funerario. ¿Su fundamento? Que tu muerte fue atacando nuestra ciudad. Esa es su razón. Su explicación para dejar que tu carne se pudra y sea festín de estas bestias aladas (*se refiere a los pájaros*).

Tu muerte... moriste joven, hermano. Moriste fuerte. ¡Moriste matando a tu propio hermano!: ¡¡¡¡Nuestro hermano!!! ¡¿cómo fue eso posible?! Nadie que los hubiese conocido de niños, cazando juntos y cantando alegres canciones podría haberlo imaginado...

Hermano contra hermano: muerte contra natura... hijos del mismo padre, salidos del mismo vientre materno y sin embargo... (*ríe irónica y agriamente*) “contra natura” ¡la tradición familiar!.. ¡si nuestro padre tuvo cuatro hijos con su propia madre! ¿te detuviste a pensar alguna vez que nuestra madre fue también nuestra abuela? (*ríe histérica*) ...perdón, me cuesta contenerme. Será el cansancio, los nervios. El dolor. ¡¿Por qué tuviste que hacerlo?! ¿¡No fue suficiente la desdicha que ha vivido nuestra familia desde que nuestro padre se arrancó los ojos al enterarse que había desposado a su propia madre sin saberlo?! ¡¡¡¿no fue suficiente quedar huérfanos!!? ¿Haber visto el horror con nuestros propios ojos?...

Perdón otra vez. No sé qué me pasa. ¿Quién soy yo para juzgar a nadie?... Entiendo que la política y las jugadas del poder tienen sus razones y que debiste tenerlas para hacer lo que hiciste, pero ¡Yo también amaba a nuestro hermano! Y amo a Anemsi. La pobre quedará sola cuando yo... perdón otra vez, no sé que me pasa... acaso no sea tan digna como me creo y el dolor pueda doblarme la espalda... pero así son las cosas y cada uno a lo suyo: a mí me cabe darte el rito funerario y dejarte en orden con los dioses para que puedas descansar en paz, a Anemsi le quedará llorarlos. Llorarte a vos, a mí, a toda la familia. No le ha quedado un dulce papel a nuestra pequeña hermana... Pero, basta de charla. No vine a eso. (*Se esmera en preparar al muerto. Finalmente se quita un colgante del cuello para colocárselo al difunto*).

¿Te acordás? Es mi retrato, el que me tallaste y regalaste cuando cumplí diez años. Entonces todo era puro, transparente y posible... quiero que lo conserves. Esta es la imagen que quiero te lleves de tu hermana mayor. Esta es la imagen que elijo, y junto con ella el rumor del mar y la sal de

las olas con que siempre nos gustó jugar. También el sol y la promesa de fantásticos viajes, ¿te acordás cómo nos gustaba inventar historias de exóticas travesías? Todo eso te dejo, hermano mío, para que la misma paz de esos días te arrulle por siempre...

(Termina su labor. La vemos realizar un ritual de despedida, acaso murmure palabras que no llegamos a descifrar. Tal vez suene una música ritual acompañando la imagen. Una vez finalizado...)

¿Será que efectivamente existe el destino...?

(A las aves) Mírenme bien a la cara, conozcan la profundidad de mi mirada ahora, porque acaso me toque a mí, muy pronto, convertirme en su alimento.

Truenos. Lluvia. Se apaga la luz lentamente...

ESCENA 3

(ESPACIO PÚBLICO)

“ANOGITMA FRENTE A LA CIUDAD”

Se escucha una muchedumbre. Antígona es llevada a la cueva donde encontrará la muerte. Mismo vestuario que la escena anterior, que viste con dignidad pese a la desprolijidad en que ahora se encuentra: está despeinada y sucia; no se sabe si es por los rituales realizados, o por haber sido apresada. Está maniatada por delante. Le habla a un Creonte imaginario y a su pueblo. Sólo en esta escena, se dirige a público.

Acorde a las necesidades de la puesta se intercalarán con el texto de Anogitma las voces del pueblo.

VOCES (OFF): ¿Es Anogitma? Sí, es ella. Míren cómo va vestida... dicen que lo hizo... dicen que enterró a su hermano...

ANOGITMA: Lo confirmo, sí; yo lo hice, y no lo niego. Sabía perfectamente del decreto que lo prohibía y lo hice igual. No creo haber transgredido una ley suprema al hacerlo. No fueron los dioses quienes dictaron semejante prohibición. Me guié por la ley del amor fraternal, de la sangre... siento mi conciencia en paz y la bendición de los dioses conmigo. Ninguna ley humana puede ser más fuerte. ¿Escuchás?, ¿Me escuchás!? No iba yo a desgarrar mi conciencia y atraerme el castigo de los dioses por temor a lo que pudiera pensar alguien: ya veía, ya, mi muerte –¿cómo no? –, aunque no hubieses decretado nada; y, si muero antes de tiempo, yo digo que es ganancia: quien, como yo, entre tantos males vive, ¿no sale acaso ganando con su muerte? Y así, no es, no desgracia, para mí tener este destino; y en cambio, si el cadáver de un hijo de mi madre estuviera insepulto y yo lo aguantara, entonces, eso sí me sería doloroso; lo otro, en cambio, no me es doloroso: puede que crean que obré como una loca, pero, poco más o menos, es un loco quien decretó semejante cosa.

VOCES: ¡Qué escándalo! ¡¿cómo se atreve?! Mírenla: parece orgullosa...
Está perdida... tiene razón... los dioses la amparen, pobre muchacha... sigue
siendo hermosa...

ANOGITMA: Estoy lista para ser apedreada por mis compatriotas si así lo
desean. Más será mi alma que mi cuerpo quien sufra semejante castigo
porque... porque semejante conducta sólo diría que sienten igual que
nuestro injusto rey. O peor: que sienten distinto pero temen decirlo.

No soy quién para juzgar conciencias ajenas...

VOCES: ... ¿¡Ella tiene razón, pero quién se atreve a desafiar a Etnoerc?! Ella
es a penas una joven mujer...

ANIOGITMA: Que no se olvide: Anogitma nació para compartir el amor y
no el odio.

*(Anogitma sigue su camino y sale de escena tarareando suavemente la canción
del comienzo. Las voces del pueblo la siguen...)*

VOCES: ...Tiene coraje, deberíamos seguirla... hay que acompañarla. No se
puede desafiar a un rey... pero ¿si es injusto?... ¿qué hacer?...

Siguen los murmullos. Se apaga lentamente la luz, se escucha en off la voz
de una mujer...

VOZ DE ANTÍGONA OFF: ... A través de este espejo, puedo ver con niti-
dez... a otra yo en algún sitio. Ella también entierra a su hermano. Esa
otra yo es mi imagen invertida: este lunar que aquí toco en la mejilla
izquierda, ella palpa en su mejilla derecha. Si mi nombre es Antígona...
entonces el suyo es... Anogitma. Sí, una mujer llamada Antígona acom-
paña desde lejos mis pasos. Es mi sombra y mi guía: mi repetición y mi
punto de partida.

Si existe una Anogitma, no estoy sola.

Apagón final

Villa Giardino, 30 de julio de 2010.

Yamila Grandi (Buenos Aire 1974). Es teatrística y docente. Dicta talleres
de teatro y dramaturgia en diferentes espacios (Universidad de Palermo,
Universidad de San Luis, Festivales y Centros culturales). Formó parte del
Grupo Traslántico dirigido por el dramaturgo chileno Marco Antonio de
la Parra, y del staff editorial de OPHELIA revista de teatro y otras artes,
Madrid, España, donde escribió *Vivet tiene visitas*, el cual fue dirigido por
ella misma y estrenado por el Grupo Labdácidas (Comodoro Rivadavia,

2004). Entre sus trabajos de actuación: *Orejas Caídas y hocico casi cilíndrico* de Marcelo Bertuccio, dirección Sergio Mundet (2004), *Antígonas* dramaturgia y dirección Yamila Grandi (Cdro Rivadavia, 2003), *La Dèfense* de Juan Claudio Burgos con dirección de Domingo Ortega (Sgo de Chile, 2000), *El Kristo entrando en Bruselas* (performance) de Marco Antonio de la Parra (Sgo de Chile, 2000), y *El viejo criado* de Roberto Cossa, dirección de Elena Novoa (Bs As, 1998). También ha dirigido: *Al viento, las margaritas* (Grupo Labdácidas, C Rivadavia, 2007), *Quinto "j"...* (Grupo Punto Cardinal, Córdoba, 2007). Sus obras *Antígona: ¡no!* Y *Dos que se compraron la felicidad del olvido* fueron estrenadas en el marco de Teatro x la identidad Mar del Plata bajo la dirección de José Luis Brito.

ANTIGONÓN, UN CONTINGENTE ÉPICO¹

ROGELIO ORIZONDO
CUBA 2013

Daysi Forcade y Giselda Calero²

Pensad que hubo madre que llevó a cuestas por tres días el cadáver de su hijito, porque los encuentros con tropas españolas hacían huir a ella y a la hermana que la acompañaba cada vez que intentaban cavar la pequeña fosa para darle sepultura, y aquel cuerpecillo estaba ya descompuesto y las inmundas aves que se nutren de cadáveres empezaban ya a seguirles. Pensad que alguna que otra madre entraba, cargada también con su pequeñuela, en engañosa tembladera, de la que solamente lograba salir con la preciosa carga, gracias a un tronquito encontrado en la orilla, bastante fuertemente arraigado para oponer resistencia a la mano febril que a él se asía con desesperación. Pensad que otra de aquellas infelices, presa de horrible pánico al pasar una trocha, porque su hijo lloraba, habiéndose recomendado el más absoluto silencio, bajo pena de muerte, como que de ese silencio dependía la vida de muchos, fué estrechando tanto la boca, que, pasada la trocha, se halló con el hijo muerto en los brazos, ¡por ella asfixiado! ¡pensad que se bebían sus lágrimas para no mostrar flaqueza cuando les mataban a sus hijos, a sus padres, a sus hermanos, a sus maridos, a sus amantes; y decid si no debemos venerar todos y por siempre la memoria de aquellas mujeres (...).

Aurelia Castillo³

¹ PALABRAS ESCRITAS DURANTE EL PROCESO. En este caso “el proceso” se refiere, principalmente, al montaje de Carlos Díaz entre el 2011 y el 2013 (Rogelio Orizondo).

² Todo esto fue con ellas y para ellas. Desde el primer día que abrieron un hueco en una pila de arena en el pasillo del Trianón, enterraron un trozo de poliespuma y se quedaron con las manos sucias.

³ Sección de literatura del mural del *Contingente Épico Antigonón* (CEA). También, al principio, aparecen los poemas *El padre suizo* y *Sueño con claustros de mármol*, de José Martí.

PUNTO DE VANGUARDIA⁴

Estoy tendida en mi camilla mortuoria. Están sacándome las vísceras, la sangre, todo lo que podría ser reciclado. Este es el país de las piezas de re-
puesto. Los muertos ceden sus ojos a los demás. Están indagando la causa
de mi muerte para llenar mi cuerpo de aserrín y meterlo en la tierra. Me
están sacando todo lo que en realidad era mío. Me están sacando mi dolor.
Estoy tendida entre los hombres de verde que hurgan mi libertad como
si fuera una judía. Quieren que sea materia prima para los jabones y los
aceites, para los productos de venta libre. Estoy incapacitada para resistir.
Estoy aquí en el estómago de la indiferencia. Dejando mis lágrimas para la
memoria. Como si mi cuerpo fuera otra patria. O la misma patria que están
devorando.

...

Mi hermano mató a una pequeña ternera con su tanque. Él iba a la bata-
lla, a azotar el conflicto y tuvo que pararse en medio de la carretera con sus
manos llenas de grasa y sacar a la ternera del camino. Entonces mi hermano
lloró porque había matado a la ternera. Ahí estaban sus tripas, los pozos de
sus ojos prestos a la pudrición. Y mi hermano con grasa en las manos cavó
mi tumba para enterrar la ternera. Y siguió el camino a la lucha de todo el
pueblo combatiente. Ahora tengo mis manos en las tripas de mi hermano
y hurgo en ellas como si fuera una nazi. Por más tierra que echo sobre las
tripas, las tripas crecen y sangran y no se cubren con la tierra. Mi hermano
sigue en el tanque. Esta tierra es inútil para enterrarme. Esta tierra es co-
barde para cubrir nuestros cuerpos. La pudrición se siente. Habrá escuelas,
cementerios. Habrá casas, hospitales. Habrá teatros sobre mi cuerpo. Pero
seguiré sangrando. Mi hedor estará en ti. La luz de mi cara. La luz de mi
cuerpo. La risa de mi hermano. No es necesario el mármol para recordarme.
Yo cogí el látigo para azotar el cadáver de mi hermano. Y di látigo. Y di
látigo. Y di látigo. Sobre sus músculos rosados y sus tetillas amarillas. Mi
hermano sigue en el tanque. Ahora todo está en mis manos.

La vieja con la joroba tenía una carretilla. Estaba tan arrugada y me agarró
la mano. Iba a cruzar la calle. Yo le dije: la ayudo. Y le cargué su carretilla, su
maletín. La vieja de la joroba me dijo: mucha salud, mucha suerte. La vieja
me dijo que se llamaba PATRIA.

...

Yo estuve en el círculo guerrillero heroico con mi hermano y nos pro-
hibían tirarle piedra a los pájaros y a las naranjas que no estaban maduras
habían pájaros y habían matas de naranjas pero no eran para mí ni para mi
hermano nos dijeron que teníamos que dormir yo le daba lengua a los ojos
de mi hermano pero él nunca pudo dormir nos decían que teníamos que

⁴ Selección de reflexiones de PAPAYAVERDE, directora de la oficina de superación cultural del CEA, aparecidas en el número extraordinario del tabloide *La arroba*.

construir el país de los hermanos un país donde no se quisiera tener pájaros donde había que esperar que la fruta estuviera madura para que diera jugo nos decían ustedes dos son hermanas y ustedes dos son hermanos dos hembras dos varones dos para dos pero nos engañaron nos cogimos de la mano pero nos engañaron crecimos sin los pájaros y sin probar naranjas y nos engañaron ella no era mi hermana él no era su hermano solo estábamos mi hermano y yo.

Y ahora tengo que meter la papaya verde en la batidora para sacar un jugo natural un jugo que pueda vender a dos pesos y que pueda aliviar este ciclón que tengo. Aquí lo que pasa es que la gente piensa que tomándose el juguito de papaya se les va a acabar la mala digestión. Yo soy tremendo laxante yo tengo una papaína más fuerte que una vaca y combate el estreñimiento y ayudo a eliminar la ameba pero hay demasiada bomba atómica por ahí demasiado nazi muerto demasiado judío muerto para reconstruir todo este Hiroshimón.

Yo uso la batidora y pienso en mi hermano que sigue en su tanque y llevo mi batido al círculo infantil los niños dando vueltas ya no hay pájaros ni naranjas pero les doy de mi jugo natural de mi historia personal de mi muerte artesanal y pienso: muerta la vaca se acabó el delito.

Por eso me monto en el tanque con mi hermano y juntos vemos la ciudad donde los muertos no levantan los brazos como nos dijeron donde los muertos quieren guarapo y se quedan sosteniendo el prefabricado y sienten los golpes del tanque donde vamos mi hermano y yo tumbando caña sí sí tumbando caña.

AVANCE EN LA CONCIENCIA⁵

Ahora te estoy mirando con mis propios ojos cansada arrepentida con picazón en las tetas sintiendo que cumplo treinta años y sigo en la misma pasmadera aquí con el martillo en la mano como si un martillito pudiera arreglarte cómo pudo crearse tanta ruina qué pudo pasar para que llegaras a esto a esto en lo que te has convertido ruina na má esta es una tarea de grandes mijito de qué me sirven las manos si cuando te toco la boca gruñes como una vaca de nada me sirve mi título de obrera ni mi expediente laboral alguien dice que yo estoy calificada para hacer este trabajo alguien dice que yo soy perra cuando de mármol se trata alguien dice aquí está lo que se daba que ya no hay pero cuando te miro con mis propios ojos mijito y pienso en los años que llevo dándote martillito se me sale la espuma por la boca y no quiero volver a marcar la tarjeta pero de todas formas sigo restaurando el material sigo pegándote los ojos que te sacaste sigo echando cloro a la toalla

5 Discursos de MONOCOCINAO, destacada en el sectorial de enfermería, pronunciados en soledad y posteriormente publicados por el órgano de la seguridad en el mural del CEA.

porque hay que ser ANTÍGONA y acompañar a su padre hasta el final y sí soy la obrera que en medio de la jornada de trabajo saca su pan con lechón y su refresco piñata mi hermano pinta en la candonga y yo visito al mono del zoológico Eteocles le puse y no puedo comerme mi pan con lechón sin llevarle también su meriendita al mono ahí está no para de lanzarme besos de enseñarme los dientes por qué el mono Eteocles me enseña la cajetilla cuando se jama el tomate yo no lo sé yo le tiro mis tomates diarios y sigue tirándome besos en medio de mi obstinación yo apenas lo conozco yo apenas lo he tocado yo le puse Eteocles y día a día inyecto mi dosis de fatalidad en esos tomates maduros y me tomo un diez en el trabajo y miro un poco de monería porque la verdad el mármol a quien desgasta es a quien lo trabaja a una que no va a ser nunca vanguardia nacional.

...

Me dijeron que me traían carne de primera y yo la cociné pero era mono era de un mono viejo del zoológico de 26 era de un mono que sacudía el rabo delante de la gente y todos aplaudían Polinices se llamaba

Uno piensa que puede hacer picadillo con esa carne de mono

Uno piensa que puede hacer un bisté picó

Pero esa carne no hay quien se la meta

El que se meta a ese mono termina cagao

Porque detrás de un mono del zoológico de 26

Hay demasiada dosis de fatalidad

Y eso es diarrea pura

Y estoy cansada de la plastilina

Ahora te voy a decir donde AntígonA va a tocar

AntígonA va a tocar donde más te duele

AntígonA va a tocar donde la mierda está dura

AntígonA va a tocar donde la pipa explotó

AntígonA va a tocar donde la ELECTRA cerró la puerta

Y sabes lo que le va a decir a la ELECTRA

Ven acá mijita

Hasta cuándo vas a tener la puerta trancá

Con la chapita y la plastilina

Yo te voy a decir a ti donde AntígonA va a tocar

Si tú sigues con ese pescao podrío

Tengo la cabeza llena de fósforos porque no hay más gas pa rellenar la fosforera

Y en cualquier momento te cocino tu pescao y no te va a saber a frutabomba

Yo no te lo envidio yo te lo supero

Camino sobre el cañón

Camino sobre el martillo

Y me meto en la caldosa

Conmigo no hay cuento que valga
Conmigo la muerte se queda chiquita

Porque una viaja sola en medio de una guagua y quiere ser la que no toca nada la que no escucha nada la que no siente nada una va en una guagua con la peste a grajo de todo el mundo con el cansancio de todo el mundo con el agujero de todo el mundo y se pregunta qué es lo que tiene que enterrar hoy qué es lo que tiene que enterrar hoy qué es lo que tengo que enterrar hoy siempre se entierra algo aunque la muerte no venga de súbito y sea este camino agónico en una guagua que te parece una eternidad y lento este sufrir lento este irse acabando lento este desaparecer de todos los días porque cuando no es una cosa es otra la que se entierra.

...

Con la jeringuilla en la mano y con mi tanque sin tapa
Suelta sin vacunar

Estoy mirando los carteles de las Electrón, las Medeón, las Casandrón, las Ifigenión, las Ismenón, las Antigonón

El contingente de marca épica de la mejor cualidad el contingente que te deja con la espuma en la boca y con las manos llenas de jeringuillas para madurar las frutas de la candonga

Porque para estar en este contingente no hay que colarse en una girón ni agarrarse al tubo de una guarandinga solo hay que poner el bollo en una bandeja plástica

Para si alguien se equivoca sepa que tú sí vas
que tú sí tienes
que tú sí tumbas

Y en medio de mi contingente saco la perra lengua que te saqué
Y la cocino

¿A qué sabe una lengua cruda?

¿A qué sabe una lengua cocinada?

La de una estatua la de un mono la de un hermano

Pero hoy estoy cargando tomates

Y vengo hacia ti de nuevo

Y te miro a los ojos, mijito

Y te digo: MUERTO EL MONO SE ACABÓ EL TOMATE

Y mientras el pueblo te lleva flores

Y mientras el pueblo te arroja flores por la cara

Yo te tiro mis tomates

Y cuando te cargan en un bote

Y pasan las ruinas de tu estatua en ese bote

Yo te tiro mis tomates

Y me encuentro a una vieja que me dice: mijita, la juventud esta perdía ¿tú tienes fe? ¿tú tienes destino? ¿tú tienes algo que me puedas dar?

Y le doy mi maletín a la vieja, mi carretillón repleto de tomates

La vieja está tan arrugada y triste
No me dice su nombre pero yo sé que se llama PATRIA.

LA CAFETERA⁶

EL SOLDADO. Tú no sabes lo que yo tengo en las manos
EL SOLDADOR. Tú no sabes lo que yo tengo en las mías
EL SOLDADO. Tú no sabes lo que es el tanque por dentro
EL SOLDADOR. Tú no sabes el cuadro que te estoy vendiendo
EL SOLDADO. Tú no sabes lo que se encuentra en el tanque
 La guerra que uno se tiene que jamar en el tanque
 No es una guerra de verdad
 Es una guerra de cafetera es una guerra que pa vivirla
 Te tienes que meter la cafetera completa
 Porque tienes que estar alerta
 Porque tienes que saber matar
 Tú no sabes el trabajo que uno pasa
 Recogiendo café
 Moliendo café
 Pa meterlo en la cafetera y ligarlo con chícharo
 Porque el café pa ahorrarlo ha de andar mezclado
 Y si lo mezclas no sabe igual
 Pero uno se lo tiene que tomar igual
 Y uno se lo tiene que meter igual
 Porque tienes que saber matar
 lo que no puedes
 lo que no sabes
 lo que no vives
 Y llega el momento que la vaca del camino
 Te sabe a café
 Y el bollo de la negra te sabe a café
 Y la pena de tu madre
 Y el dolor de tu padre
 Te sabe a café
 Y el tanque explota como una cafetera
 Y cuando vas a disparar con la metralleta
 No sale una bala
 Porque todas te las metiste

6 *Obra dramática*: es la que plantea una situación conflictiva cercana a su punto culminante. No presenta descripción ni narración. Todo se sabe por lo que dicen los personajes. Está destinada a la representación. Emplea la forma dialogada. (Curso de superación escénica para las integrantes del CEA)

EL SOLDADOR. Tú no sabes lo que te estás perdiendo en mi cuadro
Si lo supieras vinieras a tomarte mi guarapo
Cincuenta centavos na má
Y con ese guarapo en la boca
No tienes que limpiarte la papaya
La coges de la mata
Porque uno pierde mucho tiempo limpiando la papaya
Y la papaya lo que tiene es nitrón
Y si la papaya quiere te deja como un carbón
Con la sangre derramá
Con la leche derramá
Y sin haberla probado
Tú no sabes lo que te está perdiendo
Dejando embotellao mi guarapo
Dejándolo ahí pa que el yuma lo compre
Pa que el yuma se lo meta en la boca
Y salga con la cara de YUSIMÍ
La de las uñitas largas pintá
La de los ojitos de perro
Y lengüita de perro
Mientras se clava su uñita amar
Su uñita temer
Su uñita partir
Ella te conjuga lo que sea
YUSIMÍ sí sabe a lo que sabe el guarapo
Porque *Cuando se coge un almendrón*
No es pa llegar temprano
Arriba Havana Club
Abajo Ron Bacardi
Y en el medio las pasas de Hatuey
El apóstol te mira con la mano en el pecho
Y tú lo metes en la mesa
Mezclao con Havana Club
Con Ron Bacardi
Y con las pasas de Hatuey
El apóstol no quiere mojarse las manos de ron
Y se las pone en el pecho
Porque El apóstol sabe lo que dice tu pulóver
Y mientras detrás de la mesa el cartel te jura
Por la sangre derramá
Y por la leche derramá
Tú te tocas tu pulóver I LOVE SEX
Y te llevas el cuadrón que tengo

Porque tu pulóver dice I LOVE SEX
Y no sabes lo que te estás perdiendo
Pero sí sabes lo que te estás llevando
Porque tu pulóver dice I LOVE SEX
Y el tabaco se quedó sin candela
Porque la candela también te la llevaste
Y si me preguntas por mi cuadro
El de mi candonga
Te lo doy

EL SOLDADO. Tú eres tremendo comepinga

EL SOLDADOR. Tú eres tremendo comepinga

EL SOLDADO. Tú eres más

EL SOLDADOR. Tú eres más

EL SOLDADO. ¿Tú sabes lo que pasa cuando tu tanque explota?

¿Uno va a alguna parte?

¿Uno se queda ahí?

¿Uno regresa cuando tu tanque explota?

¿Uno tiene alma?

¿Uno tiene sangre?

¿Uno tiene leche pa el café?

¿Uno siente qué hacen los demás cuando tu tanque explota?

¿Uno sabe lo que es la muerte?

¿Uno sabe lo que es el tanque?

¿Tú sabes lo que te estoy diciendo?

EL SOLDADOR. Tú caminas por esta cochiná y vas llenando tu cuadrón

Cochiná que te encuentres cochiná que tu cuadrón pinga no sé

pinga no sé

pinga no sé

Y vas metiéndote en la cochiná

Que poco a poco

Tu cuadrón se convierte

Y te preguntas

Cuándo uno vive en la cochiná

Uno se vuelve una cochina

EL SOLDADO. Tú quieres tener la tierra sobre ti

Ahogarte en la tierra

En tu tierra

EL SOLDADOR. Tú quieres que la tierra te parta

Limpiarte en la tierra

En tu tierra

EL SOLDADO. Tú no lo mereces

EL SOLDADOR. Tú tampoco

EL SOLDADO. Tú no quieres tomar más borra

Ni más agua e bollo
Ni más agua e culo
Y que la teta pa hacer el café
Cuele a la vieja de la joroba
No quieres oír ni en la esquina
La palabra Traición
Ni la palabra Ganado
Ni la palabra Vacuno

EL SOLDADOR. Tú quieres tener la uñita larga
Pa sacarle los mocos
A la vieja de la joroba
La vieja te invita a tomar café
Y es tronco de café de menstruación
Pero tú te tomas el café porque sabes
Que tarde o temprano
Tienes que sacarle los mocos a la vieja
Porque la vieja tendrá su joroba
Pero sigue siendo la vieja
Y un día agarras tu uñita
Y se la clavas a la vieja
Porque te aburraste del bilongo
Porque te aburraste de la cochiná
Porque te aburraste del cuadro que estás vendiendo
Y sientes el grito mudo de la jorobá
Y le cierras los ojos
Fuiste tú quien la mató
No otro
Tú

EL SOLDADO. Tú dices mu
EL SOLDADOR. Tú dices be
EL SOLDADO. Tú dices
Abajo la guerra
EL SOLDADOR. Tú dices
Abajo la paz
EL SOLDADO. Tú tienes los muertos arriba
EL SOLDADOR. Tú tienes las puertas trancá
EL SOLDADO. Tú tienes tronco e peste a boca
De to lo que te has tenido que meter
EL SOLDADOR. Tú tienes tronco e peste a boca
De to lo que te has querido meter
EL SOLDADO. Tú tienes la mía y la tuya
Y la de malanga

- EL SOLDADOR. Tú tienes la mía y la tuya
Y la del puesto e viandas
- EL SOLDADO. Tú eres la pájara pinta
Enterrando tu cajetín
- EL SOLDADOR. Tú eres la pájara de cartón
Quemando tu cajetín
- EL SOLDADO. Tú no calientas
Tú terminas
- EL SOLDADOR. Tú no repartes
Tú recoges
- EL SOLDADO. Tú no sufres
Tú lloras
- EL SOLDADOR. Tú no luchas
Tú tiras
- EL SOLDADO. Tú tienes a la jorobá dentro
Con su carretillón por tu columna vertebral
Su mondongo por tu marañón
Su agonía por tu leche cortá
Y cuando pintas a la jorobá
Lo que te sale
No tiene nombre
Ni tiene madre
Ni tiene ná
- EL SOLDADOR. Tú no tienes los timbales pa dar timba
Ni la bamba pa dar betún
Por eso la cafetera te explota con borra
Porque la jorobá no te hace suin
Y en la vida muy que real
No sabes el nombre que estás nombrando
Ni la lucha que estás luchando
Ni el entierro que te estás haciendo
- EL SOLDADO. Tú nunca gritas que la vieja de la joroba
Se llama PATRIA
- EL SOLDADOR. Tú siempre gritas que la vieja de la joroba
Se llama PATRIA
- EL SOLDADO. Tú te sientas en el pozo de tu malecón
Y te preguntas
¿Qué hago aquí?
¿Cómo he parado en esto?
¿Cómo he parado esto?
- EL SOLDADOR. Tú te sientas en el mármol de tu malecón
Y te preguntas
¿Qué hago allí?

¿Cómo he parado en esto?

¿Cómo he parado esto?

EL SOLDADO. Tú sabes que la tienes en las manos

EL SOLDADOR. Tú sabes que la tienes en las tuyas

EL SOLDADO. Tú sabes qué hacer

EL SOLDADOR. Tú sí lo sabes

EL SOLDADO. Tú lo haces

EL SOLDADOR. Tú también

LA CUARENTENA⁷

De: soldadoennewyork@gmail.com

Para: papayaverde@cubarte.cult.cu

Asunto: TROPICAL ISLAND

Hermana, no me lo querrás creer pero ayer mientras leía tu mail, me estaba chupando una naranja y vino a verme un socio y a mí mismo me preguntó por mí. Entonces vi la cáscara de la naranja, escupí el golloje y me desmolle-jé. Eso era yo. Para eso había quedado. Para ser un golloje. Salí con el socio a un bar, tú sabes, los domingos me entra tremendo gorrión, y a veces no quiero ver a nadie pero me hace bien salir, darme unos traguitos y hablar un poco de mierda. Él siempre es el que habla porque yo cada día me vuelvo más silencioso. Empezó a contarme un sueño que tiene a menudo de dos tipas que están atrapadas en un nido. Las tipas están buenísimas y tienen alas pero no pueden volar porque hay dos lobos que no las dejan ni ver el cielo. Se tienen que estar bajando las alas porque todo el tiempo se les están parando. Él grita que no se corten las alas porque en algún momento podrán y no tendrán alas. Pero las tipas tienen tremendo obstine porque las alas se siguen parando y eso las tiene locas. Él grita ah y ahí siempre se despierta. Yo le dije: tú lo que tienes es tremendo queso. Pero después me quedé pensando y me dio tremendo dolor. Pensé en la casa. En la cochambre que se ha convertido nuestra familia. En ti y en Ismene dando timba en la tercera unidad. Pensé en todo eso cuando salí del bar y empecé a decirle a una vieja que me encontré por el puente de Brooklyn que yo estaba asesinado pero que no le iba a decir quién era el asesino. Y empecé a sentir que sangraba por el culo. Mis piernas llenas de sangre y en esa sangre el libro de Lógica que estoy traduciendo para que papá pueda venir en junio y el dinero que te mandé la semana pasada, lo poco que pude. Empecé a ver la habana en un charco y en el puente de Brooklyn pasaba una hilera enorme de almendrones con peste a gasolina. Que peo tenía. Y me dije: es hora de ir a casa. Y eso me dejó peor. PINGA. Hoy por la mañana me desperté con una imagen en

⁷ Del buzón de mensajes de PAPAYAVERDE y MONOCOCINAO, suministrados por el administrador de la red del CEA.

la cabeza: la del golloje. Mira tú. Y tuve que sentarme a escribirte porque me doy cuenta de que me estoy poniendo viejo y por primera vez he pensado en morirme y en que no quiero ser enterrado aquí. En el fondo lo que pasa es sencillo: yo no puedo ser feliz pero sé la manera de hacer feliz a los demás. Te maté. TE QUIERO.

ESET NOD32 Antivirus ha comprobado este mensaje

De: madridtieneunsoldador@yahoo.es

Para: monococinao@infomed.sld.cu

Asunto: VIVA LA YEGUA

Oye, te cuento que lo de la exposición va, todo el mundo ha muerto con los cuadros y me hablan de París, de New York y de Berlín como si de Bejucal o Santa Clara se tratara. Yo exploto, imagínate. Al final le puse LA VIDA DEL EMBUDO. Y el cuadro que más le gusta a la gente es el de los once mulatos con la pinga afuera en la orilla de la playa. Un escándalo. Yo mismo lo he mirado y no sé cómo pude ser tan morbosos de excitarme con algo así. Los once están muy bien dotados. Pero es triste porque están muertos. Porque la gente sigue muriendo, y hay mucho negro muerto en el mar. Tú sabes. El amor y la política fueron a la playa un día. Al final, uno se da cuenta aquí que la vida no es mejorar o empeorar. Lo que hay es un baño mejor que otro, una comida mejor que otra y en ese sentido es el único en que la persona puede sentirse más afortunada o más desvalida. Igual las pingas están y al que le duela que grite. Pero lo que me muero por contarte es lo que hice el domingo. Me fui a una carrera de yeguas. Lo más grande. No gané nada pero me sentí muy feliz porque me metí en la pista y busqué a la vieja que más me gustaba, la que no ganó. Te acuerdas la felpita que te robé y traje conmigo. Pues se la amarré a la yegua en la cola. La vieja se quedó quieta y después corrió muy horonda con su felpita en la cola y corría y corría y corría y yo me reía mucho porque empecé a gritar: mi hermana es una mujer atada a la cola de una yegua. Sé que debes estar muerta con este cuento pero dime si no fue un buen regalo de cumpleaños para ti. Yo no me olvido de nada. Y eso me hace un viejo. Soy miserable porque recuerdo. Hoy fui a IKEA y compré una pesa. Voy a pesar lo que me queda del caimán. Después te cuento. Bueno, adiós y toma decisiones de una vez por todas. Ah, te mando una foto del cuadro. Pero no termines como los mulatos. Muerta, quiero decir. Besos enooooormes.

Abrir este archivo o guardar como

Abrir

Esto puede ocasionar daños irreparables en su sistema, ¿desea continuar?

SÍ NO

Sí

KASPERSKY antivirus ha detectado amenazas en ese archivo, ¿desea continuar? SÍ NO

Sí

Lo sentimos no tiene acceso al archivo. Consulte con su administrador

¿CONOCE UD A ABDALA?⁸

Responde con tus palabras:

1. *¿Qué sentimientos provocan el conflicto en esta obra?*

La “noticia” del hallazgo del cadáver incorrupto de Mariana Grajales y de su posible canonización es una terrible infamia.

De las gestiones del presidente Zayas ante el Vaticano en 1923, cuando supuestamente se encuentra el cuerpo de Mariana incorrupto, al ser desenterrado en Jamaica, no existen ningunas referencias. Menos aún, de la exhumación reciente del cuerpo en el Cementerio de Santa Ifigenia ni de un proceso iniciado sobre su canonización.

Nadie duda de la heroicidad de “La Madre de la Patria” y de su profunda fe cristiana (baste recordar aquella escena en la que hace jurar a sus hijos ante el crucifijo), pero la incorrupción de un cadáver no es suficiente. Los milagros que se requieren son de otra naturaleza.

Es increíble que la red difunda tales “noticias” y que haya personas que se presten a tal ciberchanleteo.

2. *¿Cuál era el objetivo del invasor?*

Donde menos se piensa, hay un espíritu invasor. Andan en todas partes. El espíritu atrasado perturba y hasta enloquece al que agarra.

El destino del vivo es alimentarlo. Se les ofrece agua, pan, bebida, cigarrillos, tabacos y alimentos cocinados sin sal.

3. *¿Qué respuesta envía Abdala al tirano que exige la rendición?*

⁸ Examen utilizado en el CEA para mantener la memoria (historicoemotiva) entrenada. Se proponen diferentes materiales para que las integrantes armen un discurso personal. Este ejemplo fue una variante con textos de La Avellaneda, Eusebio Leal, Madonna, Yerandy Fleites, Anna Ajmátova, Nicolás Guillén Landrián, Carlo Frabetti, Lydia Cabrera, etc.

La Organización Mundial de la Salud advierte que el consumo de carne sobrecarga nuestro aparato digestivo de primates y favorece la aparición de tumores. Por no hablar del colesterol. Por no hablar de las vacas locas, la peste porcina y la gripe aviar.

Hay razones dietéticas y sanitarias para evitar el carnivorismo y éticas, económicas y ecológicas, es decir, políticas.

La producción de carne es una de las principales causas del hambre en el mundo. Para producir un kilo de proteína cárnica hacen falta hasta diez kilos de proteína vegetal. Lo que significa que con la soya y el grano que consume el ganado en Estados Unidos, se podría alimentar a toda la humanidad. Mientras los etíopes se mueren de hambre, el 40% de los campos de Etiopía se dedica al cultivo de la soya destinada a las vacas estadounidenses. El carnivorismo constituye un brutal atentado contra los derechos humanos.

4. *¿Qué fuerza opone Abdala a la de las armas?*

La Declaración y Plataforma de Acción de Beijing define como expresiones de la violencia contra las mujeres:

YO DIGO NO A LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER.

5. *¿Por qué están decididos a luchar por Nubia?*

El ser humano crea respuestas que se transmiten de una generación a otra. Y estas respuestas no son más que mitos. Y los mitos distorsionan el significado real de las cosas:

La homosexualidad es una enfermedad mental

El sida es cosa de homosexuales

Todos los hombres homosexuales son afeminados

Los homosexuales son más promiscuos que los heterosexuales

El tipo de actividad sexual que se da entre los homosexuales es perversa

La causa de la homosexualidad depende de la educación de los padres a sus hijos

Todos los directores de teatro son homosexuales

Todos los dramaturgos con talento son homosexuales

Todo EL PÚBLICO es homosexual.

6. *¿Por qué el pueblo puede sentirse feliz?*

El miliciano tiene un fusil. Él ama la paz. En manos buenas, un fusil es bueno.

¿Cómo utilizar el fusil?

Abra la envoltura con la yema de los dedos deslizándolo hacia un lado.

Colóquelo con el pene erecto al inicio de la relación.

Apriete la punta con los dedos y desenrósqelo con cuidado hacia la base del pene.

Después de la eyaculación retire el pene antes que pierda la erección sujetando el fusil por su borde.

Retire el fusil del pene cuidando que no se derrame semen.

Anúdelo y tírelo a la basura.

Recuerde, en manos buenas un fusil es seguro, placentero y erótico.

7. *¿Qué mueve a luchar a Abdala?*

A ver, cómo te explico. Un gobierno es un universo en el cual influyen y desinfluyen miles de factores, como el amor, por ejemplo. El pueblo necesita vivir, aunque le estén echando en las narices las descomposiciones de un muerto de veinte años. ¿Me hago entender? Esto no es asunto político, es un problema de amor.

8. *¿Cómo sabemos lo que sucede en el campo de batalla?*

El discurso no es más que el razonamiento que hace el orador de viva voz para convencer o persuadir. La convicción obra sobre la inteligencia. La persuasión actúa sobre el corazón.

Para convencer y persuadir es necesario ser elocuente. La elocuencia no reside solamente en la palabra: el gesto, la mirada, la risa y hasta el silencio son elocuentes.

El maestro que desea convencer al alumnado de la necesidad de incorporarse a cualquier campaña, debe tener cultura general y hasta tener conocimiento de economía, tan importante en nuestra revolución socialista. Cuando predominan sentimientos e ideales contrapuestos, el maestro debe salvar el divorcio entre él y la masa halagando los más generales sentimientos. Para imponer después con firmeza sus propias convicciones y orientaciones.

9. *¿Qué premios ofrece la patria a los que luchan por su libertad?*

Disminuir la mortalidad en el adulto mayor.

Rehabilitar para la inserción en la sociedad.

Disminuir factores de riesgo tales como:

Malnutrición

Hábito de fumar

Poliformación

Obesidad

Y sedentarismo.

10. *¿Qué pretende la madre y qué le responde Abdala?*

EL HIJO: ¿Y qué he de hacer?

LA MADRE: ¡Gobernar!

EL HIJO: Sobran en los pueblos leyes.

LA MADRE: Pero es deber de los reyes el hacerlas observar.

EL HIJO: ¿Y será el mundo más bueno si ese cuidado me afana? ¿No lleva la especie humana desorden, vicio en su seno? ¿Castigo y premio, señora, qué bienes han producido? ¿Lo mismo que antes han sido, no son los hombres ahora?

LA MADRE: Pero rigiendo a esos hombres, tus preclaros ascendientes, se hicieron omnipotentes y eternizaron sus nombres.

EL HIJO: *(con sarcasmo amargo)* ¡Oh...! ¡Sí...! Yo envidio su suerte, y en esto, madre, me fundo: ¡Los hizo dioses el mundo al par que polvo la muerte!

11. *¿Comprende Abdala el dolor de su madre? ¿Qué es lo que más lo hace sufrir?*

Only the one who hurts you can comfort you. Only the one who inflicts the pain can take it away. I don't need to have a dick between my legs. I have one in my brain. Sometimes I stick my finger in my pussy and wiggle it around the dark wetness and feel what a cock or a tongue must feel when I'm sitting on it. I pull my finger out and I always taste it and smell it. It's hard to describe it, smells like a baby to me, fresh and full of life.

12. *¿Qué es el amor a la patria?*

El amor no es el ridículo
El amor no es la yerba
El amor a la patria no es el odio
El amor al rencor no es la patria
El amor la oprime
El amor la ataca
El amor a quien
El amor al odio del ridículo
El amor a la yerba del odio
El amor a las plantas de la patria
El amor a la tierra de las plantas
El amor, madre, no
El amor no, el ridículo
El amor en la patria del ridículo
El amor en el ridículo
El amor sin patria ni ridículo
El amor sin yerba
El amor con tierra

El amor de patria

El amor oprime

El amor patria

El amor hasta

El amor por

El amor coma madre coma a la patria no es el amor ridículo a la tierra coma ni a la yerba que pisan nuestras plantas punto y coma es el odio invencible a quien la oprime coma es el rencor eterno a quien la ataca punto

13. *¿Qué siente Abdala cuando se ve impotente para seguir defendiendo su patria?*

Que lo heroico es transformar la agricultura.

El método de siembra directa tiene sus requisitos técnicos:

1- Tratar la semilla con un desinfectante.

2- Sembrar por medio de un aparato, ideado al respecto, que da la profundidad requerida: 1- 5 cm.

3- Mantener la bolsa sembrada protegida del sol y regarla cada vez que sea necesario.

4- Poner un pequeño por ciento de semillas en germinador para trasplantarlas a las bolsas donde falle la germinación.

El que se crea que aquí se ha hecho gran cosa, tiene que pensar que está en el ABC todavía. Ahora se está haciendo alrededor de La Habana un cordón. Con las primeras lluvias vamos todos a la gran siembra de primavera.

14. *¿Qué pide Abdala a su madre?*

En los terribles años de Yezhov hice cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado.

Una vez alguien me reconoció.

Entonces una mujer que estaba detrás de mí, con los labios azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre, despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras y me susurró:

-¿Y usted puede describir esto?

Y yo dije:

- Puedo.

Entonces algo como una sonrisa resbaló en aquello que una vez había sido su rostro.

15. *¿Qué oye Abdala en su agonía y cómo muere?*

Lo levantan, moribundo. Le dicen, tratando de animarlo: “¿Qué es esto, General? ¡Eso no es nada! ¡No es nada!” Hasta que expira, y ya muerto,

otro balazo le da en el pecho. Bajo el fuego incesante, ahora tratan de levantar el cuerpo, pero resulta imposible. Abandonan el cadáver y regresan al campamento, llevando la infausta noticia.

Al conocer el hecho, en el paroxismo del dolor, Panchito parte hacia el lugar. Junto al médico Máximo Zertucha tratan de levantar el cuerpo exánime, pero el primero recibe un tiro en la costilla derecha que lo desploma. Caen también el cadáver de Maceo y, sobre ellos dos, el caballo. Herido de gravedad, el hijo del Generalísimo tiene tiempo aún de escribir una nota que será como el epitafio de ambos:

“Mamá querida,

Papá; hermanos queridos:

Muero en mi puesto, no quiero abandonar el cadáver del general Maceo y me quedaré con él. Me hirieron en dos partes. Y por no caer en manos del enemigo, me suicido. Lo hago con mucho gusto por la honra de Cuba.

Adiós seres queridos, los amaré mucho en la otra vida, como en ésta. Su Francisco Gómez Toro

En Santo Domingo.

Sírvase, amigo o enemigo, mandar este papel de un muerto”.

Él intenta el suicidio, pero no lo consuma; cae desvanecido. Al cabo del tiempo, una patrulla española se acerca a desvalijar los cadáveres: las botas, las polainas... todo lo que consideran valioso. Rematan a Panchito y se esfuman, llevando consigo varios objetos personales con las iniciales A.M.

En el seno de las tropas cubanas cunde el desánimo. Pero un joven, Juan Delgado, del Regimiento Santiago de las Vegas, que era un rebelde con causa, que no quería que lo mandara nadie y que solamente obedecía al General, se impone a gritos y convence a los otros que hay que ir a rescatar el cuerpo del héroe. Y en un lugar muy cerca de allí, la noria, encuentran los cadáveres. Recibirían como recompensa el fragmento mayor de la camiseta ensangrentada del Titán de Bronce; la otra parte sería enviada al general presidente Salvador Cisneros.

Los cuerpos fueron lavados, velados esa noche, y se tomó la decisión de que había que encontrar un lugar donde esconderlos. Durante esa madrugada atravesaron prácticamente la provincia y llegaron a Santiago de las Vegas, que era el lugar que conocían, y allí, en un lugar alto, desde el cual se ve toda la comarca, pidieron a Pedro Pérez y a sus hijos —campesinos pacíficos y honrados— que les dieran sepultura. Nadie supo nunca ese secreto.

Ahora tenemos este monumento a los que juraron guardar silencio: un yunque hermoso dedicado a Antonio Maceo y a Francisco Gómez Toro, su ayudante, símbolo de la juventud cubana. Quizás sea éste el monumento más hermoso, quién sabe, que tiene Cuba.

BEMBA Y BETÚN⁹

¿Y dónde están las erinias? / Bemba y betún
¿Y dónde están las marianas? / Bemba y betún
¿Y dónde están las erinias?
Bemba y betún
Bemba y betún

Yo sigo la tradición
Y eso no te gusta
Yo te declamo
Y eso te disgusta
Dices que tengo que hacer Revolución
Y yo te digo
Patria, tus hijos te están reclamando
Y quiero aclararte algo
Yo lo que quiero es comida
Otra cosa no esperes que pida
Si no me meto un lechón
Nunca haré la Revolución
Yo lo que quiero es comida
Otra cosa no esperes que diga
Patria, ¿crees que eso pueda ser?
Patria, yo quiero creer
Patria, el pueblo te llama
Quieren todos llevarte a la cama
La puta más compañera
La compañera más puta
Pan con timba y borra de café
Pan con lechón
Pan con bisté
Pa lante
Pa lo que sea
Pa que me aguanten

⁹ Fragmento del reguetonaso épico de YUSIMÍ, número 1 del hit parade del CEA en el año 2012 que se incluye en su CD *Cuando se coge un almendrón no es pa llegar temprano*, dedicado a Sófocles, Virgilio Piñera, Joel Cano y Nara Mansur.

Un camaroncito duro
Que me saque del apuro
Un langostón
Que me dé Revolución
Yo lo que quiero es comida
Yo lo que quiero es tibol
Y si hay problemas con la comida
Y si hay problemas con el tibol
Aquí te va tu reguetonaso épico, mami
Tu dulce de papaya sin queso a 2,50 moneda nacional
Esto es un clásico, mami
Esto es para que veas quién domina tu timón
Porque tú me partiste, vieja
Porque tú eres mi pura, vieja
¿Todavía tienes problemas con el inodoro?
Descárgalo, vieja
¡Que lo descargues, vieja!
¡Que lo descargues!

¿Y dónde están las erinias? / Bemba y betún
¿Y dónde están las marianas? / Bemba y betún
¿Y dónde están las erinias?
Se fueron con las marianas
Y se comieron
Y se cagaron
Y gritaron
Bemba y betún
Bemba y betún
Bemba y betún
Dame betún
Dame betún
Bemba y betún
Bemba y betún

Yo soy YUSIMÍ

La mejor profesora de gramática de la República
Y voy a suprimir revolucionariamente la línea divisoria
Escucha esto, Patria
Nada espero yo de estos hombres
Mira lo que sufro por haber practicado la piedad
¿Copiaste?
¿Grabaste?
¡Buenas noche!

YO SÍ SOY YO: EL CEA ES UNA PINGA ¹⁰
Yo tenía los pies enfermos y usaba cutaras de yagua
Yo no podía caminar porque la sangre de mis pies corría
Y la vereda se llenaba de sangre
Yo tenía fuerza en esos pies
Yo había acariciado con esos pies
Y ahora no me servían más
Pero me paraba en la puerta de la casa y veía a lo lejos la BANDERA
Y quería estar ahí
Quería aprender ahí
Pero no podía caminar
Entonces
LA MADRE me dijo yo tengo brazos robustos y me cargó
A horcajadas sobre el pecho de LA MADRE
LA MADRE QUE ME PARIÓ me llevó hasta donde estaba la bandera
Todos los días
Todas las mañanas
Hasta que mis pies dejaron de sangrar
La MADRE no me dijo EMPÍNATE
La MADRE no me dijo ARRODÍLLATE Y REZA
La MADRE no me dijo LEVÁNTATE Y ANDA
La MADRE me cargó
Y con sus pies recorrí todo el camino

¹⁰ Una vez mi madre, Marisol Gómez, tuvo que llevarme cargado a la escuela porque no podía caminar. Los médicos no encontraban ninguna explicación. Mi madre me llevó a un santero y este le dijo que le habían mandado un muerto a ella y yo lo había recogido. Y el santero le hizo una misa espiritual al muerto. Entonces volví a caminar. Pero nunca dejé de ir a la escuela.

Y estuve donde se izaba la bandera
Y aprendí que en la manigua
Las madres y las hijas hacían sopa de tomate
Cogían el tomate y le metían machetazo al tomate
Cogían el tomate y le metían leña al tomate
Cogían el tomate y le metían llamará
Y cuando la sopa estaba hecha
No podían tomarla
Porque era como la sangre de sus hijos
De sus maridos de sus amantes
Ellas cocinaban tomate como si cocinaran corazón
Como si en la caldera estuvieran muertos y vivos
Como si de la caldera emanara victoria
Ellas lo sabían
Y daban la sopa a sus hijos
A sus maridos y a sus amantes
Pero ellas no la tomaban
Demasiada sangre decían
Demasiada sangre por el bollo
Por los ojos
Por los pies
Por el corazón
Para las mujeres de la manigua
Y yo aprendí eso gracias a LA MADRE
Qué hijo de puta va a burlarse ahora
Qué hijo de puta va a entenderlo ahora
Si los hijos de puta solo pueden llorar
Porque LA MADRE no me dijo EMPÍNATE
Y LA MADRE QUE ME PARIÓ ha muerto
Y yo lavo sus pies destrozados
Las heridas que jamás se cerraron
La sangre que jamás se secó
Los pies de LA MADRE muerta
Como mis pies

Como el busto del mulato¹¹
Que LA MADRE limpiaba
Cada día
Que cada mañana
Limpiaba
Pero no quiero lágrimas
Yo estoy pasá por la candela
Cociné con mi propia candela
Y exprimo mis tetas al mundo para alimentar hijos
Y exprimo mis tetas al mundo para criar mujeres sin tetas
Y exprimo mis tetas al mundo y me sirvo un vaso de leche
Porque lo que me sale de las tetas es sangre
Yo quisiera ser vaca
Pero solo tengo corazón
Sangre de MADRE
Sangre de BANDERA
Aquí están mis cutaras de yagua
Aquí están mis pasas y mi piel
Aquí está mi bembá
Para que ustedes se rían
Para que ustedes gocen
Para que ustedes se empinen
Yo no sé por dónde he de morir
Por la boca? Por las manos? Por la cabeza? Por los huesos?
Pero aquí estoy
Sin llanto
Sin altura
Con la columna virá
Y la boca salá
Y la lengua más larga que nunca
Para que ustedes me condenen
Para que ustedes me maten
¿Pueden hacer otra cosa?

¹¹ La madre de Carlos Díaz, María Antonia Alfonso, tenía un busto de Antonio Maceo. Ella decía que Maceo era el único mulato con el que se acostaría y el único héroe capaz de echar para adelante a este país. Todos los 7 de diciembre iba al Cacahual caminando y llevaba a su hijo.

Rogelio Orizondo (Villa Clara, Cuba 1983). Graduado de Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Autor de varias piezas teatrales y textos dramáticos publicados o estrenados por grupos como El Público, Buendía y Teatro de la Luna. Ha participado en Muestras anteriores como guionista de las obras *La Trucha* (Luis Ernesto Doñas, 2013) y *Antígona El proceso* (Lilián Broche y Yaima Pardo, 2014). Entre las obras de su autoría: *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* (2011) que le hizo merecedor del premio Virgilio Piñera. *Este maletín no es mi maletín* (2012), *Antigonón: Un Contingente Épico* (2012), *La hijastra* (2012), *Punto Punto Punto* (2011), *La pamplinera* (2010), *Vacas* (2009). Con esta última ganó el premio David en 2007.

ANTÍGONA GONZÁLEZ

SARA URIBE
MÉXICO 2012-2016

*A Ramón Mier y Francisco Arenas
¿De qué se apropia el que se apropia?
Cristina Rivera Garza*

INSTRUCCIONES PARA CONTAR MUERTOS

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío.

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados.

Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí.

[
: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*
: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*
: *No quería ser una Antígona pero me tocó.*
]

No querían decirme nada. Tadeo no aparece. No querían decirme nada.

Un vaso resbalando de una mano húmeda. Estrépito de cristales. El nudo en el vientre. El nudo y la náusea. El nudo. Pequeñas gotas de sangre fresca sobre los mosaicos.

Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije.

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien.

No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad. *Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes...* ¿Ves la ironía, Tadeo? Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren.

Un vaso roto. Algo que ya no está, que ya no existe.

Que se halla en paradero ignorado, sin que se sepa si vive. Sin que se sepa.

Yo me quedé pensando en el verbo desaparecer. Ellos dijeron: Tadeo no aparece y yo pensé en el mago que iba a nuestra primaria. En Tadeo tras la celosía mirando a hurtadillas porque a nuestra madre no le alcanzaba para darnos los cinco pesos de la función. Desaparecer siempre fue para mí un acto de prestidigitadores. Alguien desaparecía algo y luego lo volvía a aparecer.

Un acto simple.

Pero ni rastro de era ni de perros que te hubieran arrastrado para destrozarte. Donde antes tú ahora el vacío. Nadie llamó para pedir rescate o amedrentarnos. Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio.

Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado, mejor lo hubieran dejado muerto, porque al menos sabría yo dónde quedó, dónde llorarle, dónde rezar. A lo mejor ya me hubiera resignado.

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. Otro hombre que compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego

esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre.

[
: *Antígona Vélez le fue encargada a Leopoldo Marechal por José María Unsai, director del Teatro Cervantes, a principios de 1951. El único original mecanografiado le fue entregado a la protagonista, Fanny Navarro, quien lo perdió en un viaje a Mar del Plata.*

: *La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica –en donde Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos.*

: *Escrita como un largo poema en verso libre, el texto contiene innumerables fragmentos de letras de tango, que en su distorsión y alteración, plena de nuevos significados y entrecruzamientos*

: *en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos*

: *en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo.*

]

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición.

Nuestro hermano mayor y tu mujer en la pequeña sala de tu casa. Tus hijos jugando fútbol con los vecinos.

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie acudiera.

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible.

Pero *¿cómo no voy a buscar a mi hermano?* Díganmelo ustedes *¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo?* *¿Cómo voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?*

Ellos insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas aparecer cualquier día de éstos pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer pero los desmiente su propio miedo. Reprueban

que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo.

Y yo no los entiendo porque necesito saber dónde estás.

Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón.

Para ninguno.

[
: *La argentina Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona para criticar el gran número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país.*
: *Antígona Furiosa es un pastiche.*
: *Antígona Furiosa es también la indagación sobre quién es el verdadero héroe.*

]

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada.*

[
: *¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*
: *una habitante de la frontera*
: *ese extraño lugar*
: *ella está muerta pero habla*
: *ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso*
: *¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la oigamos?*

]

Rezo para que tu cuerpo ausente no quede impune. Para que no quede anónimo. Rezo para tener un sitio a dónde ir a llorar. Rezo por los buenos y por ellos, porque si ellos no tienen corazón, yo sí.

[
: *En su sueño, para llegar a Tebas, la ciudad abismo, tenía que atravesar una estancia llena de grandes vasos de vidrio muy diáfanos*

que apenas se veían. Estaba obligada a pasar entre ellos sin quebrar ninguno, sin hacerlos temblar.

: Y así lo hacía. Nunca quebró ningún vaso. : Nunca atravesó el umbral.

]

¿Es esto lo que queda de los nuestros?

En mi sueño tengo la certeza de que una de esas maletas es la de Tadeo. Mamá le puso ese nombre porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño. Las rezó y lo bautizó en su honor para que siempre lo alumbrara la esperanza de los desesperados. Para que al más pequeño de sus hijos nunca se le olvidara que desde su nacimiento había vencido la adversidad.

Monterrey. Nuevo León. 26 de enero. Tres hombres muertos y amordazados fueron encontrados en una tumba del panteón municipal Zacatequitas, ubicados en el poblado Zacatecas, en el municipio de Pesquería. Se estimó que pudieron haber sido enterrados hace más de dos años.

Por eso sé que no estás vivo. Si estuvieras vivo habrías dado señales, habrías llamado, habrías enviado un mensaje. Si estuvieras vivo habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber.

De cualquier forma, si por un milagro te hubieras salvado, ya habrías conseguido que te pegaran un tiro, Tadeo. Tú no ibas a servirles para esas cosas de andar matando gente.

Dicen que para eso es que los quieren ¿no? Para reclutarlos por la fuerza en sus huestes. Para usarlos como escudos.

Por eso cuando veo los noticieros, la verdad es que ya no sé qué creer ni a quién creerle. Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de “civiles armados”, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara con rostro impenetrable desde el paredón de los acusados o que yacen inertes sobre el asfalto, de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón. Aquí, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas. Día a día se nos resbalaron sin que pudiéramos retenerlas.

[

: Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra.

: Los que no se han vuelto. Los que no se han vuelto.

: Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos.

: Todos vuelven. Son de los mismos. De piedra. Todos. Vuelven.

De piedra.

: Eres tú quien nos quiere del todo muertos.

: De piedra. Muertos. Los que no se han vuelto.

: Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba.

: Vivos estamos. Los que no nos hemos ido. Vivos. Aquí.

]

Amealco, Querétaro. 15 de febrero. Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una barda anexa se encontró un mensaje escrito en una cartulina.

Hay noches en que te sueño más aco que nunca. Puedo ver tus costillas. No traes camisa y andas descalzo. Puedo ver tus ojeras y tu cansancio de días. Andas solo por ahí en las noches, recorriendo calles de ciudades desconocidas. Andas rastreándome, Tadeo, como quien se aferra a algo incierto, como quien aún en la zozobra guarda un poco de cordura y busca la salida de emergencia. Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti. Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezcas.

Otras noches te sueño de niño, en el río, junto a los sabinos. Sueño ese rumor del agua sobre las piedras. Esa humedad bajo los árboles.

Mamá solía llevarnos con frecuencia en el verano, decía que sólo así conseguía apaciguarnos los días más calurosos. Una ensalada de atún, una barra de pan, un termo con agua de limón, un par de toallas y su tejido, eso era todo lo que necesitábamos.

Al llegar lo primero que hacías era arrancarte camisa, pantalón y zapatos. Una vez cercanas las aguas era imposible domesticarte: corrías hacia el árbol más alto, trepabas por sus ramas y te aventabas sin más a las pozas.

Aprendiste tú solo a nadar, nunca te dio miedo. Ni siquiera después de aquella vez que caíste mal y te abriste la frente. La sangre escurría mezclada con el agua por tu rostro mientras te regañaban. A ti parecía no importarte. Recuerdo tu mirada perdida. Estabas ahí con los puños apretados, sin quejarte de que mamá te limpiara la herida, pero al mismo tiempo estabas en otra parte.

Me gusta soñar ese río ¿sabes? Me gusta porque sé que no volveremos jamás a sus aguas.

[

: Pero el sueño se iba de mí y yo me quedaba como un caballito del diablo sobre una hoja o debajo de la hoja, verde como ella y sin peso, cerca del agua al borde de la acequia o del cántaro.

: Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen.

: Sobre una hoja o debajo de una hoja. Como en el sueño.

: Eras todas las horas del día. Sobre una hoja. Bajo una hoja. Cerca del agua. Al borde. Frente a un agente del Ministerio Público.

Frente a un Procurador o un Subprocurador o un Delegado de la PGR.

: Casi todas las horas del día. Un caballito del diablo. Una acequia o un cántaro. Lo que desaparece y todos esos lugares vacíos escribiéndole al Presidente de la República. Un caballito del diablo frente a lo que desaparece. Frente a lo que desaparece.

: Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece.

]

Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero. El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con el nombre "Josefina", y en el brazo derecho llevaba marcado el nombre "Julio".

Se dedicaba a la compra-venta de automóviles. Era común que viajara a Matamoros para comprar vehículos que después vendía en otras ciudades del país. Así se ganaba la vida Tadeo. No le iba tan mal. A veces le alcanzaba para llevar de vacaciones a la playa a su mujer y a mis sobrinos. Se había comprado un terreno en las afueras de la ciudad siendo soltero y cuando se casó fue construyendo cuarto por cuarto su casa.

La felicidad para mí, hermanita, me dijo un día mientras me destapaba una cerveza y me servía un pedazo de carne asada, es llegar en la tarde a casa, luego de un día de pura chinga en el bisnes y echarme una cascarita con mis chavitos, oírlos como gritan, cómo ríen ¿sabes? Eso me quita todo el cansancio. Eso es lo que me hace sentir que estoy haciendo las cosas bien.

Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas, hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció.

Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril. Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre lo había reportado desaparecido el pasado 6 de abril.

[

: Por aquí también a usted la matan si entierra a sus muertos. Los caminos llenos de muertos dan más miedo ¿no?

: Llenos de muertos. Los caminos.: Por aquí también a usted. Si entierra a sus muertos : Dan más miedo ¿no?

]

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad. A una le dicen en la sala de maestros cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso. Una es comidilla de uno, o dos, o tres días, tal vez hasta una semana. Pero luego ese chisme se vuelve viejo. La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales. A la vida no le importa si tu daño es

colateral o no. La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia afuera de los vagones. Cosa de segundos. Cosa de inercias. Así voy notando yo, Tadeo.

Así transcurro cada mañana. Escucho el despertador y te pienso. Me meto a la regadera y mientras el agua fría resbala por todo mi cuerpo, pienso en el tuyo. Bajo a la cocina a hacer café y enciendo un cigarro. Sé que nunca te gustó que no desayunara, pero desde que ya no estás no hay nadie que me regañe por no hacerlo.

Así que me voy con el estómago vacío al trabajo y mientras conduzco pienso en todos los huecos, en todas las ausencias que nadie nota y están ahí.

Todos esos duelos que se esconden tras los rostros de las personas que nos topamos. Al escuchar el timbre entro al salón y paso lista. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. El ritual de las jaculatorias. Lo cierto es que las más de las veces ni siquiera escucho las voces de mis alumnos respondiéndome. Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Reynosa, Tamaulipas. 18 de abril. El cuerpo de un hombre de entre 25 y 30 años fue encontrado a orillas del libramiento que conduce al puente Reynosa-Mission. Vestía bermudas de mezclilla, calcetines de algodón blancos y una camisa de mezclilla con forro de franela a cuadros.

[
: *Quienquiera que ella sea, se la deja sin duda al margen, se la deja al margen por la guerra.*
: *Lo que sucede son los derrumbes.*
: *Como un anillo que se rompe y ya no le sirve a nadie.*
: *Desde ese momento nos quitaron la mitad de nuestro corazón. No sabemos cómo estamos sobreviviendo con la mitad de un corazón.*
]

No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo. Tu mujer no va a decirles nunca la verdad. Prefiere que crezcan creyendo que los abandonaste. ¿Ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré darle a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Eso es lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese remanso.

Ciudad Altamirano, Guerrero. 22 de abril. En los límites de las comunidades de Chacamaro El Grande y Chapultepec, encontraron a tres jóvenes ejecutados,

justo en las faldas de un cerro. Los cuerpos estaban siendo devorados por la fauna silvestre que habita en la región.

¿Justicia? ¿Que si espero que se haga justicia? ¿En este país? Qué más quisiera yo que los responsables de que no estés aquí purgaran su condena. Pero ¿sabes? Lo desearía para que estando ahí en la cárcel no pudieran hacer daño a nadie más o al menos les fuera más difícil. Pero si me preguntas que si con eso consideraría saldada tu pérdida, la respuesta es no. Ni diez, ni veinte años, ni la cadena perpetua de nadie, ni siquiera la muerte de los que te hicieron esto me resarciría de tu ausencia.

Tal vez algunos no me entiendan, pero aún a pesar de lo que te hicieron yo no anhelo como mucha gente dice “que los maten a todos” “que los exterminen como perros”. Si yo quisiera eso no sería mejor persona que aquellos que acuso.

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, los que nos han vendido siempre al mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo.

[
: *Sabemos de la existencia, además, de una Antígona cubana escrita en 1968 por el dramaturgo José Triana. De la misma da cuenta Bosch. No nos fue posible acceder a este manuscrito que aún no ha sido editado y quizás nunca lo sea, el único ejemplar existente, hace treinta años que no está más en posesión del autor.*

: *Este texto es un claro ejemplo de una obra dramática encargada como obra teatral por sus futuros intérpretes. Su autor recibe el encargo de escribirla con miras a una puesta en escena y con la condicionante de que tiene que ser un espectáculo unipersonal. Por lo tanto, este monólogo debe posibilitar que una única actriz asuma todos los roles.*

]

Esta mañana hay una la inmensa.

Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido.

Voy a despertar en cualquier momento, me digo cuando intento engañarme, cuando no resisto más, cuando a punto del derrumbe.

Pero ese momento nunca llega: lo que ocurre aquí es lo verdaderamente real.

Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a traer aquí.

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano. Vine a San Fernando a buscar a mi padre. Vine a San Fernando a buscar a mi marido. Vine a San Fernando a buscar a mi hijo. Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros.

[Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria.

Tú eras la patria. Pero ¿la patria no estaba devastada?

¿No había peste en la ciudad, no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?

Yo supe que vería una ciudad sitiada.

Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo.]

Pero son más los ausentes denunciados que los cuerpos aparecidos.

[Pero no, estoy fuera, afuera. Seca la garganta, el corazón hueco como un cántaro de sed. Estoy aquí, en la tiniebla.]

¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden.

Que habían encontrado unos cadáveres

[El cuerpo de Polínicos pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes.]

¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido? Que era una probabilidad. Cuando no hay faz, ni rastro, ni huellas, ni señales. Que los iban a traer aquí ¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido?

Vine a San Fernando a buscarte, Tadeo. Vine a ver si alguno de estos cuerpos es el tuyo.

[
: atraviesa los siete círculos de los ejércitos que acampan en torno,
deslizándose invisible / atraviesa / un disparo / las almenas / sus
cimientos / el asalto / las almenas
: entra por una puerta disimulada en las murallas, coronadas de
cabezas cortadas, como en las ciudades chinas / invisible / un lugar
/ las cabezas / plataformas / en la la / una puerta
: se desliza por las calles vacías a causa de la peste del odio, sacudidas
en sus cimientos por el paso de los carros de asalto / los ejércitos / las
murallas / las ciudades / los círculos / del odio
: trepa hasta las plataformas en donde mujeres y niñas gritan de
alegría cada vez que un disparo respeta a uno de los suyos / una
puerta / coronadas / deslizándose / vacías / atraviesan / gritan
/ las ciudades

¿Dónde están los cientos de levantados?

Es muy duro no saber nada de él. Hasta ahora me animé a venir. Vale más saber. Sea lo que sea.

¿Dónde se halló el cadáver?

¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?

¿Quién lo encontró?

¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no digan nada?

¿Estaba muerto cuando lo encontraron?

Mi mamá murió de pura tristeza. Se le cargó mucho. Se nos fue sin volver a verlo.

¿Estaba muerto cuando lo encontraron?

Mi mamá murió de pura tristeza. Se le cargó mucho. Se nos fue sin volver a verlo.

¿Cómo lo encontraron?

Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo, llevarle ores, rezarle una oración.

¿Quién era el cadáver?

Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él, y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos.

¿Quién era el padre o hija, o hermano o tío o hermana o madre o hijo del cadáver abandonado?

Le di la bendición. Me dijo: 'luego vengo mamá'. Después supimos que no había llegado el autobús. Imagínese. Está casado, tiene tres niños y una niña. Me la paso pensando en él. Tristeando.

¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado?

Nuestro corazón pide que no aparezcan, pero si nos entregaran sus cuerpos por fin descansaríamos.

¿Fue abandonado?

Usted puede verlo en las calles, están vacías, no hay nadie, los pocos que se atreven a salir es para comprar alimentos en los establecimientos que aún no han sido arrasados.

¿Quién lo abandonó?

Considero, hoy como ayer, un mal gobernante al que no sabe adoptar las decisiones más cuerdas y deja que el miedo, por los motivos que sean, le encadene la lengua.

¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje? Íbamos a celebrar las bodas de oro. Teníamos todo preparado para la fiesta.

¿Qué le hizo declarar muerto al cadáver?

Cada año se venían a trabajar un mes y medio. Luego volvían y traían dinero. Oímos que andaban secuestrando autobuses, pero no medimos el peligro.

¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver?

Es lo más difícil que me ha tocado hacer en mi vida.

¿Cómo de bien conocía el cadáver?

En la fotografía usa sombrero vaquero y está de pie, sonriendo entre el sorgo que durante décadas cultivó... Sólo iba a trabajar y desapareció.

¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver?

Ellos nunca llegaron a su destino. Eran 47.

¿Lavó el cadáver?

Somos muchos.

¿Le cerró ambos ojos?

Somos muchos.

¿Enterró el cuerpo?

Somos muchos.

¿Lo dejó abandonado?

Somos muchos.

¿Le dio un beso al cadáver?

Quiero que me lo entreguen, casi estoy resignada.

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los nuestros.

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno.

Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí.

[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.]

¿Me ayudará a levantar el cadáver?

NOTAS FINALES Y REFERENCIAS

Antígona González es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía Atar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas.

De la *Antígona* de Sófocles, cuatro citas como ejes escriturales: “Ni rastro de era ni de perros...”, “Yo no he nacido para compartir el odio”, “Considero, hoy como ayer, un mal gobernante...”, “¿Me ayudará a levantar el cadáver?”.

Del correo de *Instrucciones para contar muertos* y del blog del proyecto colectivo *Menos días aquí*, algunas de sus recomendaciones para efectuar el conteo de las muertes violentas en el país, así como algunas de las notas recopiladas y publicadas en el blog: “Uno, las fechas, como los nombres...”, “Tres, contar inocentes y culpables...”, “Monterrey. Nuevo León. 26 de enero. Tres hombres muertos y amordazados...”, “Amealco, Querétaro. 15 de febrero. Los cuerpos de dos mujeres y un hombre...”, “Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero. El cuerpo sin vida de un hombre...”, “Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril. Un niño de 4 años fue localizado sin vida...”, “Reynosa, Tamaulipas. 18 de abril. El cuerpo de un hombre de entre 25 y 30...”, “Ciudad Altamirano, Guerrero. 22 de abril. En los límites de las comunidades de Chacamaro...”.

De la bitácora electrónica antigonagomez.blogspot.mx de la activista colombiana Antígona Gómez o Diana Gómez, hija de Jaime Gómez quien fuera desaparecido y posteriormente encontrado muerto en abril de 2006, la autobiográfica sentencia: “No quería ser una Antígona, pero me tocó”.

Fragmentos de *El grito de Antígona* de Judith Butler dan voz a un metatextual Tiresias que indaga y avizora la naturaleza discursiva de las Antígonas que habitan el texto: “¿Quién es Antígona dentro de esta escena...”, “¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte...”, “Ella está muerta pero habla”, “Ella no tiene lugar...”, “Quienquiera que ella sea, se la deja sin duda al margen...”.

De *La tumba de Antígona* de María Zambrano algunas ensoñaciones y diálogos postmortem que mantienen Antígona, Hemón y Polínicés dentro del sepulcro, en la obra de la filósofa española, son retomadas en una suerte de parangón de la muerte en vida en que se convierte la existencia frente a la incertidumbre de una ausencia forzada: “Una estancia llena de grandes vasos de vidrio...”, “Pero el sueño se iba de mí y yo me quedaba como un caballito del diablo...”, “Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos...”, “¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta...”, “Ellos son sólo muertos...”, “Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos...”, “Eres tú quien nos quiere del todo muertos”, “Pero no es así, vivos estamos...” “Tú eras la patria...”, “Como un anillo que se rompe...”, “¿No había peste en la ciudad...?”, “Pero no, estoy fuera...”, “¿No hay un sol de los muertos?”, “Este sol ya no es mío”.

De *Fuegos* de Margarite Yourcenar, serie de prosas líricas en torno a personajes míticos griegos, y del texto *Antígona o la elección*, cinco fragmentos textuales que, referidos y luego diseccionados, encarnan la fragmentación del cuerpo y de la realidad en el lenguaje: “Atraviesa los siete círculos de los ejércitos...”, “Entra por una puerta disimulada...”, “Se desliza por las calles vacías a causa de la peste...”, “Trepas hasta las plataformas...”, “Su cara exangüe, ocupa un lugar...”.

En *Antígona, una tragedia latinoamericana* –texto fundamental para conceptualizar el devenir de las reescrituras en torno a la *Antígona* de Sófocles que se han planteado, desde la *Antígona* de Jean Cocteau (1922) y hasta *Antígona y actriz* de Carlos Eduardo Satizábal (2004)–, Rómulo E. Pianacci realiza un exhaustivo inventario y un minucioso análisis de las características de algunas notorias Antígonas europeas, frente a las numerosas y recontextualizadas Antígonas “criollas”, como él las denomina. Los segmentos utilizados reiteran la noción de la incesante repetición del mito, así como de la tendencia de algunos escritores latinoamericanos a generar su reinterpretación de la obra a partir de la apropiación y la intertextualidad: “Antígona Vélez le fue encargada a Leopoldo Marechal por José María Unsai...”, “La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica...”, “Escrita como un largo poema en verso libre, el texto contiene innumerables fragmentos de letras de tango...”, “Lo que sucede son los derrumbes”, “Sabemos de la existencia, además, de una Antígona cubana escrita en 1968...”, “Este texto es un claro ejemplo de una obra dramática encargada como obra teatral por sus futuros intérpretes...”

De las Antígonas enumeradas en el texto de Rómulo E. Pianacci, dos fragmentos, el primero de la *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro: “Siempre querré enterrar a Polínices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces...”; y el segundo de la ya citada *Antígona y actriz* de Carlos Eduardo Satizábal: “Por aquí también a usted la matan si entierra a sus muertos. Los caminos llenos de muertos dan más miedo ¿no?”.

Otros textos académicos referidos corresponden a *Los muros de Tebas. La política como decisión sobre la vida o Agamben contra Agamben* de Pablo Iglesias Turrión: “El cuerpo de Polínices pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes”; de *La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968*, de Iani del Rosario Moreno: “La argentina Griselda Gambaro utiliza la gura de Antígona para criticar el gran número de desaparecidos...”, “Antígona Furiosa es un pastiche”, “Antígona furiosa es también una indagación sobre quién es el verdadero héroe”; y de *Imaginemos que la mujer no existe* de Jean Copjec, del capítulo 1, *La tumba de la perseverancia: sobre Antígona*, un parafraseo en torno a la siguiente idea “Lo social se compone no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán”, aparece en la línea de *Antígona González* que dice “Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen”.

El interrogatorio hacia el final de la pieza está ensamblado con versos del poema *Muerte* de Harold Pinter, p. ej.: “¿Dónde se halló el cadáver? ¿Quién lo encontró? ¿Estaba muerto cuando lo encontraron? ¿Cómo lo encontraron? ¿Quién era el cadáver?”; y con diversos testimonios víctimas y familiares de los desaparecidos recopilados en las notas periodísticas que a continuación se detallan.

De *Narcoviencia, en la ruta de la Muerte*, de San-juana Martínez, texto publicado en La Jornada el do- mingo 17 de abril de 2011, los testimonios de María Mercedes de 72 años, Marisela de 41 años, Marina Orte- ga Huerta, María Teresa de 41 años, Matilde Escalante de 83 años, todas habitantes de San Fernando, Tamaulipas: “Vale más que dejen de chingar...”, “Rezo por los buenos y por ellos...”, “Entre los pasos a seguir para buscar a un desaparecido...”, “¿Dónde están los cientos de levantados?”, “Mi mamá murió de pura tristeza...”, “Lo queremos encontrar aunque sea muertito...”, “Le gustaba mucho bailar polka...”, “Nuestro corazón pide que no aparezcan...”, “Íbamos a celebrar las bodas de oro...”, “En la fotografía usa sombrero va- quero...”, “Ellos nunca llegaron...”, “Somos muchos...”, “Quiero que me lo entreguen...”.

De *Los desaparecidos*, nota de “El Diario de Coahuila” con fecha del 10 de agosto de 2008: “Por eso muchas casas están abandonadas...”, “Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado...”

De *Pagaron rescate, pero no saben nada de Rodolfo*, nota publicada en “El Universal” el viernes 15 de abril de 2011: “Se dedicaba a la compra-venta de automóviles...”

De *Vale más saber lo que sea, clamor de familiares en busca de desaparecidos*, de Sanjuana Martínez, texto publicado en “La Jornada” el domingo 24 de abril de 2011, el testimonio de Olga Arreola, Juana, Georgina y un químico forense: “Esta mañana hay una la inmensa”, “Son más los ausentes denunci- cados...”, “Las cifras no coinciden”, “Es muy duro no saber nada de él...”, “Le di la bendición. Me dijo: ‘luego vengo...’, “Cada año se venían a trabajar un mes y medio...”, “Es lo más difícil que me ha tocado hacer...”

De *Una foto... lo que les quedó de Jaime*, publicado en “El Universal” el viernes 15 de abril de 2011, el testimonio de Guadalupe Hernández: “Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres, que era una probabilidad...”

De *San Fernando, en agonía por el narco*, nota de Marcos Muedano publi- cada en El Universal el 8 de mayo de 2011, el testimonio de un habitante de San Fernando que pidió no ser identificado: “Usted puede verlo en las calles, están vacías, no hay nadie...”

De *Con desolación y sin anestesia*, de Carlos Marín, en *El asalto a la razón*, publicado el 4 de noviembre de 2011, el testimonio de un sobreviviente de Tamaulipas: “¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasaje- ros muertos aparezcan en fosas?”

De la cápsula informativa *Claman por sus familiares desaparecidos en Coahuila*, de El Universal 7 de agosto de 2012, difundida en eluniversaltv. com, el testimonio de Irma Leticia Hidalgo, madre de Roy Rivera Hidalgo desaparecido en enero de 2011 en Coahuila: “Todas las horas del día...”, “Frente a un agente del Ministerio Público...”, “Desde ese momento nos quitaron la mitad de nuestro corazón”.

Antígona González, de Sara Uribe, se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de diciembre de 2012. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Sabon (10/15). Este libro está dedicado a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de desaparecidos en una guerra injusta y, por supuesto, inútil. Sin justicia no hay descanso posible. Ni remanso alguno.

Sara Uribe (Santiago de Querétaro, México 1978). Poeta, dramaturga y directora del Archivo Histórico de Tampico.. Colaboradora de las revistas *Blanco Móvil*, *Saloma letras entre ríos*, *Shearsman* (traducción de Toshiya Kamei) y *Tierra Adentro*. Premio de Literatura del Noreste Carmen Alardín 2004. Premio Nacional de Poesía Clemente López Trujillo dentro de la Bienal de Literatura de Yucatán 2004-2005. Premio Nacional de Poesía Tijuana 2005. Entre sus obras destacan: Poesía: *Lo que no imaginas...* (2005), *Palabras más palabras menos* (2006), *Nunca quise detener el tiempo* (2007), *Antígona González* (2012), *Siam* (2012), *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017) y *Un montón de escritura para nada* (2019).

ANTÍGONAS TRIBUNAL DE MUJERES

Creación Colectiva: TRAMALUNA TEATRO - CARLOS SATIZÁBAL
COLOMBIA 2014

ANGELA TRIANA GALLEGO. LINA TÁMARA. KAREN ROA.
LUZ MARINA BERNAL PARRA. MARÍA UBILERMA SANABRIA LÓPEZ. LUCERO CARMONA. ORCENI MONTAÑEZ MUÑOZ. FANNY PALACIOS ROMERO. MAYRA LOPEZ SEVERICHE. ANDREA JARAMILLO. DORA LUCY ARIAS y CARLOS SATIZÁBAL.

EL ESPACIO ESCÉNICO.

Espacio a la italiana. Telón blanco de fondo. Cuatro patas en diagonal a cada lado. Sobre los telones en cada escena se proyectará un motivo visual diferente. Cada motivo conforma el espacio y la atmósfera visual de la escena. También la luz de la proyección ilumina las escenas junto con algunas luces puntuales.

PERSONAJES:

El grupo que danza pequeñas coreografías corales. Las coreografías articulan una escena con la siguiente. Y el grupo que danza hace de las mujeres un solo personaje colectivo y solidario, que cuida de cada una de las mujeres que lo conforman.

Tres actrices que harán diferentes personajes:

ISMENE

ANTÍGONA

ANTÍGONA ENTERRADA VIVA

TIRESIAS O LA SOMBRA DE TIRESIAS

LAS DOS HERMANAS DEL DESAPARECIDO

LAS ACTRICES NARRADORAS EN EL CASO DE FANNY Y SU FAMILIA

LA FISCAL

LAS DOS ACTRICES NARRADORAS EN EL CASO DE ORCENI

LA ACTRIZ DE LA MUÑECA EN EL CASO DE SORAYA Y EL CAJAR

EL DESGUAZADOR DE LA MUÑECA

LAS DOS ACTRICES QUE PRESENTAN EL CASO DE SORAYA

LUCERO PRESENTA SU CASO CON LA CAMISA DE SU HIJO

MARÍA PRESENTA SU CASO CON OBJETOS DIVERSOS DE SU HIJO

FANNY PRESENTA SU CASO CON UNA PINTURA DE SU PADRE

ORCENI PRESENTA SU CASO CON FOTOS DE SUS COMPAÑEROS

MARINA PRESENTA SU CASO CON ROPA Y JUGUETES DE SU HIJO

ESCENA I

Música y luz tenue, ámbar. Proyección de una textura de tierra seca, cuarteada, que alterna con un fragmento de greca de pirámide maya. De un costado de la escena sale un grupo de mujeres, muy juntas. Llevan vestidos negros y un cinturón vino tinto. Caminan hacia atrás con pequeños pasos sin levantar los pies del piso. Cada una lleva un objeto en sus manos. Llegan al centro miran al público. Ofrecen el objeto. Se inclinan por la cintura a un costado, esconden su cara en el codo de un brazo, el otro brazo lo levantan hacia atrás, la mano abierta. Vuelve a su eje, caminan hacia atrás sin levantar los pies del suelo. Se inclinan de nuevo escondiendo el rostro en el codo de un brazo y el otro levantado hacia atrás. Vuelven a su centro. Avanzan hacia el público, de modo idéntico: pasos cortos sin levantar los pies del piso. Se detienen. La mitad del grupo viene mas adelante, se agachan con una rodilla en el piso hacen un círculo con el objeto, se levantan. Viene la otra parte del grupo y repite el movimiento anterior. Se levantan. Se presentan.

ACTRIZ UNO: (*Da un paso adelante*). Buenas noches señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar.

LUCERO: (*Da otro paso adelante*). Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados falsos positivos.

ACTRIZ 2: (*Da un paso adelante*). Mi nombre, es Antígona y hace más de tres mil años estoy buscando como enterrar a mi hermano Polinices.

MARÍA: (*Da otro paso adelante*). En el mandato de Álvaro Uribe Vélez mi hijo fue asesinado, ¡pero les juro que esto no se queda así!

FANNY: Hace 23 años masacraron a mi familia y este crimen está en la total impunidad. Por eso estoy aquí, en este tribunal de mujeres.

MAYRA: (*Corre adelante y canta*). La muerte me vino a buscar, y yo le dije, carajo respetá.

ORCENY: Soy militante de la Unión Patriótica, y regresamos para vencer.

LUZ MARINA: Nos tienen de juzgado en juzgado, de papeles en papeles y aquí no ha pasado nada.

ACTRIZ 3: Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar algún día, al día del NUNCA JAMÁS.

TODAS: Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones. (*Salen todas del escenario*).

ESCENA II

Proyección de una greca de pirámide maya llena el espacio escénico. Entran Actriz 1 y Actriz 2, juntas, de espaldas la una de la otra, giran y danzan al ritmo de una música de cuerdas pulsadas y una voz que canta melismas, en una escala menor melódica oriental.

ANTÍGONA: Está insepulto, vamos a enterrarlo.

ISMENE: No porque nos matan.

ANTÍGONA: Un solo instante, estamos aquí entre los vivos y toda la eternidad allá abajo con los muertos.

ISMENE: (*Un grito sordo*). ¡Te van a matar!

ANTÍGONA: Si muero antes de tiempo a eso yo lo llamo ganancia.

ISMENE: Estás loca.

ANTÍGONA: Llámalo locura, me debo a él. (*Ríe*)

Las dos mujeres bailan, giran, se ríen, se acarician, se miran a los ojos. Corren a un lado de la escena, cerca de la línea de tormento. Abren sus brazos como aves que planean en vuelo, cruzan la escena caminando de lado, miran a un lado y a otro. Llegan al otro extremo de la escena. Atrás entra a escena Lucero. Ellas caminan hacia atrás. Lucero vienen adelante, al público. Al cruzarse con Lucero las dos actrices giran, se miran con ella y salen del escenario.

ESCENA III

Lucero viene con la camisa de su hijo en las manos. Se proyecta textura vegetal muy clara. Luz cenital. Lucero presenta la camisa de su hijo al Tribunal.

LUCERO: Señor juez, soy Lucero Carmona, una de las madres de Soacha, madre de Omar Leonardo Triana Carmona, mi único hijo de 26 años quien fue asesinado por el ejército nacional en la vereda Monteloro del municipio de Barbosa, Antioquia el quince de agosto de dos mil siete. Y a este tribunal de mujeres traigo la camisa preferida de mi hijo. Un día mi hijo se fue para Boyacá con unos amigos, a su regreso trajo una canasta llena de almojábanas duras, le dije: Hijo, esas almojábanas no se las come nadie y me dijo: Mamá, voy a preparar una torta con ella, tráeme huevos, bocadillo, uvas pasas y leche. ¡Para qué!, esa torta le quedo deliciosa.

El mes de mayo para mí es un mes muy importante porque es el mes de las madres, y es el mes de mi cumpleaños. Una tarde llega mi hijo a la puerta, le abro, llevaba las manos atrás y me dice, mamá, voy a ser papa, yo le pregunté ¿con que lo va a mantener?, y me dice no madre, cierra los ojos y estira las manos, me da un oso de felpa y me dice, mama, ese es su nieto, ¿cómo lo va a llamar? Y yo le dije, ¡Leo como su papá! y como Leo está huérfano, le compuse esta canción y la voy a compartir con todos ustedes.

(Canta)

*Osito de felpa juguete de mi hijo,
de mi pequeñito que una madrugada
se llevó el señor,
al verte tan solo
creerás un sueño
que tu fiel amigo
ya se haya ido
para no volver,
tus ojos de vidrio
no saben del llanto,
del amargo llanto
que dejó en mis ojos
desde que él se fue,
osito de felpa
yo sé que lo extrañas,
dame tus manitas,
que yo fui su madre,
tu amiga seré.*

Lucero levanta la camisa de su hijo. Por el costado derecho de la audiencia entra escena el grupo. Cada mujer levanta una camisa semejante a la de Lucero. Se suman a Lucero. Cruzan en diagonal hasta la línea de tormento. Giran para tomar la diagonal contraria hacia el fondo de la escena. Se detienen. Levantan la

camisa. Giran la cintura, bajan la camisa, miran al público. Devuelven el giro, levantan muy alto las camisas y salen de escena.

ESCENA IV

Se proyecta pared con grecas en forma de espiral y textura de piedra amarilla intenso. Entra Tiresias. Lleva una larga cabellera que le cubre el rostro y un traquinado abrigo de cuero crudo. Tiresias se mueve desde el fondo del escenario hasta la línea de tormento dibujando una especie de letra zeta: entra a la escena atrás, por un lado, hasta el centro, va en diagonal a un lado hasta la mitad de la escena y de allí de nuevo en diagonal hasta el centro, en el proscenio. En el camino dice su parlamento.

TIRESIAS: ¿Qué será de nuestro pueblo?... Le pregunté a las aves, pero su canto ha enloquecido, comieron de los muertos y ahora sus cantos son indescifrables. Le pregunté a la llama de los sacrificios, pero la grasa no arde, y el fuego no asciende. (*Levanta muy alto su voz, ronca, oscura*).

Bebí la hierba de los sueños (*ríe*), y vi la pesadilla. Vi las tumbas sin nombres y los cuerpos despedazados en ellas, también oí el grito de mis hermanos muertos que fueron arrojados a los hornos de los trapiches de las cañas. Y escuché ... escuché, el estruendo de las guadañas y las motosierras.

También oí a los hijos muertos hablándoles a sus madres y mostrándoles el camino a sus tumbas anónimas. (*Entra María al escenario. Tiresias llega al proscenio*).

He oído y visto todo esto, pero ustedes, ustedes, ustedes ya no oyen ni ven nada. Por eso he venido a este tribunal a pedirles que griten conmigo. (*Grito mudo. Agita muy grande sus manos sobre su boca abierta muy grande, desencajada. Gira, se cruza con María, levanta los brazos y sale de escena*).

ESCENA V

María llega al centro del escenario. Trae un bulto con ella.

MARÍA: En el mandato de Álvaro Uribe siendo ministro de defensa Juan Manuel Santos fueron más de 5700 ejecuciones extrajudiciales, una de ellas, ¡la de mi hijo!

(*Saca del bulto dos fotos de su hijo*). Este es mi hijo, mi hijo Jaime Steven Valencia Sanabria, de tan solo diez y seis años, quien fuera llevado con engaños a Ocaña, Norte de Santander. Allí el ejército hizo retén, lo indocumentaron, lo torturaron, lo asesinaron y lo tiraron a una fosa común acusado de narco guerrillero.

(*Abre su bolsa y saca una trusa deportiva*). Cuando él estaba, le gustaba competir, correr, una vez en Tunja corría, el corría, corría y corría, en la última vuelta se desmayó (*ríe*).

(*Saca de su bolsa unos casets*) A él le gustaba la música de José Antonio Aguilar, Vicente Fernández y la música cristiana...

...(Saca unas moñas para el pelo) Las moñas que le quitaba a sus amiguitas, sus novias, el me decía, vea mami, cada una huele diferente, delicioso, huelen a niña.

(Saca unas pulseras) A él le gustaba tejer conocía el significado de cada tejido.

(Saca un juguete) Su muñequito de la buena suerte, le gustaba llevarlo en el bolsillo. No entiendo ese día como se le pudo quedar.

(Un pequeño mundo) El mundo, él se imaginaba a su edad un mundo hermoso, bonito.

(Saca un brillo de labios rosado) Él me regalaba maquillajes, este es un brillo que me regaló, lo uso de vez en cuando, me gusta mucho, no quiero que se me acabe.

(Rebota unas pequeñas pelotas en el piso) Pelotas locas. Corría tras ellas atrapando sueños como cualquier niño de su edad.

Y su chaleco, el chaleco que se colocaba cuando salía a cantar a las tarimas, con él cantaba

(Canta)

Caballo prieto azabache,
como olvidarte,
te debo la vida
cuando iban a fusilarme
las fuerzas leales
de Pancho Vi...

Interrumpe el canto. Alguien la empuja con violencia. Ella se protege con sus manos. Mira. Se agacha y recoge sus cosas que había instalado en el suelo.

Pero ustedes no se dan cuenta de que allí, allá, acá por todas partes hay fosas comunes, cuantas madres esperando a sus hijos a que vuelvan y no saben que están cinco metros bajo tierra. (*Se sienta y en la planta de sus zapatos esta la foto de Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos*). Me dicen que yo estoy loca, tal vez tengan razón pero es que él y él son los culpables de tanta sangre derramada (*señala las plantas de sus zapatos*). Por eso yo seguiré buscando justicia. Me acuerdo cuando mi hijo me cantó la canción:

(Canta)

Le canto a la mujer
de pelo blanco,
la que me da su amor
sin condición,
a mi madre querida

*yo le canto
la canción que guardaba
dentro del corazón.*

Estoy cansada, tengo hambre, tengo sueño, tengo sed, pero sed de justicia. *(Se duerme en el suelo).*

Entran a escena las demás mujeres, una a una: se miran las manos y se acuestan en el suelo detrás de María. Duermen y se despiertan con sobre saltos cada tanto. Al tercer sobresalto Luz Marina se levanta, se acerca a María, toma una foto del hijo de María y le habla al tribunal.

LUZ MARINA: Miren, es tan solo un niño, yo creo que a él le pasó lo mismo que a nuestros hijos. *(El grupo despierta, todas levantan su torso).* Señora, señora, despierte: ¿quién es él?

MARÍA: Mi hijo.

LUZ MARINA: Vamos a buscarlo.

(Salen todas acompañando a María y cantando)
*El sol ocultó sus rayos
el mundo quedó en silencio,
recuerdo a mi hijo ausente
con un dolor tan profundo,
una tumba lo esperaba
en el cáliz del olvido
¿en donde quedó escondido
su lindo y hermoso talle?
Cuando las aves no vuelan
en un desierto profundo.*

Se van cantando. Una actriz toma en sus manos una foto del hijo de María y la muestra al público.

Entran Actriz 1 con una camisa y Actriz 2 con un zapato de hombre: son las dos hermanas del desaparecido, los cantos de las que salen se funden con la música. Una nueva proyección llena el espacio. Del costado derecho del escenario sale Mayra y canta.

ESCENA VI

MAYRA: *(Cantando)*

*En los montes de María,
esto sucedió señores,
estaba llorando un niño,
lamentando sus dolores.
¿Qué lloras bebé?
Dime que te duele.
¿Por qué se murió mi madre?*

No tengo quien me consuele.

ACTRIZ 2: Pero yo vi más que hechos reales: casas en llamas, sangre mucha sangre.

ACTRIZ 1: Los paracos llegaron a las 5 de la mañana con lista en mano. Entraron casa por casa.

ACTRIZ 2: No les importó si éramos mujeres, hombres, niños o ancianos. Nos sacaron a todos a la plaza.

ACTRIZ 1: Yo no pude hacer nada, ni decir nada. Mis pies corrían tan rápido como las balas que seguían mis pasos.

ACTRIZ 2: ¿Y adónde ir? Hermanito si estás por ahí, ¡Cuidate!

MUJER 1: Pero ahora estoy aquí y vengo a enterrarte y ustedes tienen que ayudarme, solo me queda su camisa y sus zapatos.

(Cantando)

*Santa María señores,
licencia vengo pidiendo,
licencia pido señores,
licencia me estoy muriendo,
que mi Hermano se ha marchado,
se ha marchado para el cielo.*

Al fondo del escenario entran tres mujeres cantando el coro.

¿Ay dónde estará su cuerpo?

¿Ay dónde estará su cuerpo?

¿Ay dónde estará su cuerpo?

¿Ay dónde estará su cuerpo?

ACTRIZ 2: En los pueblos de los Montes de María esto sucedió señores.

ACTRIZ 1: Y en la Guajira, en el Putumayo, en Arauca, en Atrato y en el Catatumbo.

ACTRIZ 2: Después de las matanzas, salimos las mujeres ya sin miedo, a enterrar a nuestros muertos. *(Entran a escena todas las mujeres)*. Qué más podíamos hacer, si nos habían arrebatado la vida, y seguíamos vivas.

ACTRIZ 1: Y mi hermanito? si estás por ahí hermanito *(todas)* ¡CUÍDATE!

Las mujeres levantan las manos al cielo hacen la coreografía del aleteo de las manos en la boca, como en un ritual. Caminan en cinco tiempos. Cruzan la escena en diagonal desde el centro hasta la esquina izquierda del público, en el proscenio, van por el lado izquierdo y por la diagonal hasta el centro. Una de las hermanas las sigue en canon. Al llegar esta última al grupo el centro entra a escena Fanny con la pintura de cuerpo entero de su padre. Se proyecta una fotografía de la familia de Fanny.

ESCENA VII

FANNY (*con el cuadro de su padre*): Este era mi padre, Antonio Palacios, a él, a mi hermano Camilo, mi hermana Blanca, mi hermana Yaneth y mi cuñado Rodrigo los asesinó el ejército.

ACTRIZ 3: (*Corre al proscenio*). A ellos los asesinaron por ser de la Unión Patriótica.

ACTRIZ 1: (*Corre al proscenio*). Los soldados simularon un combate, asesinaron a la familia de Fanny y dijeron que habían caído en combate, que eran guerrilleros.

ACTRIZ 2: (*Corre al proscenio*). Eran 40 soldados pero el único que disparó fue el coronel Tomás Cruz Amaya.

(*Se proyecta fotografía de la casa de la familia de Fanny, en el campo*).

ACTRIZ 1: Ese criminal mato al papá y a los hermanos de Fanny y a dos muchachos más que traían prisioneros desde el Tolima.

ACTRIZ 3: En premio a esa masacre al coronel Cruz Amaya lo enviaron a un curso de ascenso a los Estados Unidos.

(*Se proyecta imagen del funeral y del abogado Eduardo Umaña Mendoza*).

ACTRIZ 2: Pero Fanny, doña Belarmina su mamá, sus hermanos sobrevivientes, junto al abogado Eduardo Umaña Mendoza demandaron justicia.

ACTRIZ 1: Y la justicia condenó a este criminal asesino a 34 años de prisión, pero lo declararon loco y nunca pagó cárcel.

ACTRIZ 2: Al funeral de don Antonio y los hermanos de Fanny asistió toda la región.

(*Se proyecta fotografía de Don Antonio en una manifestación*).

ACTRIZ 3: A don Antonio lo querían mucho porque era una persona buena, que fundó barrios y luchó por la vivienda.

(*Se proyecta fotografía del abogado Eduardo Umaña Mendoza*).

ACTRIZ 2: Al abogado Eduardo Umaña Mendoza lo asesinaron en su casa unos sicarios.

ACTRIZ 1: Era un defensor de los Derechos Humanos

Las tres actrices salen de escena. Fanny la cruza de izquierda a derecha. Entra Orceny al fondo y a la izquierda con una cuerda roja y una caja que le cuelga del cuello. En la caja trae las fotografías de sus compañeros de la Unión Patriótica asesinados o desaparecidos. Camina en diagonal hasta la esquina derecha del proscenio, y allí cuelga la cuerda que se tensa. Suena la marcha de la Unión Patriótica

ESCENA VIII

ORCENY: Nuevamente, una citación para declarar en la fiscalía tercera delegada para los derechos humanos. Radicado 051. Por el homicidio de mi compañero José Alfredo Ávila López y cuatro compañeros más. Miembros del partido político Unión Patriótica.

Fue un viernes veintiséis de junio del 86, los detuvieron, los desaparecieron, los torturaron y luego los asesinaron y los arrojaron a la vía a Villavicencio, en el municipio de Chipaque al oriente de Bogotá. Miren, la nueva citación, ¿me irán a hacer las mismas preguntas de hace 26 años?

Entra a escena la Actriz 3 vestida de Fiscal, con grandes lentes y el cabello recogido.

FISCAL: En nombre del Fiscal general de la nación doy inicio a esta sesión. Señora Orceny Montañés diga a este despacho si tiene alguna prueba o indicio diferente a las entregadas por usted en el año de 1987 o usted se reitera en lo dicho.

ORCENY: No, ninguna diferente, pero me reitero en los autores materiales de la masacre.

ACTRIZ 3: ¿Ósea que usted todavía cree que el asesinato de su esposo y de sus otros compañeros fue hecho por agentes del Estado?

ORCENY: Sí, miembros del F2 estación 7, hoy Sijín.

ACTRIZ 3: Y usted ¿no cree que pudo haber sido, no sé, por alguna mujer, un lio de faldas o alguna vendetta de barrio?

ORCENY: No, por ninguna de esas razones, a ellos los mataron por motivos políticos.

ACTRIZ 3: Entonces fue porque su partido político, combinó las formas de lucha.

ORCENY: No, esa aseveración es una gran mentira, utilizada por los funcionarios públicos, entre ellos los militares para justificar el genocidio contra la Unión Patriótica.

Orceny va colgando con ganchos de una cuerda fotografías de los amigos, dirigentes y compañeros de la Unión Patriótica asesinados. Entran Actriz 2 y Actriz 1 con más fotos de asesinados.

ACTRIZ 1: La Unión Patriótica nació de las negociaciones entre el gobierno de Belisario Betancourt y las guerrillas de las FARC.

ACTRIZ 2: A la Unión Patriótica la exterminaron por ser una alternativa real de gobierno.

ACTRIZ 1: Mucha gente que nunca había participado en política se ha sentido identificada con las propuestas de la U.P.

ACTRIZ 2: En las elecciones de mayo de 1986. La Unión Patriótica eligió: 5 Senadores, 9 Representantes, 15 Diputados, 351 concejales y 23 Alcaldes.

ORCENY: A la mayoría de ellos los asesinaron, a otros Nos enviaron al exilio.

ACTRIZ 1: Gracias a la Corporación Reiniciar, el exterminio de Unión Patriótica ha sido reconocido ante la Corte Internacional como un genocidio por razones políticas.

ORCENY: Nosotras las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, venimos hoy a este tribunal de mujeres a decirles que estamos buscando a Amalia, a Omar, a Iván y a 515 compañeros nuestros desaparecidos, y a pedir justicia, justicia y verdad por el asesinato de los 6300 militantes del movimiento Unión Patriótica. Estamos pidiendo verdad y justicia, y compromiso de no repetición, verdad, justicia.

Orceni descuelga la cuerda con las fotografías de los asesinados y la va recogiendo en su caja. Entra a escena Mayra con las demás mujeres, cada una con una fotografía de algún familiar muerto o desaparecido. Mayra canta una canción para Orceni.

MAYRA: *(Cantando)*

*Hace más de veinte años,
que mataron a tu esposo,
y tú lo sigues buscando
para darle algún día reposo.
A él, mujer,
pero seguimos soñando...*

Con el canto y por la diagonal de la cuerda, van saliendo de escena. Entra por un lado Luz Marina.

ESCENA IX

LUZ MARINA: Uno, dos, tres, cuatro, uno dos tres por Leonardo.

Coloca en el suelo una fotografía de su hijo.

LUZ MARINA: Uno, dos, tres, cuatro.

Ella instala por el escenario diferentes objetos pertenecientes a su hijo. Pone en un punto un muñeco de peluche, en otro punto otro muñeco de hule negro, en otro una biblia, en otro pequeños carritos de juguete.

LUZ MARINA: Mi nombre es Luz Marina Bernal, soy la madre de Fair Leonardo Torres Bernal. Un joven de educación especial desaparecido el ocho de enero del dos mil ocho, asesinado el doce de enero del dos mil ocho por la brigada móvil quince en Ocaña, Norte de Santander.

(Va hacia el peluche) Este, este era su muñeco favorito, se lo trajo mi amiga de Alemania, le gustaba dormir con él. Cuando tenía 22 años salió con

su muñeco debajo del brazo a la calle, uno de sus amigos le arranco su brazo. Le dijo: ¿Usted tan grande y jugando con muñecos? Me acuerdo tanto. Aun tiene su aroma.

(Va hacia el muñeco de hule negro). Recuerdo tanto que el lloró y lloró, y yo le dije mi vida tranquilo, yo le arreglo el brazo al muñeco, él me dijo: No madre, no es lo mismo.

Aún recuerdo ese día que llegó contento, y me dijo, mama tengo un amigo achocolatado. A él le gustaban las personas morenas.

Un día lo interrumpí, el pasaba por las tardes ojeando la biblia. Las personas que no sabían que él no sabía leer ni escribir, pensaban que realmente la estaba leyendo, pasaba las horas ojeando y ojeando la biblia. Un día le dije, mi amor estás leyendo la biblia, la cerró duro, apretó sus cejas, metió la biblia debajo de su almohada que era donde la tenía, se paró y dio la vuelta, a los cinco minutos llamó mi hermana, y le conté lo que había pasado. Le dije no Lucero no lo vuelvas a hacer, en mi comunidad hay una mujer que no puede leer, y cuando entro a la iglesia la ponen a leer la palabra y la puede leer perfecta porque Dios le dio ese don solo para conocer su palabra.

(Va hacia los carros). Esta es una parte de su colección de carros era una persona coleccionista, coleccionaba canicas, coleccionaba radios, coleccionaba chacos. Él era un excelente coleccionista.

Entran las otras mujeres y recogen los objetos del suelo, giran alrededor de Luz Marina en un gran círculo y los muestran al público, se los entregan a Luz Marina y ella los mete en su bolso. Luz Marina saca el bolso de escena. Entra la música de la coreografía de los 21 pasos. Se van proyectando fotos de asesinados en el conflicto colombiano. La danza es circular, cada una situada en un punto de las manecillas del reloj. Se cruzan en diagonales, se intercambian de sitios. Con cada movimiento dicen un número y aparece proyectada la fotografía de un asesinado.

ESCENA X

En el fondo se proyecta la imagen de Mayra tocando una maraca y entra a escena ella tocando una gaita y cantando. Mayra llega hasta el centro del escenario, abre el manto blanco que lleva al cuello y sobre ese manto se proyecta el video de ella, de Mayra, contando su historia, de cómo la encarcelaron.

MAYRA: *(Cantando)*

*Ay esta es mi historia,
la que les vengo a contar.*

MAYRA *(video)*: Era mayo del 2006, estaba estudiando ingeniería agrícola en la Universidad de Sucre, candidata al consejo superior. Era un viernes cinco de mayo 9:30 de la noche salí de la universidad a la casa donde

vivía con mis compañeras. Enfrente de la casa había una camioneta gris, cuatro puertas, de platón. Alcancé a preocuparme pues camionetas como esa allá donde yo vivo a la gente la matan y la desaparecen. Cuatro hombres, grandes fuertes, nos subieron esposadas, llegamos a las oficinas del DAS, allí les preguntamos que porqué estábamos ahí, nos dijeron que estábamos acusadas de rebelión y terrorismo. Les dijimos no señor, nosotras tenemos que estudiar y nos vamos a ir de acá, sin orden judicial a las cinco de la mañana ya estábamos por Cartagena, después nos llevaron a la cárcel distrital de San Diego, allí conocí a una amiga, su nombre Adela, una mujer hermosa, morena, alta, estudiante de filosofía de la universidad de Cartagena, con ella compartí seis meses, dentro de todo fueron momentos bonitos leíamos poesía. Adela así como yo, también estaba acusada de terrorismo y rebelión, nos hicieron un montaje, éramos muchos y muchos estudiantes de las universidades públicas del caribe colombiano. La última vez que la vi, fue saliendo hacia la libertad.

MAYRA: Y a Adela mi amiga también la desaparecieron. Para ella compuse esta canción: *(Cantando todas entran y danzan alegres y cantan el coro de la canción de MAYRA: Bonita, bonita. Andrea toca el tambor).*

MAYRA:

*Canto, canto porque puedo y quiero cantar,
bonita bonita,
yo le canto a la tristeza ya tú no estas,
bonita bonita,
estoy junto a ti sentada desde que me dejaste
bonita bonita,
para que no te demores en encontrarme
bonita bonita,
Adela de mil colores eres muy bonita,
bonita, bonita,
canto, canto porque quiero, quiero cantar,
bonita bonita
yo le canto a la tristeza ya tú no estás,
bonita bonita.*

ESCENA XI

Cinco mujeres se quedan en la escena, caminan buscando algo, una dirección, algo. Una de ellas Lucero quien lleva la camisa blanca de su hijo en sus manos. Lucero viene al centro del escenario y sobre la camisa se proyecta la fotografía d su hijo. Lucero habla. Las mujeres se detienen, y acompañan coreográficamente el relato de Lucero.

LUCERO: La última vez que vi a mi hijo fue en noviembre del año 2005, un día quiso irse a Medellín a probar suerte con sus artesanías. Me llamaba con frecuencia, la última llamada que me hizo mi hijo fue el 14 de agosto del 2007, allí pasaron cuatro años desde ese momento que no volví a saber nada de mi hijo. Una noche llegué cansada, cierro mis ojos y sueño con mi hijo, viéndolo sentado, me decía madre, quiero comer unos huevos, pero quiero que los prepare mi tía. Mientras eso sucedía yo me fui a una casa, una casa vieja, donde me atendió un hombre con bigote enroscado y barba pequeña, allí buscamos en libro el nombre de mi hijo pero jamás apareció. Cuando salgo de allí, salgo a un río enorme, pero regreso donde estaba mi hijo, hijo tú vas a estudiar, me dice si mami, y me señala, unas gradas, allá donde mueren las cigarras.

El 8 de noviembre de 2011 me fui con mi abogada a Medellín al batallón, allá nos atiende la juez veinticuatro penal militar y me hace unas preguntas, ¿usted sabía que su hijo pertenecía a las águilas negras, que su hijo era narcotraficante para las Farc, que su hijo traficaba armas para las Farc? Esto para mí era injusto. El 9 de noviembre del mismo año me voy con la juez veinticuatro penal militar al cementerio de Barbosa Antioquia, allí ella me hace entrega de los restos de mi hijo, el 12 de noviembre del mismo año finalmente lo traigo y le doy cristiana sepultura. Y saben, le compuse una canción para mi hijo y la quiero compartir con ustedes

(Canta)

*Nunca jamás te voy a olvidar,
aunque no estés a mi lado,
hijo mío tú te fuiste
hijo mío, me dejaste,
nunca más te volveré a ver,
jamás podré apartarte de mi mente
aunque te hayas ido al más allá,
por más que intente llevar este vacío,
Dios conmigo siempre estará,
como hubiera querido irme yo primero,
me quede sola y muy triste
con este gran dolor,
tu imagen llevo siempre
aquí en mi pensamiento,
como un tatuaje prendido aquí en mi corazón,
hijo por siempre serás mi gran amor.*

En procesión desde el fondo y la esquina derecha entran las tres actrices. Una adelante, Antígona, y dos atrás, con velas. Tras ellas viene Luz Marina que carga como una Pietá el traje de Fair Leonardo, su hijo, del cuello de la camisa pende la foto del muchacho, caminan lentamente hacia el centro del escenario, las baña otra proyección de una greca. Antígona llega hasta la esquina izquierda en el proscenio.

ANTÍGONA: Hécate, protectora de los caminos de la muerte; Celeste terrenal, Marina; Cipris dueña de la calma, madre de los sueños, conduce a mi dulce hermano al hondo hades, y aleja de él cualquier temor con tu resplandor.

Tierra, la más antigua de todas las deidades y tu Eros impulsador de la luz divina, hijas del caos acudan a esta doncella.

No, no soy una sombra, solo soy su hermana, pero ustedes ya me ven como una más entre los muertos. Sí, se del edicto que prohíbe enterrarle, pero ustedes y sus leyes no son más que la razón del poder. A mí el amor y lo sagrado me obligan a enterrarlo.

Luz Marina queda sola en el centro del escenario con una luz cenital. Entran Lucero y María.

LUZ MARINA: Esta es la ropa que tenía mi hijo el siete de enero del 2008, aun siento su presencia (*le entrega el traje a Lucero y a María que lo cargan de igual modo, como la Pietá a Cristo*).

Señores del tribunal, ¿ustedes creen que un joven prácticamente un niño en un cuerpo grande, donde su mentalidad solo llegó hasta los 9 años, que no sabe leer, escribir ni siquiera identificar el valor de el dinero, pueda llegar a hacer el jefe de una organización narco terrorista o pertenecer a un grupo insurgente?... No... Pero el presidente Álvaro Uribe Vélez, el 8 de octubre del 2008 se paró ante los medios de comunicación a decir: "Que los jóvenes de Soacha no se fueron precisamente a ha recoger café si no con propósitos delincuenciales", no murieron al día siguiente sino murieron un mes después.

Quién era él para degradar el nombre de nuestros hijos, ¿acaso se tomo la tarea de investigar quién era cada uno de ellos?. En la primera exhumación de mi hijo solo me entregaron la mitad de sus restos y mi pregunta es... ¿cuántos años mas tengo que buscar para encontrar el otro 50 por ciento de sus restos?

Pero yo no vengo solo a denunciar el caso de mi hijo o el caso de Soacha. Es por mas de 5.700 ejecuciones extrajudiciales a lo largo y ancho de nuestro país. Pero también violaciones sexuales a mujeres, niños, niñas y jóvenes, genocidios, torturas, desaparición forzada, secuestros, reclutamiento forzado y muchos violaciones mas.

Aaayyyy mi Pachamama como te han bañado con sangre de inocentes, como te están saqueando ... Pero señores del Tribunal, ustedes nos tienen que ayudar para que no hayan más violaciones a los derechos humanos y halla por fin una verdadera paz, larga y duradera para toda nuestras generaciones.

Luz Marina, Lucero y María salen de escena cantando una canción para Fair, el hijo de Luz Marina. Luz Marina, Lucero y María: (Cantando)

¿Y ahora quién, devolverá tu sonrisa, tu sonrisa?

¿para qué quieren que olvide tu recuerdo? ¿para qué?

¿qué pasó con mi hijo, porque lo engañaron?

¿para qué se lo llevaron?

ESCENA XIII

Mientras las mujeres salen cantando por la esquina izquierda del fondo, por la esquina derecha entra una actriz y danza de pie una secuencia sencilla de movimientos: levanta el brazo y la mano y la deja caer. Gira la cabeza, gira una pierna. Suena una música electrónica de gran tensión. Entra una actriz vestida de asesino con pasamontañas, un abrigo rojo, y una muñeca en una caja en sus manos. Se ubica en el lateral derecho del escenario y saca la muñeca de su empaque, la muestra al público y la comienza a tocar, le arranca un brazo, luego una pierna, le quita la cabeza, al otro lado del escenario la otra actriz danza el descuartizamiento con los mismos movimientos iniciales mientras el asesino desmiembra la muñeca. Salen de escena.

Entra una mujer vestida de blanco con otra muñeca expuesta entre dos vidrios. La presenta al público en el proscenio, a un lado, al otro. Va atrás baja el marco con la muñeca. La música sale.

ACTRIZ 3: Esta es la muñeca de amenaza que le enviaron a la abogada Soraya Gutiérrez presidenta del colectivo de abogados José Alvear Restrepo.

ACTRIZ 2: Con esta muñeca a Soraya le enviaron esta amenaza: “Usted tiene una familia muy linda, cuidela, no la sacrifique”. El colectivo de abogados José Alvear Restrepo es una organización defensora de los derechos humanos.

ACTRIZ 3: Ellos han llevado muchos casos de terrorismo de Estado en Colombia.

ACTRIZ 2: Era mayo de 2009.

ACTRIZ 3: Era el gobierno de Álvaro Uribe.

ACTRIZ 2: Y el colectivo de abogados era perseguido por el DAS.

ACTRIZ 3: El DAS era la policía de inteligencia del gobierno.

ACTRIZ 2: Sus agentes recopilaron información de la vida pública y privada de Soraya.

ACTRIZ 3: Sale en taxi todas las mañanas de su casa al trabajo.

- ACTRIZ 2: Tomó un Avión a las 7:30 rumbo a Cali.
- ACTRIZ 3: Se fue en bus hasta Santander de Quilichao.
- ACTRIZ 2: Un bus de placas (*aquí se proyectan las placas*).
- ACTRIZ 3: Espiaron a Soraya y a todos los miembros del colectivo.
- ACTRIZ 2: Secretarias, estudiantes, conductores, personas del aseo.
- ACTRIZ 3: Y a sus familias.
- ACTRIZ 2: ¿Cómo un niño puede ser una amenaza contra el Estado?
- ACTRIZ 3: Señores del tribunal, este memorando que ustedes ven acá es la prueba del seguimiento que le hicieron a Soraya y a todas las personas del colectivo.
- ACTRIZ 2: Está firmado por Fernando Ovalle, jefe de inteligencia del DAS.
- ACTRIZ 3: Miren, esa es su firma.
- ACTRIZ 2: A la gente del colectivo y a toda la oposición la persiguieron, y eso es lo que se conoce como el caso de las Chuza-DAS.
- ACTRIZ 3: Para el gobierno, el colectivo era el brazo jurídico de las FARC.
- ACTRIZ 2: A los hombres trataron de desprestigiarlos pública y políticamente.
- ACTRIZ 3: A Soraya, como mujer, le enviaron esta muñeca (*la entregan al público*) ¿por qué?.
- ACTRIZ 2: Husmearon el perfume que usa.
- ACTRIZ 3: En la marca de sus zapatos.
- ACTRIZ 2: La talla de su ropa interior.
- ACTRIZ 3: En su cuenta bancaria.
- ACTRIZ 2: Hurgaron su basura.
- ACTRIZ 3: La cuenta bancaria de sus hijos.
- ACTRIZ 2: Se infiltraron dentro de sus amigos.
- ACTRIZ 3: Hicieron un perfil psicológico a partir de las llamadas que hizo Soraya
- LAS DOS: ¿Qué más quieren saber de Soraya? ¡Qué mas quieren!
- Las mujeres abren la cartera que cada una lleva en la mano y riegan en el piso lo que está dentro, se agachan y comienzan a coger cada objeto y a ponérselo, recogen las cosas. Se pintan los labios. Entra Antígona enterrada viva. Salen.*

ESCENA XIV

Proyección de textura de tierra seca, cuarteada, que alternará al entrar el coro de danza con un fragmento de greca de pirámide maya. Entra Actriz 1 con un ramo de flores y se acuesta en el piso, se pone de pie y deja el ramo en el piso.

ACTRIZ 1: Aquí me entierran viva, por enterrar a nuestros muertos, me entierro con sus cuerpos errantes. Y con sus almas ausentes!

Cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, traigo guayabas, mangos, café aguardiente, hiervas aromáticas y cantos y flores para sus almas. Vengan, vengan. Esta tumba será su altar. Traigo aquí sus bellos cuerpos, ellos vagan por el aire en el vientre de las aves, lloran en los ríos con el canto de los peces, alumbran en los montes silenciosos con el rumor de las larvas. Soy Antígona, la desobediente, la odiada por los amos y los imperios.

¿Dónde están nuestros muertos? ¿DÓNDE?

Soy Antígona la desterrada de las ciudades, vengo de las matanzas de Bahía Portete, de Macayepo, de Mapiiripan, de San José, San Rafael, Santa Rosa, de Chinú, del Salao, del Salao, del Salao, de Puerto Bello, Puerto Clavel, de Buenaventura, de Buenaventura, de Buenaventura, del Aro, de Sopetran, de Segovia, de Segovia, de Segovia, de Suarez, de Morales, del Catatumbo... Cada crimen que ha llegado a este tribunal está tejido en un plan de sangre y horror. Veo los hilos, la urdimbre, veo los campos sin campesinos, sin su música, sin su arepa, sin su café caliente en la madrugada, veo un viento negro, es polvo de carbón sobre los cuerpos errantes. Veo tierras yermas, desiertas, sembradas de inmensas plantaciones de palma de aceite y una lluvia de sangre, una lluvia de sangre sobre las palmas de aceite. Los jaguares cazan entre las palmas.

Música, entra el coro, danzan variación de la coreografía inicial. Esta vez el grupo entra del costado contrario y al fondo de la escena. Caminan hacia atrás con pequeños pasos sin levantar los pies del piso. Cada una lleva un objeto en sus manos.

Los jaguares también vagan desterrados de la selva rota. Cada crimen que ha llegado a este tribunal esta tejido en un plan de sangre y horror. Veo los hilos, veo la urdimbre, veo los tejedores sentados en sus bancos de oro, oigo sus voces y sus manos frotarse, DONDE ESTÁN, DONDE ESTÁN, que vengan aquí todos esos delirantes tejedores de tanta muerte, que vengan aquí a responderles a ustedes, ¡QUE VENGAN AQUÍ A RESPONDERNOS A NOSOTRAS!

Dónde están, llámenles, llámenles, ustedes les conocen, ustedes les conocen, le conoce? Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, pachamamita, Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, señor Jesús.

Música de la coreografía inicial. Caminan hacia adelante con pequeños pasos sin levantar los pies del piso. Cada una lleva un objeto en sus manos. Llegan al proscenio miran a la izquierda. Entra Fanny con la pintura de su padre. Miran al público, cada una le ofrecen su objeto. Sale la música. Oscuridad.

Fin.

17 de febrero de 2015

Carlos Satizábal - Tramaluna (Palmira, Valle, Colombia, 1959). Es profesor asociado en la Universidad Nacional de Colombia, donde trabaja en la Facultad de Artes, Maestría en Escrituras Creativas y la Escuela de Cine y TV. Es investigador del Centro de Pensamiento para las Artes, el patrimonio cultural y el acuerdo social para la paz - CREA y miembro de la Corporación Colombiana de Teatro CCT donde trabaja en el proyecto de memoria poética con población víctima del conflicto armado colombiano. En la CCT es director, actor, dramaturgo y diseñador de música y sonidos para la escena y ha sido el editor del Taller permanente de investigación teatral bajo la dirección del maestro Santiago García. Allí también fundó hace más de veinte años con Patricia Ariza el grupo *Tramaluna Teatro* con el cual ha montado numerosos trabajos suyos entre ellos la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*, con dirección y dramaturgia suya y creada conjuntamente entre víctimas del conflicto y artistas de dedicación sistemática a la invención artística.

ANTÍGONAS

ÁNGELA MESA
PERÚ 2018

La obra va acompañada de una instalación a la entrada del teatro donde una proyección audiovisual muestra materiales trabajados en las sesiones de la creación de AntígonaS, materiales investigados, elaboraciones que entrañan el proceso. Además el programa de mano en forma de periódico: *La voz de Tebas* recoge de manera interactiva más material relacionado con el proceso y las mujeres investigadas que no han cabido en esta obra, por lo tanto el programa de mano forma parte esencial de la experiencia de la misma. También un papel enorme con una pregunta en el centro y unos lápices invitan a la participación de los asistentes al final del montaje. La pregunta que engloba es: ¿Quiénes son tus AntígonaS?

Este primer boceto de obra es para vosotras, mis AntígonaS, sin vuestro calor, estas palabras hoy no estarían tejidas.

Por supuesto he de agradecer al Centro Cultural de España en Lima su fe y apoyo constante al proyecto.

O. PRÓLOGO EN LA PUERTA DEL TEATRO

Una mujer de mediana edad (Cecilia), elegantemente ataviada saluda al público que entra, es la narradora, la conductora del espectáculo.

NARRADORA: Buenas noches. Me llamo Cecilia y durante el recorrido de esta obra seré la persona encargada de satisfacer todas sus preguntas acerca del espectáculo. Seré un puente entre ustedes, espectadores de *AntígonaS*, y el escenario donde se desarrollará gran parte de aquello que somos nosotras para su gusto y también, quizá para su tortura. Para poder ingresar en la tumba de Antígona les pedimos por favor que

se deshagan de todos sus ruidos internos y externos, sabemos que los internos son algo más alambicados y quizá no podamos hacernos cargo de ellos, con los externos me refiero principalmente a sus teléfonos celulares, alarmas, etc. Tanto mis asistentes como yo podemos ayudarles a realizar esa ardua tarea. *(Espera que lo apaguen)* De no ser así y sonar dentro de la sala, yo misma pararé la obra en vivo, me acercaré a sus asientos y les obligaré a hacerlo, si no quieren verse en ese bochornoso roche, por favor, apaguen sus teléfonos, o pónganlo en modo avión, después de todo, esto es un viaje, ¿o no es así? ¿No han venido a viajar? Les invito a perderse del ruido para buscar el pulso que está muy adentro... *(Espera un momento más)* Última llamada de requerimiento para que lo hagan... Quien avisa no es traidor. *Silencio.*

Bien, ahora les entregaremos la noticia del día. *(Las ayudantes la entregan.)* Antígona ha muerto, o más bien ha decidido quitarse la vida. Los invito a leer nuestra portada. Juzguen ustedes mismos. *(El público la lee.)* Ya pueden pasar al mundo de AntígonaS. Entren en silencio, creo que Antígona está dormida.

La narradora les abre la puerta y hace las funciones de acomodadora. Finalmente se sienta entre el público y el escenario, en un lugar donde sea visible para todos.

I. EL FERVOR DE LA DECISIÓN TOMADA PROYECCIÓN: EVANGELINA EMERGIENDO DEL BARRO.

El escenario apenas se compone de tres montones de tierra y metros de tela de tocuyo. Las Antígonas dispersas se despiertan, descubren el encierro en el que se encuentran, en ese útero materno que es el de su padre también.

El espacio sonoro evoca a la selva, es la grieta en la gruta, es un pulso, contenido por siglos. De repente suena una sirena. Comienza un clima de guerra, ellas corren a salvarse en el centro, formando un núcleo que respira y gime hasta que logra calmarse.

PROYECCIÓN: EL FERVOR DE LA DECISIÓN TOMADA

La masa amorfa tiene voz propia. Es Antígona una y mil veces repetida a lo largo de la historia.

ANTÍGONA: Tras la guerra, solo quedan cadáveres en la vereda, cadáveres sin nombre, cadáveres sin sonrisa, mas yo sé de uno que me parte el ombligo, uno que crepita.

Hermano, hermano, hermano, yo voy a enterrarte. Yo no tengo miedo.

El núcleo matriz se deshace. Antígona entierra al hermano. Ismene la espía. Ismene acaba enterrando a Antígona que entierra a su vez. Tiene miedo de su acción. Se aleja.

ISMENE: Ismene, cómo podrás mirarte al espejo sabiendo que callaste, sabiendo que otorgaste el poder al injusto, sabiendo que el miedo te carcomió.

Antígona se recuesta al lado del cuerpo sin vida de su hermano.

ANTÍGONA: Hemón, no puedo yacer en el lecho de un hombre sin ser una mujer plena. No llores mi muerte, celebra mi hazaña y los besos que te di a la orilla del río que nos vio placer juntos.

Suena un tambor milenario, la mujer salvaje se despierta. Todas acuden a proscenio desafiantes.

ANTÍGONA: Y a ti, Creonte, babosa del poder, te odio, simplemente te odio. *Salen del grupo dos mujeres. La primera jugará a ser una niña-Antígona, la segunda jugará a ser un guardia-opresor, se persiguen por el público, el juego cada vez es más perverso, más intenso.*

Esta Antígona es María Elena Moyano/Victoria Santa Cruz/ Lucha Reyes. Sus voces se hacen presentes en un audio que acompaña la escena. La mezcla se compone de discursos de María Elena Moyano, el poema recitado 'Me gritaron negra' por la misma Victoria Santa Cruz y el vals criollo 'Regresa' cantado por Lucha Reyes.

El resto de mujeres en el escenario barren la tierra una y otra vez hasta dejarla al fondo del escenario mezclada con la tela de tocuyo.

Finalmente el guardia apresa a Antígona, que se entrega a su destino con coraje, después es llevada hasta su tálamo. Antígona prepara la soga.

Oscuro. La narradora enciende un cerillo. Solo alumbrada por sí misma.

NARRADORA: ¿Y si Ismene hubiera dicho SÍ? ¿Y si, ella, hermana de su hermana, hermana de su hermano hubiera accedido a acompañarlos, a ambos, a cumplir las leyes de la naturaleza? Quizá juntas lo hubieran enterrado antes y la eficacia hubiera sido más veloz que los ojos de los vi-gías. Quizá juntas hubieran sido apresadas y Creonte hubiera duplicado su estigma social. Borrar a ambas es borrar toda estirpe de Edipo. Borrar a dos mujeres es un crimen mayor que borrar a una, ¿o no?

2. UNA COMBI ES MI PERÚ

(cualquier hora del día)

En una hoguera extinguida

Esa mujer sacrificada

Cerraba los ojos y nos negaba la dicha de su agonía.
Blanca Varela, del poema “Nadie” sabe mis cosas. Valses.
Suena ‘Mala mujer’, versión de Zaperoco.

Una combi cualquiera en la mal llamada ciudad de los reyes, en la ciudad errónea. Se sube un comediante, comienza a hacer chistes sobre mujeres a las que hay que pegar porque no te hacen la cena o te sacan la vuelta, la gente ríe desafortadamente. Una chica joven alza su voz, le dice que todo eso no es chistoso. El comediante la insta a callarse, la insulta. Discuten esforzadamente. La gente trata de mandarla callar. La gente le lanza monedas al comediante. La chica finalmente se va, o la echan de la combi o se calla, yo no sé.

El cantante, en otra dimensión de la escena, interpreta toda la canción; a la mitad se venda una mano, la alza (es Carlos Hualpa, asesino de Eyvi Ágreda en un bus en Lima en el 2018). Luego se venda también la otra, mientras busca una posición de desconuelo, de fragilidad (es el lustrabotas sordomudo que tratando de ayudar a la joven ardida cremó sus manos).

PROYECCIÓN: Basado en hechos reales, cualquier parecido con la realidad NO es pura coincidencia. *(Es acompañada por imágenes a modo de flash en las que vemos a mujeres sexualizadas y cosificadas en medios de comunicación, publicidad.)*

PERSONAJES:

EL CANTANTE

CHICA CONSCIENTE-ANTÍGONA: REPRESENTANDO A NAZARET (ACTRIZ QUE NARRÓ EL TESTIMONIO QUE SE REPRESENTA EN ESTA ESCENA)

SEÑOR PERVERTIDO

CHICA ESTUDIANTE INDIFERENTE

CHICO CANCHERO OBSESIONADO CON LAS REDES SOCIALES

CÓMICO/VENDEDOR DE DULCES

MUJER SUPERFICIAL QUE NIEGA

CONDUCTOR

COBRADOR

SECUENCIA:

1. Ya se encuentran en el bus *Señor pervertido junto a Chica estudiante indiferente, Conductor y Cobrador.*

2. El auto estaciona en el paradero y suben *Mujer superficial que niega, Chico canchero obsesionado con las redes sociales, Chica consciente-Antígona y Cómico/vendedor de dulces.*
3. *Cómico/vendedor de dulces* hace un par de chistes y procede a vender sus golosinas. *Chico canchero obsesionado con las redes sociales* pregunta ‘Oe, causa, ¿qué pasa si mi *jermita* me pone los cachos?’
4. *Cómico/vendedor de dulces* cuenta el siguiente chiste: Pues si tu *jermita* te pone los cachos, pues, le agarras el celular, la encierras en el cuarto para que nadie la oiga y... ¡le pones una bolsa en la cabeza hasta que la ahogas! (*Ríe desafortadamente.*) Todos se unen cómplices a la risa excepto *Chica consciente-Antígona*, que trata de buscar apoyo en todo el carro y hacerlos entender.
5. *Se escuchan frases inconexas entre el barullo como: ya amiguita toma tu caramelito y no hables, seguro hace tiempo que tu marido no te da, ¿Quién estará hablando? Shh shhh, ¡Ah! ¡Esta seguro es bien perra! ¡Le falta un hombre! ¿Qué has dicho?, yo te estoy hablando ¿Te parece una broma? Oye, ya cálmate, te estoy hablando bonito no me grites, no te estoy faltando el respeto bájate a esta loca (al Cobrador) Normal reírse por el asesinato de una mujer. ¿Qué pasa si fuera tu mamá o tu hermana? ¿No sabes lo que está pasando? ¿No ves las noticias? ¡Nos están matando!*
6. *Barullo, silencio en seco. Quietud.*

MONÓLOGO DE CADA PERSONAJE SOBRE LA REACCIÓN DE CHICA CONSCIENTE-ANTÍGONA:

MUJER SUPERFICIAL QUE NIEGA: No está pasando nada, ¿a quién están matando? Yo no veo nada, ¿tú lo ves? ¿Acaso tú lo ves?

CHICO CANCHERO OBSESIONADO CON LAS REDES SOCIALES: Uy, otra feminazi *pa'l face, causa*

CHICA ESTUDIANTE INDIFERENTE: Cállate, no hagas problema. Déjalo.

SEÑOR PERVERTIDO: Seguro está soltera, por eso habla así.

COBRADOR: *Oe, toma tu pasaje, pe. (Le da dinero para que se baje.)*

CONDUCTOR: Puta madre, otra loca que me malogra la jornada.

CÓMICO/VENDEDOR DE DULCES: esto pasa (*señalando a Chica consciente-Antígona*) cuando se sale mucho de la cocina.

La escena cobra de nuevo vida, la discusión se vuelve más acalorada.

PROYECCIÓN: Pero los chefs reconocidos internacionalmente son hombres

Continúa la discusión.

PROYECCIÓN: Ella finalmente calla, o la echan de la combi o le queman la cara. Yo no sé.

Todos echan a Chica consciente-Antígona del carro se sube el volumen de la música y se realiza la colisión en cámara lenta. La combi desaparece.

PROYECCIÓN: No ardiste en vano. A nosotras nos atravesó tu cuerpo en llamas, nos acompañó desde el inicio de nuestra amistad.

¡QUIÉN MANDA AQUÍ!

Homenaje secreto a la Mala Rodríguez. Silencio. La voz de la Chica consciente-Antígona se alza desde fuera del bus colisionado.

ANTÍGONA: Soy la mala, nunca salió tan mala a ojos de otros, que me hacen la mala, son ellos, son los ojos del que mira, yo sólo juego, dónde puedo ser yo y ser o no ser fuerte, dónde no estoy colocada en un pedestal de cristal o de plástico, sólo ser un cuerpo que respira, un cuerpo que transpira, un temblor, mi fe es intocable, si no brota en ti, siembra.

Chica consciente-Antígona toma el centro de la escena. Les insufla vida al resto a través de la respiración.

(Gritado por Chica consciente-Antígona) ¿Quién manda aquí?

Las Antígonas recitan el texto, libres, siendo animales, diferentes prototipos de mujer, usando su ironía, despertando de la mujer salvaje e inteligente que son más allá de estereotipos o convencionalismos.

ANTÍGONA: Soy un cóndor encima del toro, soy un hipogrifo, soy un abejorro, molesto, gordo, poco hermoso, soy un elefante, una vomitera de gato, un escorbuto, un esputo, disputo, puto, cabro, vergüenza de ser, vergüenza debería darle al que juzga, el que esté libre de pecado que tire la primera piedra, que se la tire, a ver si goza la piedra como el cabro y la puta, si están calientes como el cabro y la puta, si están tiernos, como el cabro y la puta.

Cada vez soy más bestia y menos humana, cada vez soy más pájaro y menos topolombriz.

Soy una arriero bajo el sol, soy una joven de videoclip, soy la protagonista de mi paso, la agente, la motora, la accionadora, ¿quién manda, entonces? No serán los demás, los otros, los ajenos, los de fuera de mí los que van a construirme, no van a ser los de lejos los que vengan a modelarme, no son ellos, soy yo, es una cuestión de estado, de estado de facebook, es un estar en el mundo, es un estado de sitio, estado de 'sitio'.

Y si te cagas, porfías y vuelves a comer, y si te comes las uñas, te las pintas y te envenenas, y si tienes miedo pues te lo limpias.

Si soy yo y no más, si soy yo y no menos, ¿quién manda aquí?

¿SOMOS UN NÚMERO?

Las Antígonas enumeran en voz alta hasta llegar a la cifra exacta de feminicidios hasta el momento en el año registrados por el MIMP. Comienzan en quietud hasta que sus gestos se van haciendo cada vez más rígidos, tensos, agresivos, es-perpénticos, desfigurados. Todo el cuadro sucede con ellas frente al público con la mirada sincera y dura. Por desgracia en el 2018 llegamos a la cifra de 149. Realmente aterrador.

PROYECCIÓN: NÚMERO ACTUAL DE FEMINICIDOS EN EL PERÚ. DATO OFICIAL DEL MIMP

LAS MUJERES SE REBELAN Y TOMAN EL ESCENARIO

Más de un puñado de mujeres testimoniales se levantan desde el público y dicen fuertemente NO.

(He decidido guardar los nombres de las mujeres originarias de esta sección puesto que las frases y las mujeres del Perú fueron elegidas por ellas mismas y forman parte del testimonio que elaboró esta obra.)

LOLA: Soy la hija extravagante y loca que hay que rescatar. (María Emilia Cornejo.)

INÉS: Siempre me enfrenté a la vida sin nada. (Adela Montesinos.)

CLAUDIA: La mujer es valiente en todos los niveles de la vida, cuando hay que luchar, lucha. (Magda Portal.)

LICETH: Busca tu ritmo interno para encontrar tu verdadera libertad. (Victoria Santa Cruz.)

LOURDES: He nacido rebelde y no quiero ser domesticada. (Ángela Ramos.)

VIVIANA: Lo interesante de la humanidad no se halla en el cuerpo, sino en el alma. (Carmen Saco.)

CECILIA: Acato la noble lucha por los intereses del pueblo. (Trinidad María Enríquez.)

Gritan fuertemente de nuevo todas juntas 'NO'. Suben al escenario susurrando su frase. Cuando estén arriba abrazando, acunando a sus compañeras, una de ellas se alza. Se hace silencio.

LOURDES: No nací para el odio sino para el amor.

CANCIÓN DE LA BRUJA

Una Antígona agarra un pandero, el ritmo del rito invade la escena. Las otras se dispersan. Esta comienza a cantar sola, las demás se le unen. Terminando

creando una formación en forma de flecha que desafía al público con su verdad y amor. La punta de la flecha es la Antígona del pandero.

CANCIÓN: ‘El sol, la luna y las estrellas

Las que me vieron nacer
Como bruja, como hechicera
En cuerpo de mujer.
Me han quemado, me han matado
Pero he vuelto a nacer
Como bruja como hechicera
En cuerpo de mujer.
Diosa tierra, yo te pido
Quiero volver a nacer
Como bruja, como hechicera
En cuerpo de mujer.’

PROYECCIÓN: Noticia del asesinato de Olivia Arévalo (*chamana de la selva*).
Oscuro breve.

PROYECCIÓN: Vamos a andar (*una Antígona, que soy yo, canta en su gruta, clamando que no haya soledad...*)

Mientras unas disponen el escenario (el templete de Trinidad María Enríquez y los materiales para el retrato que realizará la Antígona pintora. Algunas se colocan formando una especie de mausoleo de cuerpos de mujer. Otras se sientan en los laterales del escenario y comienzan a tejer con hilo rojo y/o violeta.

LA ANTÍGONA ARQUEÓLOGA. RESCATANDO A NUESTRAS ANTÍGONAS.

PROYECCIÓN: *Fotografía de Claudia en una excavación arqueológica.*

CLAUDIA: El día anterior a mi primera excavación arqueológica tuve un sueño. Era de noche y estaba sentada frente a una tumba. De pronto, sentí una fuerza que me hacía mirar hacia el cielo, totalmente despejado, con una gran estrella brillando.

LOLA: A la mañana siguiente, al llegar al cementerio prehispánico donde iba a trabajar ¡encontré mi primer hallazgo, era una tumba!

LICETH: Quería descubrir de una vez lo que había dentro, pero tuve que dejar de lado la emoción e iniciar el desentierro siguiendo el procedimiento arqueológico.

LOLA: Un ritual que te prepara para ese maravilloso momento del encuentro con aquello que estás a punto de develar.

Lola y Liceth proceden a desenterrar.

CLAUDIA: Era mágico ver como a medida que la brocha y los pinceles se iban deslizando, el polvo iba desapareciendo y a la vez definiéndose huesos humanos, en esa mezcla de elementos orgánico-inorgánico que parecían haberse hecho uno solo con el paso del tiempo. Cuando todos aquellos huesos estuvieron expuestos, apareció Ella.

VIVIANA: Carmen Saco

INÉS: Adela Montesinos

LU: Ángela Ramos

CECILIA: Trinidad María Enríquez

Viviana comienza a preparar sus útiles de pintura.

VIVIANA: Han pasado más de 100 años desde tu nacimiento. Criticabas al arte clásico por su belleza fría y perfecta. Feminista, activista, militante, crítica de arte, escultora, pintora, viajera, escritora, dibujante. Te imagino modelando tus esculturas o esculpiendo con esas manos de artista. No puedo creer que me digan que eres un vacío en la historia del arte peruano. Carmen Saco. Hoy te desentierro. (*Viviana comienza a bocetar un retrato de Carmen Saco que finalizará con este cuadro escénico.*)

LOLA: Esta tumba pertenecía a una mujer mochica que vivió en la costa norte del Perú hace alrededor de 1500 años.

LICETH: Y ahora solo nos separaban centímetros, ¡qué corta puede ser la distancia a veces!

CLAUDIA: En un instante compartimos la tierra que había sido su refugio por siglos, que la ocultó pero también la protegió, para poder encontrarla ahora.

ADELA MONTESINOS

INÉS: Espiaba al mundo exterior con ojos críticos. Tomaba la palabra para tener voz y presencia en el mundo público, ese fue mi primer paso para mi autoafirmación y autoridad.

MUJER: Adela Montesinos fue escritora, poeta, promotora cultural, activista política y feminista.

INÉS: Para suplir la falta de una educación formal me convertí en una lectora voraz.

MUJER : Es expulsada del colegio de los Sagrados Corazones cuando cursaba 2 año de primaria al ser descubierta por una de las monjas leyendo, junto a su amiga Estela Ugarte Chamorro, un poema de Víctor Hugo, considerado un escritor blasfemo.

INÉS: Para que tú me quieras me hice blanda, para ayudar a todos, ya ves, me torno acero.

LICETH: Creo que la poesía está en la vida, creo que el cambio social es poesía.

MUJER: 1930. Una muchacha de 19 años suscita un escándalo periodístico desde las columnas del diario Noticias. Alma Moreva (*pseudónimo de Adela Montesinos*) escandaliza Arequipa al defender a las madres solteras y su adhesión al feminismo.

INÉS: “Mujer escarnecida, mujer explotada ¡Levántate y anda!”

MUJER: Adela escribe “Feminismo. Esta sola palabra tiene el poderío de hacer persignarse escandalizada a más de una respetable dama y dibujar una risita burlesca y despectiva en los labios de nuestros muchachos. Y es porque están en un error lamentable al creer, como se cree, que feminismo es sinónimo de masculinización. El feminismo persigue lo siguiente: hacer de la mujer una persona libre y útil a la colectividad humana y no una cosa como hasta hoy lo es.”

INÉS: “Vestida de ternura transito los caminos del hombre”.

INÉS: (*A Liceth*) “¡Mujer, rompe las cadenas de siglos que te oprimen!”

LICETH: “Eres fuerte, eres capaz. Mentira, mil veces mentira que eres inferior. Eres igual”.

INÉS: (*Cobrando vida, levantando a Liceth del suelo*) “Luz para tus pensamientos...Libertad para tu vida”

LOLA: En su tumba, en su guarida, Ella se encontraba junto a un ajuar que había sido dispuesto cuidadosa e intencionalmente...

LICETH: ...para que la acompañe en su vida después de la muerte, siguiendo las creencias de su sociedad.

CLAUDIA: Este ajuar estaba compuesto de instrumentos para tejer. Cuando no hay quien nos lo cuente, los objetos hablan. Estos querían decirnos que Ella había sido en vida, entre tantas otras cosas, una tejedora y esta característica se la llevaría a la eternidad, al mundo de los ancestros.

Las intérpretes sentadas en los costados tejen con gestos magnificados.

ÁNGELA RAMOS

LOURDES: “Pensar en alta voz”

MUJER: ¡Su lema!

LU: “Mamita, yo quiero un traje/ *ajustao* a las caderas/ que se suba y que se baje/ cuando voy por las aceras”.

MUJER: Ángela Ramos periodista, escritora, poeta, crítica literaria, crítica teatral y militante socialista. Su alias era Sor Presa.

LOURDES: Las mujeres de energía y de valor no lloran, sino que hacen, laboran.

MUJER: Fue la única mujer que asistió al entierro de su gran amigo José Carlos Mariátegui, quien le escribió en algún momento “solo un alma femenina como la de usted puede poner tanta generosidad y ardimiento en sus gestos. Gracias querida Ángela, su devotísimo compañero”.

LOLA: El sistema educativo es sexista y discriminatorio. Desde el colegio, se le inculca a la mujer un sentimiento de debilidad frente al hombre.

LOURDES: (*Mientras levanta y abraza a Lola.*) Conviene que la mujer haga política femenina (...) Mujeres que pongan en la palabra y en los hechos lo que el varón no pueda advertir; ojos humanos y profundos para contemplar la vida y sus problemas.

TRINIDAD MARÍA ENRÍQUEZ

Cecilia/Trinidad María las contempla con una sonrisa de satisfacción.

CECILIA: “Aquí se defienden los derechos de la mujer pobre y desvalida, se ampara a los huérfanos, se acepta con acatamiento la noble lucha por los intereses del pueblo, fundados en el eterno principio de la justicia.”

Cecilia se dirige al altar de Trinidad María Enríquez.

CECILIA: 1875. La primera mujer en Hispanoamérica ingresa a la universidad

Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara

Niña prodigio, hija de la burguesía cuzqueña

Trinidad María reclama y obtiene la autorización para seguir estudios superiores

Durante diez noches consecutivas Trinidad María es examinada en todas las materias de las artes y las ciencias. Prueba contemplada para todos pero que sólo le hicieron a ella.

Aprueba con nota distinguida.

Cecilia enciende una vela en el templete de Trinidad.

MAGDA PORTAL

MAGDA PORTAL: MAGDA PORTAL (*se levanta Magda Portal*)

MUJER: Poeta, narradora, política, activista, miembro fundadora del APRA, y barranquina, donde las olas todavía murmuran su nombre.

MAGDA PORTAL: Yo soy un mar del que parten y al que confluyen todas las fuerzas de la vida.

MUJER: Perseguida, deportada, encarcelada.

MAGDA PORTAL: La vida mía ha sido de permanente lucha.

MUJER: En 1923, ganó unos juegos florales de poesía de la Universidad Mayor de San Marcos, bajo un pseudónimo.

MAGDA PORTAL: Loreley.

MUJER: Cuando se enteraron que tras él había una mujer, hicieron que compartiera el premio con un poeta, que debía cantarle a la reina de los juegos.

MAGDA PORTAL: ¡YO NOY VOY A CANTARLE A UNA REINA!

MUJER: Ese día igual ella ganó.

MUJER: Luchó por conseguir el voto femenino en el Perú.

MUJER: En 1948, en un congreso del partido que ella misma ayudó a construir durante 20 años, se decidió quitar el voto a las mujeres militantes. HAYA DE LA TORRE dijo:

HAYA DE LA TORRE: Hemos llegado a la conclusión de que las mujeres, dado que en el Perú no votan, no pueden ser consideradas como auténticos miembros del Partido Aprista. Las mujeres solo pueden ser simpatizantes.

MAGDA PORTAL: ¡Pido la palabra!

HAYA DE LA TORRE: No hay nada en debate.

MAGDA PORTAL: ¡Esto es fascismo!

MUJER: No quisieron oírla y se fue.

MAGDA PORTAL: ESTO NO LO ACEPTO, ESTO ES FASCISMO.

MUJER: Años después le pidieron que vuelva. Ella contestó.

MAGDA PORTAL: YO AVANZO, NUNCA RETROCEDO.

CECILIA: 1878. Trinidad María egresa como bachiller en jurisprudencia.

No como abogada. La ley no observaba esa posibilidad para las mujeres.

Trinidad María exige el derecho de ejercer una profesión.

Obtiene la gracia presidencial que le permite ejercer el derecho. Es una gracia excepcional. Es una excepción.

Trinidad María rechaza la gracia en solidaridad con todas las mujeres.

Cecilia rompe la gracia presidencial.

MAGDA PORTAL: Yo avanzo, nunca retrocedo.

Nombran a nuestras AntígonaS mientras repiten alternando nombres y esta frase que cada vez tiene más voces de mujer: 'Yo avanzo, nunca retrocedo'

MUJERES: ¡María Elena Moyano!, Clorinda Matto de Turner, Micaela Bastidas, Flora Tristán, María Jesús Alvarado, María Parado de Bellido, Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello, Giulia Tamayo...

ANTÍGONAS: (*Firmes*) Yo avanzo, nunca retrocedo.

CLAUDIA: Imposible no pensar en todo el saber que habría tejido con sus manos, en cuánto había y seguía conectando a través de su arte

LICETH: Y en que ahora me sentía parte de esa mágica red de conexión.

LOLA: Era Ella, en realidad, quien me hacía descubrir tanto a mí, aunque su tumba fuera pequeña y su ajuar no tuviera riquezas, su sola presencia me marcaría para siempre.

LU: Ansias de verdad se agitan (*Solo Lu*), ansias de luz (*Se une Inés*) y justicia (*Se une Cecilia*)... No me olviden (*Se une Viviana*), tengo muchas cosas que decir (*Se unen Lola Y Liceth*).

CLAUDIA: Al final del día recordé el sueño, la tumba estaba ubicada en el mismo lugar y tenía la misma forma que en él, solo que esa mañana la noche se convirtió en día y en el cielo no había estrellas, la estrella era Ella, que emergió de la tierra para seguir brillando.

Silencio. Apagón.

ANTÍGONA BUSCA SIEMPRE EL CUERPO.

PROYECCIÓN: El discurso de Mamá Angélica del LUM.

En el escenario varias mujeres juegan con muñecos. Una de ellas juega con la tela de tocuyo a modo de sogá, o cordón umbilical. Forman una vulva gigante con sus cuerpos y la tela de tocuyo. De adentro aparecen muñecos. Esos muñecos-bebés caen al suelo. Una de ellas los cercena y esparce por el escenario. Se mutea la proyección de Mamá Angélica pero la imagen continúa.

Finalmente las mismas AntígonaS renacen de esa vulva gigante.

MUJER (*con acento español en off*): Tuve una vez el delirio de hacer una escena performática donde pudiera condensar el alumbramiento y la muerte violenta y la desaparición de los hijos y las hijas de este estado y también de otros, como el mío.

Tuve una vez el delirio de estudiar quechua para poder mirar a mamá Angélica a los ojos y no tener que oscilar entre su rostro y los subtítulos. Tuve una vez el delirio de creer que tanto una como la otra propuesta podían hacerse realidad.

LA RESURRECCIÓN DE ANTÍGONA

PROYECCIÓN: La resurrección de Antígona.

NARRADORA: Antígona se saca la sogá que apretaba su cuello y vuelve a respirar. Contempla su vestido manchado por la sangre de su enamorado que yacía muerto, ahogado en su propio dolor. Lo abraza amargamente.

Ella está viva en el mundo de los muertos, en el mundo que ya no le pertenece. Debe salir de su tálamo y araña la piedra que la sepulta.

ANTÍGONAS: ¿Y yo? Yo nado pululando por calles infectas e insidiosas pero cuando sale el sol son las que más brillan. Yo repto buscando a mis otras hermanas, mis otras yo, mis Antígonas, aquellas con las que poder enterrar a mis muertos, aquellas con las que proponer un mañana con hijas fuertes que devoren el viento libres, que bailen hasta caer rendidas en un lecho de pasto y centeno.

¿Dónde estás, Antígona? Fui a buscarte a tu tumba pero ya no estabas ahí. ¿Dónde fue tu espíritu?, ¿dónde tu cuerpo? ¿Brotó algo de la tierra donde yacías? ¿Ahora estás en el pan que como, en la flor estival o en el arroyo infectado?

No sé si esta frase era realmente una pregunta.

Las mujeres muestran sus manos desnudas al público.

PROYECCIÓN: Porque todas comemos el mismo pan, todas reconocemos la ternura de una flor estival y todas nos bañamos en el mismo río.

TODAS: ¿Qué vas a hacer conmigo ahora, Creonte? El espíritu de Antígona está en todas.

LOURDES: Tiene ganas de bailar...

TODAS: Y es INOCENTE.

Todas cantan y bailan nuevamente la canción de la bruja pero más rápida y alegre.

PROYECCIÓN: GRACIAS a...

Rosa Merino

Antonia Moreno

Angelica Mendoza

Magda Portal

María Jesús Alvarado

Miguelina Acosta Cardenas

Mama Huaco

La Dama de Cao

Francisca Zubiaga de Gamarra

Clorinda Matto de Turner

Doris Gibson

Angela Ramos

Teresa Gonzales de Fanning

Esther Rodriguez Dulanto

Pascuala Rosado

Madeleine Truel
Elvira de la Fuente
Adela Montesinos
Rosa Perez Liendo
Las Rabonas
Flor Pucarina
Lucha Reyes
Sara Joffré
Catalina Huanca
María Emilia Cornejo
Patricia Alfaro
Mariella Barreto
Blanca Varela
Laura Riesco
Cota Carvallo
Elena Izcue
Arlette Contreras (no fallecida)
Victoria Santa Cruz
Mujeres del Antiguo Peru
Mujeres dirigentes de comedores populares
María Rostorowski
Josefina Ramos
María Augusta Arana
Sara Bullón Lamadrid
Zoila Cáceres
Julia Codesido
Carmela Combe Thomson
Elvira García y García
María Trinidad Enríquez
Micaela Bastidas
María Parado de Bellido
María Elena Moyano
Juanita, la dama de Ampato
María Reiche
Mercedes Cabello

Juana Manuela Gorriti
Bárbara D'Achille
Chabuca Granda
Elvira Travesí
Rosa Mercedes Ayarza de Morales
Yma Súmac
Santa Rosa de Lima
Elena Izcue (artista y educadora)
Angela Ramos (periodista)
Mercedes Cárdenas (arqueóloga)
Zoila Aurora Cáceres (escritora)
Magda Portal (escritora, política y periodista)
Angélica Mendoza “Mamá Angélica” (activista)
Micaela Bastidas (guerrera y precursora de la independencia del Perú)
Miguelina Acosta (abogada, activista)
María Jesús Alvarado (activista feminista)
Clorinda Matto (escritora)
María Emilia Cornejo (escritora)
Leyla Bartet (escritora)
Julia Codesido (pintora)
Olivia Arévalo (lideresa shipibo-konibo)
Tilsa Tsuchiya (pintora)
Carmen Saco (pintora)
Flora Tristán (escritora y activista feminista)
Elvira Luza (disfusora del arte popular y coleccionista)
Mocha Graña (diseñadora de modas)
Giulia Tamayo (abogada defensora de los derechos humanos)
Y a todas aquellas que todavía no hemos desenterrado... pero que seguro algún día aparecerán... Gracias... Decimos felices: Antígona, yo te desentierro.

ESTE NO ES EL FINAL... ESTE ES EL PRINCIPIO.

Lima, Perú, 18 Octubre, 2018

Ángela Mesa Martín (España, 1982). Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Es docente, dramaturga y actriz. Su carrera es versátil y heterogénea con montajes de clásicos tanto desde el perfil de actriz como dramaturga adaptando *Medida por medida* de W. Shakespeare, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega para las compañías Junglaría teatro y Viento sur teatro en Sevilla, con creaciones de comedia como *Putas muertas* (improshow) o *Carcelarias* (Enreda Teatro, Barcelona) y también con melodramas como *Yo soy Tú* o *Espigas y olivos* (Al Alba Teatro), o infantiles como *Mariquilla la Pelá* con el que ha girado por Dinamarca, Turquía y Cuba. Como directora ha realizado diversas creaciones en Lima donde reside desde el 2016, destacando la dirección y dramaturgia del Proyecto *AntígonaS* financiado por el AECID y estrenado en el Centro Cultural de España en Lima en Octubre del 2018, con una gran acogida de público (más de mil personas en 6 funciones) y prensa y la dirección de *Locas* del dramaturgo español José Pascual Abellán. También cuenta en su haber con la creación de la premiada como mejor obra de Microteatro Lima 2016 *Propiedad Privada*, escrita, dirigida e interpretada por ella misma.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)
Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)
Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità

| 42 |

Sandra Lorenzano, Karín Chirinos Bravo (eds.)
Antígonas de América Latina: po/éticas y políticas en diálogo

| 43 |

Paolo Cherchi
Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti

“Era mi hermano y para mí eso basta”, dice la Antígona de Sófocles, y no necesita más justificación para desafiar la orden de Creonte. Miles y miles de asesinadas y asesinados han dado nacimiento a miles y miles de Antígonas latinoamericanas. Y no hay orden que pueda obligarlas a renunciar a la búsqueda; no hay orden que pueda obligarlas a dejar el cuerpo de Polinices a la intemperie, obligarlas a olvidar.

Ésta es una de las primeras responsabilidades éticas que hoy deben asumir –como las mujeres de Tebas– las y los creadores, las y los pensadores: cuidar los cuerpos queridos, proteger la identidad y la memoria de los muertos ante su conversión en simples números dentro de los discursos oficiales, no dejarlos jamás “al azar de las aves y los perros”.

A través de trabajos de análisis y crítica, y de varias de las nuevas obras escénicas sobre el tema (algunas hasta ahora inéditas), el presente libro busca dar cuenta de las nuevas “estéticas disidentes” que surgen a partir de este compromiso ético-político.

Artículos: Karina Bidaseca, Daniela Cápona, Karín Chirinos Bravo, Bárbara Colio, Jorge Dubatti, Yamila Grandi, Liliana López, Sandra Lorenzano, Ángela Mesa, Giovanna Minardi, Teresa Ralli, Susana Reisz, Carlos Satizábal, Laura Yusem.

Antígonas: Patrizia Ariza, Hebe Campanella, Daniela Cápona, Bárbara Colio, Colectivo Tramaluna, Perla De la Rosa, Yamila Grandi, Olga Harmony, Ana López Montaner, Ángela Mesa, Rogelio Orizondo, Sara Uribe, Gabriela Yncán.



di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 



9 788855 266376