

La fragilidad de los límites: mitos griegos en los márgenes de reescrituras teatrales americanas

Francisco Bravo de Laguna Romero¹

59

En 1993 el creador argentino-canadiense Guillermo Verdecchia estrenó *Fronteras Americanas*, escrita para la celebración de los 500 años del descubrimiento de América y de la firma del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, un monólogo autoficcional sobre la frontera, como espacio físico y simbólico, que fue representado por primera vez en el *Tarragon Theatre Extra Space* de Toronto en 1993, año en el que ganó el premio *Governor General's Award for Drama*, y en 1994 el *Chalmers Award* por la mejor pieza de teatro nacional. Treinta y dos años después, en un contexto histórico radicalmente opuesto, en una época caracterizada por migraciones forzadas, rutas que no reconocen fronteras, muros, límites, aranceles, lugares de nadie, visados y barreras, mapas con sus propias reglas, los cuestionamientos que plantea la obra cobran una mayor significación y vigencia. *Fronteras Americanas* narra la crisis identitaria de Verdecchia, joven de origen argentino que llegó de niño a Canadá, y las peripecias de su *alter ego*, Wideload. Pese a que Guillermo vivió casi toda su vida en Canadá, quince años después de su llegada, confrontado quizás por sus dos incompatibilidades y enfrentado quizás a sus dos memorias, regresó a Argentina. Desorientado en su país natal decidió volver a Canadá y en su proceso de búsqueda para encontrar las causas de su desequilibrio, un brujo, un chamán que cruzaba los Estados Unidos, le revela que su hogar es la frontera y que su identidad es múltiple: latino-canadiense/argentino-canadiense. El mestizaje, como principio de integración y como negación de fronteras, está muy presente como dualidad misma de los espacios físicos, culturales, étnicos, económicos o sociales, que separan lo diferente y que comparten la voluntad necesaria de asumir el reto del mestizaje como solución única de convivencia, lo que una investigadora denominó “ideología del multiculturalismo” (Gómez, 1995,

¹ Doctor en Filología Latina; Profesor Contratado Doctor e investigador del IATEXT de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España; Orcid: 0000-0002-6336-3736. E-mail: francisco.bravo@ulpgc.es.

pp. 1-2), otra propuesta híbrida de “dramaturgia postcolonial” (Maufort, 2024,) y otra postmodernismo, identidad e inmigración (Pensa, 2017, pp. 77-84).

Hemos descrito brevemente el argumento de *Fronteras Americanas* porque esta obra contiene los tres elementos con los que vamos a estructurar nuestro estudio que pretende ser una reflexión general sobre algunas recreaciones y reescrituras teatrales de temas grecolatinos en un muestrario de la dramaturgia latinoamericana contemporánea que hemos dividido de la siguiente manera:

1. **Monólogos de autoficción:** piezas dramáticas imbricadas en la tradición clásica representadas como experiencias individuales o colectivas que los creadores y creadoras transforman en una poderosa herramienta para cuestionar imaginarios identitarios y para recuperar en la escena voces que fueron silenciadas.
2. **Fronteras:** piezas dramáticas relacionadas con la tradición clásica que permiten subvertir discursos hegemónicos sobre Hispanoamérica. Hemos subdividido estas fronteras en fronteras geográficas (ríos, desiertos y selvas); históricas (Tiempos de Conquista, Tiempos de Revoluciones y Tiempos de Dictaduras); sociales, ubicadas en los extrarradios de las grandes metrópolis, y la negación de las fronteras, representada en espacios cerrados, a modo de cárceles, hospitales, sótanos o celdas.
3. **El mestizaje:** reescrituras dramáticas que superan el lugar último de encuentro y la negación de cualquier tipo de fronteras.

La intención de este trabajo, por lo tanto, no es hacer un inventario de las innumerables Antígonas, sobre todo Antígonas, Medeas, Electras, Ismenes o Casandras (o Kassandras) que se han teatralizado en América Latina, hecho que ya está extraordinariamente documentado en excelentes y completos catálogos y manuales, que pueden encontrar en la bibliografía de este trabajo, en el apartado *Compilaciones y Manuales*. Solo a modo de ejemplo, Da Silva contabiliza 50 obras en Brasil entre 1914 y 2019. En Argentina la cifra que proporcionan los diferentes trabajos publicados superan el centenar y el corpus de obras teatrales caribeñas de tema clásico, incluyendo las piezas mexicanas, llega hasta las 74 obras (Herrera, 2014, pp. 81-94).

Nuestro corpus ronda las setenta obras. No pretendíamos ni necesitábamos analizar en este estudio todas las reescrituras, quizás estén citadas las más representativas, ni que figurara una representación de todos los países porque entendíamos que no era ese el motivo de esta reflexión. Por esta razón omitimos voluntariamente fechas de estreno, los premios que han recibido, las adaptaciones cinematográficas o televisivas que de ellas se han realizado, y la procedencia de la autoría de los creadores y creadoras en un intento por evitar la sensación de fronteras de la que nos queremos proteger. Proponemos reflexionar sobre la elección espacial o temporal, física y geográfica, mítica, que estos dramaturgos y dramaturgas han elegido para ubicar su acción teatral. Tampoco pretendíamos identificar las características de la literatura de frontera presentes en algunas de estas obras ni definirlas, si bien matizamos que el corpus de literatura de frontera en América Latina es extenso y en numerosas ocasiones está muy vinculado a la conquista del territorio y a la lucha contra el indio (Servelli, 2010, p. 31), frontera entendida como tierra virgen y tierra de nadie que se presenta como espacio ideal para su incorporación a la cultura occidental porque, parafraseando a García Gual, no hay mitos tan productivos como los mitos clásicos porque “al estar vehiculados por una tradición poética los mitos griegos carecieron de la inflexibilidad que en otros lugares han tenido las narraciones de carácter religioso” (García Gual, 1995, p. 59).

1. Monólogos autoficcionales

En estas piezas imbricadas en la tradición clásica, son numerosas las voces poéticas que generan “escenarios verbales”, simbólicos y potentes, “territorialidades figurativas” como las llamó M^a Emma Llorente (2021, p. 217). En estas representaciones, autoficcionales o no, las fortalezas de las imágenes están ya construidas inicialmente por los propios personajes. Ejemplificamos estas reescrituras con *La Alimaña* de Patricia Suárez, *Medeia do fim do mundo* de Nanda Gárbero, *Antígona González* de Sara Uribe y *Cassandra iluminada (rito de pasaje)* de Noemí Frenkel. Son muchas más, algunas ya clásicas como *Antígona*, versión libre de la tragedia de Sófocles de José Watanabé, las que entrarían dentro de esta clasificación, pero la bibliografía sobre su trabajo y sobre otras recreaciones es tan amplia que no nos podemos detener en ellas.

La Alimaña irrumpe con tres monólogos, el de la nodriza, empacando zapatos como una sombra “semidesnuda, con unas sandalias de tiras hasta la pantorrilla” (Suárez, 2016, p. 2); el de Medea, “la Señora... la hija de la Luna... la hechicera más poderosa de la Grecia” (Suárez, 2016, p. 6), a la que quieren echar porque es “extranjera” y no tiene “derechos” (Suárez, 2016, p. 4); y el de Creusa admirando el manto de seda roja y siendo consciente de su embrujo y de su propia inmolación. Voces de tres mujeres que escupen violencia y que se refugian en el mismo título que se le otorga a Medea, “la alimaña”.

Medeia do fim do mundo es una pieza en dos actos, con dos personajes, Medea y una mujer. En el primer acto Medea interpela al auditorio, al lector, al director de la pieza y a la tradición y recepción de nuestras propias Medeas, con la misma invocación que hace Salvador Cangrejo Corrales, el personaje de *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas Ferreira:

PERSONAJE: (A público.) Hola. Soy un personaje. Salvador Cangrejo Corrales; así me bautizó la dramaturga. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado por ponerme de protagonista de una tragedia. (Pausa.) Contemporánea. ¿Ah? (Vivas, 2013, p. 5).

Que merda é essa? Pelo amor de Deus, me deixa em paz, tem mais de 2500 anos que vocês ficam brincando, rodopiando com meu fantasma mundo a fora, inventando mais Medeia por aí. É pedir demais? (Gárbero, 2024, p. 21).

La autora advierte a sus lectores de que se encontrarán “com uma Medeia que não mata e nem more... ou mesmo com muitas Medeias da atualidade que ainda persistem no filicídio” (Gárbero, 2024, pp. 14-15). Expuesta Medea como icono travestido 2500 años después, el personaje comienza a leer el argumento de esta “Medea 3.0” y rechaza los arquetipos de las Medeas clásicas y de las modernas, lo que le permite convocar a una Medea abortista², esquivar a la “macumbeira” suicida de Chico Buarque y Paulo Pontes o renegar de la original *Des-Medeia* de Denise Stoklos (1995, p. 29); la limpia de todos los elementos tradicionales que adornan sus revisiones modernas y la aleja de un teatro “pós-dramático que está na moda” (2024, p. 21). Concluidas la revisión y actualización de todos los personajes de la tragedia, comienza entonces la tragedia. En el

² Reclama legalizar el aborto en un país donde sigue siendo un crimen según el Código Penal de 1940, con excepción de los casos de estupro y anencefalia (*Decreto-Lei* n° 2848 de 7 de diciembre de 1940).

segundo acto, la otra “Mujer” se convierte en Glauce, en la novia que tiñe su traje y sus guirnalda de rojo, y se suicida en su deseo alucinatorio de querer ser como Medea: “pensou que era Medeia, e querer ser eu, custa muito caro, há que pagar com a vida” (2024, p. 46). Una afirmación de Gárbero condiciona el cambio de esta Medea contemporánea, sin fisuras de mujer rasgada, “só que mulher inteligente é tão ou mais perigosa que filicida” (2024, p. 45). La legendaria peligrosidad de Medea, condicionada por su vengativa violencia de mujer salvaje, de ánimo violento, terrible, que habían construido Eurípides y Séneca, es menos peligrosa que la Medea que compone Gárbero: inteligente, moderna, resuelta pero contenida, con una lucidez instintiva, profunda y sutil: “não mata, não mete a faca, não dá veneno, não mata, não joga água quente... não tem nada... Medeia não more” (2024, p. 50). La obra termina con una carta, con Ovidio y su *Heroida* XII como referencia, en la que le propone un listado de normas básicas para la supervivencia de su bebé, indicándole dónde están los pañales, los biberones, las toallitas húmedas e incluso la cartilla de vacunación con una serie de instrucciones a modo de sentencias (2024, p. 56). Finalmente, se manifiesta entera con esa apelación a su voluntad que Séneca puso en su boca, *Medea nunc sum* (v. 910), invocación que, según la norma, solo se le permite a los dioses (Pérez Gómez, 2018, p. 226). Después de todas las decisiones de otros, de la espera, de las dudas y el conflicto, de los recelos y los ruegos, se erige con voz propia, como hicieran otras Medeas contemporáneas, la de Olavo, Salvaneschi, la de Cureses, de Alves, de Drago o de Suárez, como la reina que también reivindicaba Séneca, o como la diosa que ya es María, la *Medea en el espejo* de José Triana: “Soy Dios” (Triana, 1959, p. 124). Ya es mujer. Ya es libre. Ya vuelve a ser Medea: “Eu sou Medeia” (Gárbero, 2024, p. 26).

Antígona González, de Sara Uribe, es un drama poético experimental, que representa el silencio de los desaparecidos durante el sexenio de gobierno del expresidente Felipe Calderón (Moreno, 2025, pp. 119-138) y da voz a las víctimas de la guerra entre el crimen organizado y el Estado mexicano, mutados los silencios en los mismos cuerpos de los ausentes. No hay espacio ni acción dramática, solo lirismo, expresión poética y multiplicidad de voces reales y ficticias que combinan lo periodístico y lo literario con un “horizonte de alusiones” a la *Antígona* de Sófocles, de Yourcenar, de María Zambrano, de Leopoldo Marechal, de Judith Butler, de Griselda Gambaro o de Carlos Satizábal,

que funcionan como un coro de “conexiones afectivas” entre ellas (Ette, 1995, p. 18). En estas tragedias no hay poder al que enfrentarse, porque el mayor poder es el silencio: “Yo supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo” (Uribe, 2012, 65).

Casandra iluminada (rito de pasaje), de Noemí Frenkel, dos actos protagonizados por los personajes de Casandra y La Mujer salpicados con algunos versos traducidos de la *Orestíada* de Esquilo, vive un poco más alejada de los estudios más recientes, pero nos permite recuperar *Kassandra*, de Sergio Blanco, una parodia invertida, polisémica, cuyo personaje se puede interpretar como “la inmigrante latina en los Estados Unidos que vive de la prostitución” (Urdician, 2016, p. 265): “un ajustado vestido de leopardo, medias negras de rejillas y zapatos rojos de taco alto” (Blanco, 2005, p. 6). A diferencia de su destino clásico como botín de guerra, esta Kassandra hace un registro eficaz y efectivo de todos los héroes de la Guerra de Troya en función de una cuestión puramente anatómica: el tamaño de su miembro viril.

El monólogo se transforma en pesadilla en *Los motivos de Antígona* de Ricardo Andrade Jardí cuando Antígona despierta en el Tártaro mejicano, en Ayotzinapa, y ve a todos los ciudadanos sepultados, desplazadas las madres, desaparecidos los esposos, abandonados los hijos en una realidad decadente que se niega reconocer:

Y de pronto Antígona abre los ojos y descubre que de tanto caminar ha llegado al Tártaro y que ese lugar hoy se llama Ayotzinapa México. Y con terror, y ese llanto que arranca la esperanza de los ojos, comprende cuántas sepulturas faltan y cuántos tiranos hay aún por derrocar para terminar de una buena vez con su inagotable e involuntario oficio de sepultadora. Antígona agotada desea por un momento eterno ser, entonces, la sepultada³.

Una llamada a cobro revertido es otro de los formatos que acogen estos monólogos dramatizados. En *Medea llama por cobrar*, de Peky Andino Moscoso, Medea, inmigrante ecuatoriana, como migrante era la *Medea del Olimar* de Marina Perkovich, llama desde Nueva York a Quito para contar sus miserias, sus experiencias, los oficios de sirvienta que desempeñó, la desesperación, el

³ Rescatado de <https://diogenesbcn.wordpress.com/2014/12/01/los-motivos-de-antigona-%C2%B7-teatro-mexicano-contemporaneo/>

abandono, la marginación y finalmente la inexistencia. Nueva York es la ciudad de los Velloquinos y adquiere la característica de un personaje más de la trama. Peki Andino utiliza dos pretextos: el primero, la tragedia escrita por Eurípides; el segundo, un hecho trágico ocurrido en Nueva York en el que una inmigrante ecuatoriana se suicida lanzándose a los rieles del tren junto a sus hijos, en respuesta al abandono y al maltrato de su esposo (Bravo de Laguna, 2015, pp. 2437-2445). Como bien apunta Luisa Campuzano (2006), el carro alado, con el que concluyen algunas tragedias clásicas, se transforma en vagón de tren de metro y la intervención del *deus ex machina*, propio de los tragediógrafos clásicos, se transpone en la máquina férrea que acaba con la vida de Medea:

Todos los trenes de York conducen al final. Y el último que pasa por esta estación tiene un vagón con mi nombre y con los nombres de tus velloquinos. Tengo que colgar. La máquina de la muerte se acerca (Moscoso, 2005, p. 31).

65

También Andino Moscoso, en su *monólogo postcibernético, Ulises y la máquina de perdices*, utiliza la misma estrategia de una operadora telefónica, esta vez con la voz de Atenea, que contesta las llamadas que Ulises intenta hacer a Penélope. La operadora Atenea también pone en contacto a Ulises con la voz en off de Agamenón y Telémaco, que aprovechan la ocasión, en una única y oportuna aparición, para despedirse y pedirle a Ulises que no regrese a Ítaca:

PENÉLOPE: Después de esta llamada, Polifemo se tragará el teléfono y me irá a la selva con un traficante de fama, me llevará los tejidos que terminé con mis amantes en las noches que estuviste ausente. Si recuerdas la ruta de regreso a Ítaca, por tu bien, vuelve a olvidarla. Hasta nunca, varón de multiforme ingenio, hasta nunca, nunca, nunca... (Moscoso, 2005, p. 78).

El último monólogo al que haremos referencia es *El escorpión blanco* de Daniel Fermani, la universalidad de una Medea innominada que aparentemente recepciona el mito de Eurípides y de Séneca pero que nada nos dice ni de su extranjería, ni de su fama ni de su pasado mítico. Solo revisa su camino como mujer y como madre, “un ser humano creí ser... Humana era yo, mujer, madre quizás” y desliza su condición de animal monstruoso quizás en el título y en algunos fragmentos de la pieza, “mensajera de la muerte soy, que no de la vida... Vida he sido y muerte seré” (Fermani, 2012, p. 2).

Después de esta mirada a monólogos dramatizados, destacamos brevemente las voces corales que genera Antígona en cuatro países diferentes, Argentina, Colombia, México y Uruguay, como producciones teatrales que intentan rescatar la memoria desde el ámbito escénico, “un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa hacia el futuro” (Vezzetti, 2007, p. 3). Antes de analizar algunas de estas obras, citamos como referencia *Antígona* del dramaturgo Mohammad Al-Attar que fue interpretada por refugiadas sirias en Beirut en 2014. Entre algunas de las obras, destacamos *AntígonaS: Linaje de hembras* de Jorge Huertas, que aborda la problemática de los desaparecidos durante la dictadura argentina fusionando elementos de la cultura porteña como el tango, el fantasma de Jorge Luis Borges o la figura de Eva Perón, “embalsamada peregrina”, con elementos griegos como el coro; *Antígonas. Tribunal de Mujeres* de Carlos Satizábal y Patricia Ariza, interpretado por Ángela Triana y otras actrices profesionales que se encargaron de llevar el hilo conductor acompañando a algunas de las madres de Soacha, Colombia, cuyos hijos, asesinados por el ejército, fueron vestidos como guerrilleros para ser identificados como miembros de las FARC, convirtiendo la obra en un ritual fúnebre más que en una pieza dramática de denuncia (Núñez y Millán, 2020, p. 36); *Antígona Oriental*, escrita por Marianella Morena, parte de fragmentos de Sófocles y de los testimonios de expresas políticas, hijas y exiliadas de la última dictadura militar de Uruguay, que conforman un coro femenino de diecinueve mujeres sin experiencia previa en la actuación. Este coro, liderado por dos actrices y cuatro actores profesionales que recitan los versos de Sófocles, acentúa el concepto tratado en todas estas obras autoficciones o “trágico-biográficas” (Morales, 2022). A estas tres producciones de voces colectivas, sumamos *Podrías llamarte Antígona*, escrita por Gabriela Yncán, pieza concebida como denuncia ante las autoridades mexicanas por su actuación en la tragedia de la mina de carbón de Pasta de Conchos, en Coahuila, en febrero de 2006. Una explosión de gas dejó atrapados en la mina a 65 trabajadores que no pudieron ser rescatados debido a las altas concentraciones de gas metano en el interior. Tres años después un miembro de la ONG *Cereal* (Centro de Reflexión y Acción Laboral), pidió a Gabriela Yncán una pieza que acompañara a los familiares:

Ella se puso a escribirla. La tenía hecha en dos semanas. Me la dio a revisar. Estaba muy bien. No todo era idéntico, por lo que la había llamado *Podrías llamarte Antígona*, pero se respetaba lo que ellas habían visto de la ley antigua enfrentada a las leyes de los hombres (González Vaquerizo, 2014, p. 98).

2. Las Fronteras

Nuestra frontera, o por los menos de la que parten nuestras lecturas de los “clásicos teatrales” hispanoamericanos, es *La Frontera* de Cureses (Bravo de Laguna, 2010). En la época de la conquista del sur de la Argentina en el siglo XIX, su desierto, “vocablo excluyente utilizado a lo largo del siglo XIX para referirse al territorio sometido a la influencia del indio” y complementario al uso de la palabra “frontera” (Servelli, 2010, p. 33) magnifica, desde el propio título, la metáfora de una vocación de humanidad universal como defiende el personaje de la vieja y sabia Huinca: “Tuita la sangre es igual... tuita es d’este mismo suelo... no hay nada que separe a los de allá y a los de acá” (Cureses, 1964, p. 15). Pero a pesar de estas buenas intenciones, nos imponemos límites para no cruzarlos ni que los crucen, fronteras infranqueables hechas de sangre, de miedos, de penurias y dolor:

BÁRBARA: ¡Siempre una frontera que crece y crece sin poderla detener!... La frontera que separa la tierra, los sentimientos... los corazones... No pensaste nunca, Jasón, en lo lindo que sería si ella no existiera (Cureses, 1964, p. 43).

2.1. Fronteras geográficas

Como hemos resaltado en anteriores trabajos (Bravo de Laguna, 2018, pp. 43-60), en la tradición clásica el límite, la frontera, estaba representado por espacios geográficos que simplemente simbolizaban dos culturas (griego-no griego). En la dramaturgia americana contemporánea el antagonismo comparte territorio y separa dos mundos, incomunicados entre sí en los márgenes de cada una de sus soledades. La india Bárbara, transposición de Medea en la tragedia de Cureses se pasó “diez años viviendo a lo indio” (Cureses, 1964, p. 39); la hechicera Medea González vivía entre cristianos; Jinga, “a mulher africana”, era adorada como “ídolo bárbaro” en *Além do rio* de Olavo; Medea Navarro deambulaba “casi como

salvaje” (Drago, 1980, p. 15). Estas piezas dramáticas hablan de indios que aman su tierra, su raza y su origen, que cantan canciones de cuna en lengua Kom, que conocen la sabiduría indígena, pero que son despojados con barbarie de este conocimiento por criollos supuestamente civilizados. Las realidades identitarias, históricas y étnicas se reproducen en las líneas fronterizas que separan los espacios dramáticos y resignifican la oposición entre el Viejo y el Nuevo Mundo: el norte cristiano, blanco y rico, y el sur indígena, negro, idealizado, primitivo, salvaje y mitologizado (Bravo de Laguna, 2018, pp. 43-60).

Representados como barreras naturales en forma de ríos, incluso con nombre propio, el Paraná, el Río de La Plata, el río Magdalena, ríos que hablan en primera persona como el “río coro” de *AntígonaS: linaje de hembras*, “yo el río/ estoy hecho de tiempo (Huertas, 2002, p. 3) ; selvas o desiertos, estos límites están diseñados con la misma función estética, simbólica y dramática, de modo que, aunque diferentes, los escenarios son idénticos: isla habitada, separada de la civilización por un río; el rancho en la frontera, “una isla en mitad de la pampa, del fortín y de la posta”, una fortaleza donde todo alrededor es “campo abierto y desierto” (Cureses, 1964, p. 7); un “casino de la tierra sin mal” (Worstell, 2004, p. 13); “uma ilha formada no cotovêlo de um rio” (Olavo, 1961, p. 200); una selva “rumosa, siniestra, al fondo y a la izquierda” (Ríos, 1961, p. 393). Todas estas fronteras representan un origen primitivo, su cultura, su religión, su tradición y su conocimiento.

En *Antígona: las voces que incendian el desierto*, Perla de la Rosa denuncia el silencio de las autoridades mexicanas ante los feminicidios de Ciudad de Juárez. Con un juego de transposiciones que permite trascender el imaginario colectivo, esta pieza nos obliga a atravesar los límites y a posicionarnos. La autora convierte a Polinices en hermana desaparecida de una Antígona que no solo reclama su entierro, sino encontrar el cadáver, confirmar la muerte y obligar al Estado a reconocer el asesinato. Antígona no se suicida, sino que termina descalza y caminando sola por el desierto, mientras un coro de mujeres anónimas ocupa el espacio escénico para denunciar la violencia y contar las historias de sus muertes, la misma huida que hiciera Bárbara cuando mata a sus hijos y huye al desierto “más allá de tuitas las fronteras” (Cureses, 1964, p. 72).

Medea del Paraná de Suellen Worstell de Dornbrook es un original discurso teatral donde se superpone el mundo griego con la cultura toba y el universo mítico guaraní en la provincia argentina de El Chaco. Jasón, Capitán de la

Patrulla Internacional, seduce a Medea, una divinidad surgida del río Paraná, hija de Wediaq, rey de los ríos, y nieta de Chi'ishí, la mujer estrella. En la casa flotante de juego donde Creonte es el dueño y su hija Anahí atiende la ruleta, se produce la acción dramática. En el acto final Medea hace llover sobre las máquinas, electrocuta a Creonte y a su hija, y regresa a su río saltando desde un puente con sus hijos. Las referencias a los ríos como elementos purificadores se encuentran en muchas de estas obras analizadas. En la mencionada *AntígonaS, linaje de hembras*, el Río de La Plata es el “cementerio anónimo de los insepultos”, un espacio de memoria y olvido:

En cambio a Polinices lo entregó insepulto al agua, para que su cuerpo se deshaga en la voracidad de los peces y del barro; o desnudo, sucio de petróleo y destapado de estrellas lo abandonó al borde del Riachuelo, entre los hierros de carcomidos barcos. Perros y ratas se hacen festín con el cuerpo amado (Huertas, 2002, p. 4).

69

Sarina Helfgott en su *Antígona* también invoca, con serena belleza, “una hermosa sepultura del agua” para su hermano:

Así no tuviera pies ni manos me arrastraría hasta mi hermano, y con los dientes rompería la infame sogá, y rodaría con él hasta el río. Tendría entonces la hermosa sepultura del agua, el éxtasis de los ahogados, el sueño de los náufragos (Helfgott, 2007, p. 101).

En *Além do rio*, de Agostinho Olavo, Medea-Jinga es una reina africana que traiciona a su pueblo por el amor de un comerciante de esclavos y que antes de dejar Costa de Marfil mata a su padre y envenena a su hermano. A los pocos años, al conocer el futuro matrimonio de Jasón con Creúsa, la hija de Creonte, la mata con un hechizo mortal y asesina a sus hijos para que su padre no se los lleve. Aquí el río es la frontera que separa a la comunidad blanca, representada por las Lavanderas, de la comunidad negra, representada por vendedores ambulantes y esclavos negros. Las mujeres blancas lavan sus ropas cerca del río y no solo relatan, a modo de coro griego, los acontecimientos que suceden en la escena sino que los juzgan y los condenan.

En *Donde se descomponen las colas de los burros*, Carolina Vivas Ferreira compone la trama de una madre que busca el cuerpo de su hijo, “falso positivo”, asesinado por agentes del estado colombiano. Tras encontrarlo e intentar darle

sepultura, termina lanzándolo al río para que otra madre “huérfana” que ha vivido lo mismo tenga consuelo al hallarlo. Esta acción final resignifica la obra porque este gesto impropio de Antígona propone y proyecta una respuesta colectiva que reconstruye las resistencias de comunidades femeninas sobre el duelo y la pérdida:

DOLORES: Se lo entrego al río.... será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi Salvador. ¡Maldito sea este tiempo donde “no hay lugar para los muertos”! (Vivas, 2013, 23).

El río es también metáfora de espacio sagrado donde conviven todos los tiempos y los sacrificios de todos los tiempos. Como señala Joseba Buj, los desaparecidos son “arrastrados por los sangrientos ríos profundos que surcan Tamaulipas” (Buj, 2019, p. 19). El protagonista yace en el fondo del lodo “donde se descomponen las colas de los burros”, donde reposan los restos de todas las tragedias americanas:

PERSONAJE: Era la época de los camiones carnívoros, de uno de ellos me arrojaron y me dejaron aquí: donde reposa, desde hace más de 600 años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía. Pero mi muerte no honra a nadie, desencarno en vano. A mi derecha, un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español. Vaya contertulios y lugar para una cita. Quién sabe con qué más pueda encontrarme, quizá éste sea el lugar donde se descomponen las colas de los burros. No seré más ese que ella quiere que sea, ahora seré yo. (Pausa.) ¿Y quién es yo? (Vivas, 2013, pp. 5-6).

Reseñamos, como testimonio, las quince crónicas que la periodista Patricia Nieto recogió en su obra *Los escogidos*, donde hace una relación de los cadáveres de Puerto Berrío, en la Antioquia colombiana, los N.N., los *Nomina Nescio*, rescatados del río Magdalena desde 1948. En una de estas crónicas, “El bautista”, apodo del médico forense Jorge Pareja, poetizaba sobre los nombres silentes y sombríos en una bella letanía que les devolvía, no la vida, pero sí su recuerdo: “Nelson Noel, Nevardo Nevado, Nancy Navarro, Narciso Nanclares, Narana Navarro” (Nieto, 2022, p. 237).

En *Los tangos de Orfeo* de Alberto Rodríguez Muñoz la morada del Patrón, Hades en la tradición clásica, se esconde en la irrealidad, indefinida geográficamente, de una “pequeña casita de película” (Rodríguez, 1965, p. 87), como la llama Nena. Esta casita está separada del resto del mundo por el Riachuelo, el Aqueronte, el límite entre los dos *kosmoí*, río mítico que han de atravesar las almas para llegar al reino de los muertos representado en la tradición clásica como “un río casi estancado, con márgenes fangosas y cubiertas de cañaverales” (Grimal, 1997, p. 39), “un río oscuro” como el riachuelo de Rodríguez (Rodríguez, 1965, p. 123), o el “Riachuelo, entre los hierros de carcomidos barcos” de *AntígonaS: linaje de hembras* (Huertas, 2002, p. 4).

2.2. Fronteras históricas

Aparte de estos elementos, hay dos elementos coincidentes en la mayoría de las obras que hemos seleccionado: el estado como “no nación” enfrentado a la comunidad étnica, en ocasiones cómplice del poder, como se refleja en *Antígona Bel*, de Gárbero, donde el personaje del alumno amenaza a su profesora universitaria: “si ella vuelve a hablar de su novela romántica con el Estado, la voy a invitar a ver nuestro estado aquí” (Gárbero, 2024, p. 386); y los saberes y conocimientos que emanan de las jerarquías culturales, étnicas, raciales derivadas de lo primitivo entendidos como estereotipos identitarios de poblaciones asumidas como inferiores frente a los poderes occidentales.

Quizás la inspiración de algunos creadores y creadoras para recrear los mitos clásicos comparte criterio con el planteamiento inicial que Leopoldo Marechal, a mediados del siglo pasado, se hizo al recrear *Antígona Vélez*, precedente indirecto de casi todas las demás, “rito fundacional de un espacio argentino” (Alonso e Houvenaghel, 2008):

Intenté una obra dramática que fuese argentina y universal. Para ello me propuse recoger una fábula de tipo universal, tal como la que nos puede ofrecer el teatro griego y ponerla en acto de nuestros hombres y darle otra vida en nuestro paisaje... Elegí el más familiar para mí: la llanura. Resuelto el problema del lugar había que pensar el tiempo en que transcurría la acción. Elegí la época más dramática para la llanura, que es la de su conquista.⁴

⁴ Entrevista a Leopoldo Marechal en *El Hogar*, 20 de julio de 1951, año XLVII, nº 2175.

2.2.1. Tiempos de Conquista

Luis Díez del Corral afirmaba que “los mitos son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista (...) para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto al centro representado por la Antigüedad” (Díez del Corral, 1974, p. 93). Este “escapismo relativista” lo cultivaron, sobre todo, dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX, que habilitaron fronteras físicas y simbólicas de América, borradas en tiempos y espacios, para que la pudiera habitar “otro latinoamericana/o... marginalizado, subdesarrollado y exótico” (Escalante, 2000).

En la ya mencionada *Além do rio*, la acción dramática se sitúa en el Brasil colonial y esclavista del último cuarto del siglo XVII. *La cabeza en la jaula* de David Cureses, *El límite* de Alberto de Zavalía, y *La hechicera* de José Luis Alves, son obras de inspiración histórica que recurren a la mitología clásica para hablar de héroes desde una posición universal, donde la historia local se mitifica a través de la tradición grecolatina. *La hechicera*, “oratorio trágico”, nos traslada a Tucumán en la época de la colonización y la Inquisición, donde el conflicto del mestizaje, ritos y supersticiones de ambas culturas no permiten diferenciar la civilización de la barbarie. La hechicera india, Medea González, reflejo del personaje histórico de Luisa Gonzales, es enjuiciada y condenada por brujería en 1689 en Tucumán y se enfrenta a los poderes religiosos, políticos y militares, fanáticos, crueles e ignorantes, que le acusan de bruja y “matadora de gentes” (Alves, 1997, pp. 26 y 33). *El límite* rememora la cruel ejecución del intelectual antirrosista Marco de Avellaneda, padre del futuro presidente, cuya cabeza, clavada en una pica en la Plaza de Tucumán el 3 de octubre de 1884, fue recuperada por Doña Fortunata García para darle cristiana sepultura. Y, finalmente, *La cabeza en la jaula* narra el desmembramiento en 1782 de José Antonio Galán y la posterior recuperación de sus restos por las mujeres de los familiares, que no son otras que Antígona, Ismene y el coro de tebanas. La acción se ubica en la colombiana villa de Guaduas, situada junto al río Magdalena, paso obligado hasta Santa Fe de Bogotá:

Por la villa de Guaduas transitaban obligatoriamente los viajeros llegados de España, los nuevos oficiales del ejército, los estudiantes que regresaban a su patria, los arzobispos, el clero en

general de esa católica América y también los virreyes con sus comitivas (Cureses, 1986, p. 27).

Medea Mapuche del chileno Juan de Radrigán, ambientada en la Guerra de Arauco, es una particular reflexión sobre la marginalidad social en autoritarismos proyectados en la dictadura de Pinochet con una poderosa Medea llamada Kütral que se enfrenta a la deslealtad de Jasón y, por supuesto, de los españoles; *Malintzin. Medea americana, drama en tres actos en versos y prosa*, de Jesús Sotelo Inclán y *La Selva* de Juan Ríos aprovechan iconográficamente la figura de Medea para hablar de traición, de identidad indígena, de violencia española en la conquista de América y de contextos culturales y políticos revisados desde una perspectiva histórica mitologizada que permite otras lecturas impregnadas de tópicos.

2.2.2. Tiempo de Revoluciones

73

La oscuridad de la razón, de Ricardo Monti, recrea una *Orestíada* porteña “hacia 1830 en el corazón de Sudamérica”, época en la que la intelectualidad joven del Río de la Plata emigra a Europa. Este traslado del mito nos transmite la idea de una ciudad conmocionada, de exiliados que vuelven y crímenes que no se pagan. Uno de esos exiliados que regresa de Francia es Esteban Echebarría, el referente histórico del protagonista, Mariano-Orestes, y que murió exiliado en Montevideo. La estructura autoritaria de la Micenas de Agamenón corresponde al esquema en el siglo XIX del gobierno de Juan Manuel de Rosas, a la estructura de una Argentina dividida que también eligió la citada obra de Alberto de Zavalía. Por esta razón para Ricardo Monti Mariano “era un símbolo. Chapurrea francés porque sería el argentino que iba a instruirse a París, a un medio bárbaro. ¿Quién es Orestes, sino un exiliado perdido?” (Bravo de Laguna, 1999, p. 208). Este Mariano-Orestes argentino tiene la misma intención que el Orestes de Hugo Argüelles en su obra *Los gallos salvajes* donde regresa al hogar para matar, no a la madre, sino al padre, y para sacudirse las Erinias mexicanas, las *Tzitzimime*, que le persiguen desde niño, aglutinando, una vez más, la mitología clásica y la indígena.

La Ley de Creón, de Olga Harmony se sitúa en los albores de la Revolución de México en la primavera de 1910, época en la que el gobierno estuvo bajo el

control del dictador Porfirio Díaz, entre el 28 de noviembre de 1876 y el 25 de mayo de 1911.

En esta lucha continental *Antígona*, de Sarina Helfgott, sitúa su acción en “un gamonal de un país sudamericano” cuya hacienda es atacada por un grupo de guerrilleros donde mueren los dos hermanos: Javier/Polinices y Pablo/Hetéocles (*sic*). Antígona, tras cubrir a su hermano con su velo nupcial, se enfrenta a su tío Ramón/Creonte, que trata de seducirla, pero ante su resistencia la asesina con el cuchillo que ella misma porta, al tiempo que grita “¡se ha suicidado!”, una virtuosa Lucrecia hispanoamericana que reclama la venganza de los suyos cuando regresan los guerrilleros e indígenas para tomar la hacienda, como en la obra de Rolando Steiner, donde también se apela al sistema colonial, la esclavitud de los indígenas y su alzamiento. La obra, que se desarrolla en un solo acto, empieza de madrugada y dura veinticuatro horas, está dividida en dos planos: el vestíbulo de la casa-hacienda y un practicable camino por donde Ramón/Creonte ha salido a cazar al traidor Javier, prohibiendo expresamente que se dé sepultura a su “hediondo sobrino” (Helfgott, 2007, p. 103), epíteto posiblemente inspirado en las proféticas palabras que Tiresias le comunica a Creonte en los versos finales de la tragedia⁵, y que posiblemente hayan inspirado a Gustavo Casanova en su obra *Hedor maldito*, obra que selecciona pasajes de *Los siete contra Tebas* de Esquilo y de *Antígona* de Sófocles y los completa visualmente con escenas representadas cinematográficamente, o el coro de *AntígonaS, tribunal del mujeres*: “Nosotras Antígonas / Las novias de la mugre / del hedor madres” (Huertas, 2001, p. 62):

El dulce Javier, al que crie 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, p. 107).

En *La joven Antígona se va a la guerra, desvarío dramático en dos actos*, de José Fuentes Mares, en alguna revolución indeterminada, dos guerrilleros conocen a la joven Antígona, a la que el jefe de la célula, Antonio, le encarga poner una carga explosiva en la Estación del Norte para generar la adhesión del pueblo a la causa del partido, pero no:

⁵ “Φέρων ἀνόσιον ὀσμὴν ἐστιοῦχον ἐς πόλιν”, Sofl., Ant., v. 1083. “Llevando su hedor impuro a la ciudad custodiadora de altares” (trad. Luis Gil)

¡Sí, fue por ellos! Cuando dejé el bolso y me retiraba, uno de aquellos niños me miro y me sonrió... ¡Jamás podré olvidar aquella sonrisa inocente!... Era la de un niño que no tenía por qué morir. ¡Y no lo dejé morir! (Fuentes Mares, 1969, p. 97).

Y cuando Antígona se niega a poner la bomba en el tren, Juan estalla en una ira que ejemplifica su percepción como ejemplo de lucha de clases:

¿Cómo iba a convencerme una señorita de tan buenas familias? ...pura basura, una niña burguesa, buena cuando más para ir a misa de doce con el novio (Fuentes Mares, 1969, p. 86).

Esta pieza obliga al público a enfrentarse a cuestiones como la violencia y las mecánicas del poder, apela a la humanidad y a la reflexión sobre un futuro incierto, a la llamada a la acción, destructiva o no, a la exigencia personal de cambio y de reconocimiento. Y a pesar de todos estos planteamientos culmina con sencilla reflexión en la última frase agónica de Antígona: “se os olvida que el hombre existe”.

75

2.2.3. Tiempos de Dictaduras

Deudora de la saga tebana, en *El tiempo de la plaga*, de Abelardo Estorino, Lalo Pantoja, Layo, Presidente de la república, es atropellado con su coche por Edipo. La tortura a los tres santeros, brujos, ciegos y negros alude a un gobierno corrupto, manipulado por un tirano con las características propias de un dictador de los muchos que gobernaron durante décadas los países de Latinoamérica y del Caribe.

Luis Rafael Sánchez sitúa *La pasión según Antígona Pérez* en la imaginaria República de Molina, donde Antígona está en prisión por enterrar a los hermanos Tavárez, en una transposición directa de Creón Molina en el dictador dominicano Rafael Trujillo Molina:

ANTÍGONA: ¿A dónde irás Creón destronado? A tocar los tambores para Papa Doc o asilarte en algún país europeo bajo estricta promesa de no iniciar actividades políticas. Derrochador vagabundo de garitos y ruletas, extranjero despreciado, ridículo ex-emperador de América (Sánchez, 1974, pp. 64-65).

Con *Antígona en el infierno: drama en un acto*, Rolando Steiner intenta hacer visible el infierno en el que vivieron los nicaragüenses durante el primer somocismo, el que se prolongaría desde 1937 hasta 1979 en sus tres períodos. Con numerosas referencias a las revueltas políticas, a las torturas y a la crueldad de obligar a los condenados a cavar su propia fosa, Antígona encuentra la tumba de su hermano en una acción contraria a la de la heroína de Sófocles, desenterrar el cadáver para visibilizar el crimen de estado:

Arbitrario rey que das furtiva sepultura a tus víctimas; que las ocultas como despreciables botines de guerra y las niegas al duelo de sus madres (Steiner, 1968, p. 252).

Yamila Grandi retoma la obra de Sófocles en 2003 para crear *Antígona ino!* y abordar, con esta pieza, la ausencia de justicia y reparación tras la dictadura en Argentina. Hija de dos desaparecidos, Claudio Nicolás Grandi y María Cristina Cornou, en *Antígona ino!* la protagonista se niega a enterrar a su hermano en una simbólica fosa del olvido, porque antes habría que “desenterrar” las culpas de todos los responsables y cómplices de los desaparecidos. De este núcleo la dramaturga logró extraer *Una mujer llamada Antígona*, un monólogo escrito en 2010 y dirigido por Lucía Herrera, que involucró en el espectáculo a la misma autora reproduciendo una grabación de su voz en off en la que la protagonista no se llama Antígona, sino *Anogitna*, “ella es el reflejo y la repetición.... una suerte de Alicia adulta, que atraviesa el espejo, para dar sentido al universo” (Grandi, 2022, p. 391), como *Medea en el espejo*, de José Triana:

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... Si existe una Anogitna, no estoy sola (Grandi, 2022, p. 391-397).

Terminamos esta serie con *Prometeo. Hasta el cuello* de Juan José Santillán, una pieza ambientada en las afueras de Buenos Aires donde el militante Augusto Pontani/Prometeo es retenido en un apartamento clandestino del Movimiento por haber cometido una traición a su propio partido y será asesinado si no dice lo que sabe. Esta versión libre inspirada en *Prometeo encadenado* de

Esquilo explora la memoria, la traición y la desilusión política en un contexto post-dictatorial argentino:

Todos sienten lástima por el pobre Pontani que ni sabe por qué lo guardaron. No lo puede precisar. Y eso que es o era un referente. Te sacaron de contexto y quedaste en el aire. Colgado (Santillán, 2008).

2.3. Fronteras sociales

77 *El reñidero* de Sergio de Cecco reconstruye una *Orestíada* entre guapos cuchilleros, al estilo de Juan Muraña, entre caudillos porteños en el barrio de Palermo en el año 1905. El reñidero de gallos es un círculo cerrado que recuerda la antigua *orchestra* de la tragedia griega habitada no por el coro, presencias vivas, sino por los *raccontos*, evocaciones de los muertos que dan a conocer los antecedentes necesarios para la comprensión del mito. También recurre a un reñidero de gallos Yerandy Fleites Pérez en la reinterpretación del mito de Electra en *Jardín de Héroe*s, “un jardín lleno de Ulises, Hércules, Aquiles, Héctores, Agamenones” (Fleites Pérez, 2009, p. 485), donde un antiheroico Orestes, “representante del desarraigo que se manifiesta en parte de la nueva generación de jóvenes cubanos” (Ferrer Cairo, 2023), llega a la casa para salvar a los gallos que se están muriendo pero no para vengar el asesinato de su padre: “Soy un hombre común. Quiero hacer mi vida a mi manera, sin que ningún hado ni ninguna estupidez de esas decida por mí” (Fleites Pérez, 2009, p. 485). Yerandy desacraliza el concepto de héroe y esto le permite cuestionar valores sociales ya establecidos y reflexionar sobre una generación joven que busca su propia identidad y explora sus nuevas formas de pertenencia en la sociedad contemporánea: “solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo” (Fleites Pérez, 2012, p. 497). Fleites Pérez también escribió una *Antígona* que ubica en una casa colonial de un contexto caribeño decadente. Los inexistentes límites entre la separación de lo público y lo privado permiten que el Estado, representado por Creonte, irrumpa y controle el espacio del hogar. La selección del entorno privado como *locus* de desarrollo de la tragedia apunta entonces hacia la carencia de libertades individuales en la isla.

En *Medea de Moquehuá*, pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, de naturaleza hostil, de vientos, tormentas, aullidos de perros, rayos y

relámpagos, Medea se alberga en un hotel de baja categoría regentado por Creonte donde su hija trabaja como bailarina. El resto del argumento y el orden de las secuencias se respeta según el argumento clásico de Eurípides y Séneca.

La Navarro de Alberto Drago nos sitúa en la localidad argentina de Luján en los años 20 del siglo pasado. En esta ocasión, el indio, históricamente masacrado y silenciado, despreciado y exterminado, desplazará el mito porque, a diferencia de su hipotexto clásico, Medea asesina a Jasón, Juan Cruz, y permite que su hija Alba, embarazada del indio Nahuel, busque su futuro en otro lugar, acompañados por El Chino, gaucho del Sur a su servicio.

La acción dramática de *Antígona Bel* de Maria Fernanda Gárbero, subtitulada “uma peça pandémica”, se desarrolla Belford Roxo, conocida popularmente por ser una de las Baixadas más peligrosas de Río de Janeiro, “cuna de la violencia en Brasil” (Souza Alves, 2015). En plena pandemia del COVID, Isabel dos Santos, Bel, único personaje que habita el escenario, busca a su hermano Renato dos Santos, Polinices, el renacido y el no encontrado, que sufrió un accidente repartiendo comida en su *motoboy*, contrajo COVID en el hospital y nada más se supo de él: “un nadie, un gil, un negro de mierda de la Baixada que tuvo COVID porque salió de joda con sus amigos pobres y negros” (Gárbero, 2023, p. 379). Los personajes antagónicos que se enfrentan a Isabel y, por lo tanto, a toda la comunidad de los “sin nombre”, son dos marionetas gigantescas y desproporcionadas que aparecen de espaldas, títeres que simbolizan poderes sin rostro que son movidos por otros hilos invisibles, poderes políticos corruptos y religiosos: César Capece, el Concejal, un político al que todos temen y el Pastor Wallace, Tiresias evangelista que profetiza el futuro de Bel y la enfrenta a toda su comunidad; la inconsciencia de juventud y la tentación que “trabaja día y noche en su cabeza” son las culpables de sus acciones y su formación académica la responsable de su testarudez. Contra estos poderes dirige Maria Fernanda su mirada crítica activa y descarnada y resuelve finalmente el *agón*: el cuerpo de Renato, metido en una bolsa negra que nadie podrá verificar, se enterrará en una fosa común e Isabel sellará su voz con la de su comunidad, alejada de su libertad y compromiso.

2.4. Fronteras cerradas

Tres celdas comparten tres obras con tres elementos claramente diferenciadores. Griselda Gambaro con su *Antígona Furiosa* descolgándose de su horca en una celda, inaugura esta serie que continúa *La declaración de Electra* de Javier Roberto González que se sitúa en Buenos Aires en los años 90. En ella dos planos temporales dividen el escenario: el superior, una celda donde Electra es interrogada por su abogada, y el inferior, donde Electra, con sus fantasmas, va reconstruyendo toda la trama. González, utilizando técnicas propias del teatro expresionista, presenta a sus personajes con colores que intensifican el aspecto más destacado de cada personaje: el negro para los oscuros amantes, Egisto y Clitemnestra; el rojo para la apasionada Electra, el verde para el ingenuo Orestes. Con este procedimiento se aparta de la realidad no a través del empleo de recursos del teatro griego como la clásica máscara o el coro, sino de los juegos de luces y sombras.

79

A irmã de Antígona, de Nanda Gárbero, se distribuye en nueve escenas breves que se desarrollan en el Valle del Olvido, un extraño lugar habitado solo por mujeres, prefigurado inicialmente como hospital o cárcel, “será Tebas? Será que eu tô no exílio?” (Gárbero, 2024, p. 62), donde Clitemnestra está castigada por mal ejemplo e Ismene por “irrelevante” al igual que Ifigenia, “apenas mais uma vítima do medo do esquecimento” (Gárbero, 2024, p. 87), tan olvidada que su nombre ni siquiera aparece en la obra. Todas deambulan con ropajes de prisión, con uniforme a rayas, todas menos Clitemnestra, que se pasea sola con un cigarrillo en la mano y con un vestido color vino, color predominante de los ropajes que visten las integrantes de los cultos de las *Pombas Giras*, como afirma su autora: “una entidad de las religiones afrobrasileras como mujer de poder, feminidad y decisión”. Este mundo de las religiones y ritos yorubas ancestrales no solo se encuentran en las obras brasileñas *Além do rio*, *Gota d’Água*, o en las obras de Nanda Gárbero, sino también en otras como *Medea en el espejo* de Alí Triana, donde los elementos mágicos-religiosos y los ritos sincréticos se tornan en un personaje más, o en *Medea fragmentada* de María Barjacoba, donde también se exploran elementos chamámicos que muestran la vitalidad del sincretismo cultural de América Latina y la adaptabilidad de los mitos clásicos que permiten nuevas formas de expresión artísticas. Invitamos a ampliar la

lectura de esta obra con “*Corpos do drama* de Nanda Gárbero: las reescrituras dramatizadas brasileñas de Medea es Ismene como prefacio de *Trilogía del Odio*” (Bravo de Laguna, 2025, pp. 7-24).

Museo Medea, de Guillermo Katz, M^a José Medina y Guadalupe Valenzuela, desubica el tempo-espacial dramático, lo hace variable en función del espacio de representación que elijan y la frontera entre el espectador y el espectáculo, entre la sala y la escena, desaparece por completo. La sirvienta, a modo de Nodrizza clásica, sugiere en el prólogo inicial la propuesta de la vulnerabilidad y soledad del abandono emocional que sufre la Señora, una Medea que “consume la vida en la habitación. Lloro. Lloro. Lloro” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013, p. 6), y que planea la venganza de su marido:

LA EMPLEADA: “Señora, ¿Por qué no aprovechamos la casa que tenemos y hacemos que venga algún amigo artista, que ponga una foto, algún cuadro y que la gente pague para venir acá?” Y yo los hago recorrer la casa y entramos a la habitación de la señora y ustedes la ven ahí tirada en la cama (Katz, Medina y Valenzuela, 2013, p. 5).

LA SEÑORA: Nadie se va a alegrar impunemente de mi dolor. Nadie me va a juzgar de débil e insensible... Voy a desgarrar el corazón de mi marido. Le voy a hacer amargo mi destierro... La señora reaparece tirando combustible de un bidón por toda la habitación y en la cama (Katz, Medina y Valenzuela, 2013, pp. 21-22).

80

El sótano de la casa de *Los tangos de Orfeo* de Rodríguez Muñoz es su infierno, como en *La pasión según Antígona Vélez* donde la escena también se divide entre el palacio, arriba, y el sótano, abajo. A él se llega por medio de una escalera que sólo utilizan el Patrón, Beto y el Chueco. Si en la *Teogonía* “el imaginario inframundo aparece con una localización y unas dimensiones que permiten la existencia de moradas, palacios y cárceles subterráneos” (Hesíodo, *Teog.*, 713 y ss.), en esta obra Rodríguez crea, con el sótano, otro palacio donde suenan al unísono multitud de relojes. Podemos pensar que, siguiendo a Hesíodo, construye otro espacio inferior donde encadena a los Titanes derrotados. Éstos, “minutando” su existencia en forma de relojes, se configuran como engranajes superiores de una vida limitada, potencias demiúrgicas, primitivas, ctónicas, que reclaman su relación directa como descendientes del derrotado *Cronos*. El Patrón es el dueño del tiempo y el tiempo es, por tanto, su música y él, *vate* supremo,

maneja los sentimientos de los mortales “jugando con los relojes” en su sótano-infierno (Bravo de Laguna, 2003, pp. 117-132).

Otra *katábasis* se produce en *Proserpina y el Extranjero* de Omar del Carlo, donde se recrea el mito de Proserpina y de su madre Démeter con la inclusión de un mitema diferente, el de Orfeo y Eurídice. A la pensión de Marfa, Sibila o Hécate griega, acude Demetria, traslación de Démeter, nombre de la Diosa Maternal de la Tierra vinculada con el mito agrario de la llanura trigar argentina, a buscar a su hija Proserpina. Cora, cuyo nombre ya le confiere un *status* especial ya que *Kore* era el primer nombre que recibe Perséfone o Proserpina, vincula ambos personajes a un mismo destino. Estas voces infernales se complementan con la presencia de Porfirio y Marcial, quizás Minos y Radamantis míticos. El “Extranjero” es el “único ser humano” en medio de estas fuerzas oscuras, un extraño Orfeo atrapado entre dos amores, el de Proserpina y el de Flavia, sombra de su esposa muerta. En este punto la historia mítica se desvanece y se invierte la fábula. Esta inesperada Eurídice, Flavia, espectro más propio de Homero o Virgilio, es la que ahora se desliza a las profundidades del Hades para rescatar a su amado. Sin embargo, ni la música ni el canto serán capaces de ahogar las iras de los innombrables que ya han decidido su destino. Empujado por Marcial, el Extranjero yace, sin vida, al final de la escalera, y, por fin, con la inversión y refundición de los mitos su muerte libera para siempre a Proserpina de su cárcel.

3. El Mestizaje

En la obra de Verdecchia, el brujo, el chamán, es el personaje que consigue sanar las heridas de su distorsionada condición híbrida. Este espejo está potencialmente representado, consciente o inconscientemente, en casi todas las obras incluidas en este breve estudio y en muchas de aquellas que no están citadas. En *Polifemo o las peras del Olmo* de Horacio Rega Molina, obra que representa un hito importante, no tanto por su repercusión teatral sino porque significó en 1945 un retorno a la dramaturgia de inspiración en el mundo clásico, el autor enfrentó dos concepciones diferentes que simbolizaban el conflicto entre el campesino Polifemo y el extranjero Ulises, la lucha entre el mundo civilizado y el criollo. Este enfrentamiento, primitivamente idealizado, se ha ido repitiendo en muchas de las piezas y ha construido una realidad ideológicamente

posicionada, que Cureses intentó neutralizar: “Jasón: Tu sangre india y mi sangre cristiana.... un torrente que es necesario encauzar” (Cureses, 1964, p. 44).

Este hecho diverso del mestizaje que Verdecchia resolvió con su sanación a través del personaje del Brujo, en el caso de las reescrituras de estos mitos grecolatinos, aunque su finalidad dramática y simbólica sea diferente en cada una de las piezas que representan, se resuelve de manera diferente como defendemos en “Medeas en las fronteras: la tradición clásica en tres piezas teatrales latinoamericanas” (Bravo de Laguna, 2018, pp. 43-60)

Con la ayuda del Brujo, el personaje de Verdecchia entra en la lógica de los chamanes, como también hicieron otros dramaturgos: el indio Anambá en *La Frontera*; Batista en la tragedia de Olavo, “mestiço, nascido dos amôres sensuais do português com a escrava favorita” (Olavo, 1961, p. 215), con una “narración” muda y corporal que representa la privación de los negros del lenguaje verbal y permite la reconstrucción de sus rituales ancestrales como resistencia y estrategia para preservar su identidad (Carbalho, 2015, p. 12); el indio Nahuel en *La Navarro*, que termina marchándose con Alba, hija de Medea, o el indio calchaquí Pablo Rocha, que traiciona a la hechicera Luisa González. Esta introducción de otras figuras y saberes vehiculiza la posibilidad de escapar a las lógicas occidentales y transformar, de este modo, la cosmovisión marginalizada de personajes, sobre todo, femeninos, con nombres como Nana, Nena, Nina, La Sirvienta, La Vieja, la reflexión en los espejos de la propia Medea, o el coro como equilibrio racial de los personajes que estructura una composición equitativa de elementos indígenas o negros, y criollos o blancos (Bravo de Laguna, 2024, pp. 101-114).

Como muestra de nuestra imposibilidad de proponer una clasificación perfecta, aunque sea elemental, incompleta o equivocada, que es siempre mejor que el caos de datos como sugería Lévi-Strauss, dejamos para el final dos reescrituras de la silente Ismene.

La primera es *La fiesta de los moribundos* de César Rengifo, cuya acción se sitúa en Sapulpa, Oklahoma, EE.UU., en las oficinas de “Suministros Biológicos S.A. Limitada”, empresa “impulsadora de la ciencia y del progreso” dedicada al tráfico de órganos. Allí se dirige la anciana Antígona Sellers para reclamar los restos de su hermana gemela Ismene, muerta a los 80 años. Solo recuperará la mitad del cadáver y se negará a cobrar la indemnización de dos millones de dólares.

La segunda obra es *A tragedia de Ismene, Princesa de Tebas*, de Pedro de Senna. Ismene para salvar a Tebas del caos surgido por la dominación extranjera tiene la opción de entregarse y casarse con su invasor y engendrar con él un heredero capaz de legitimar la fuerza extranjera en suelo tebano. El dilema moderno de Ismene es “salvar la ciudad de una usurpación violenta, o violarse a sí misma mediante un matrimonio con el rey de Argos”. De Senna destaca que su tragedia es la *tragedia de la duda* y, de hecho, la duda es el corazón de su tragedia. Esta Ismene no quiere ser ni trágica ni sublime, pero tampoco quiere ser “la puta de Tebas” (De Senna, 2013, p. 39). Pertenece a una nueva concepción de la tragedia, ajena a la ética clásica que parte de una premisa fundamental: ¿Luchar por uno mismo, por su propia vida, es menos heroico o no podría ser tan “trágico” como “luchar por todos”? También es una obra sobre la moralidad, la ética y, por supuesto, sobre otra percepción particular, solitaria y compleja “de lo trágico”. Esta moderna princesa brasileña no puede librarse de una vida sin gloria porque su maldición, como la de todos nosotros, es el maravilloso deseo irracional de vivir, deseo que la manipula, la quebranta, y le hace profanar los elevados mandamientos de una ética que ya no es la suya, como tampoco es la nuestra. Ya es demasiado tarde, ya no quedan tebanos a quienes gobernar. Tebas cayó en silencio, sin una gota de sangre, tan sin honor como su reina, ahora, sin motivo para reinar.

*Eu gasto de viver/ gostava
agarro-me a vida/ mesmo urna vida
desgraçada/ minha vida desgraçada
eu vivi/ um apego a vida mais forte que
eu*

*minha vontade de morrer/ Todos
morreram*

*eu vivi/ e nao posso querer outra coisa a
nao ser seguir vivendo....*

todos estao mortos/ a vida também.

(De Senna, 2013, p. 63).

*Existe um plano para salvar a pólis
pór meu nome entre os grandes de Tebas
entre os mortos/ urna chance de eu ganhar a
vida eterna/ a memória do povo
Existe urna chance de salvar a cidade.*

(De Senna, 2013, p. 27).

*Eu sou eu fui covarde/ eu quera viver apesar de
mim.*

(De Senna, 2013, p. 66)

Conclusiones

Este corpus abierto, conscientemente seleccionado, sin pretensión alguna de catálogo exhaustivo, es heredero de un legado clásico que recorre prácticamente un siglo de creaciones (la primera obra citada es de mediados de siglo pasado). Por supuesto que no están todas y que nos dejamos en la “taquilla de la sala de teatro” otras muchas recurrentes, simbólicas e históricas: *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera; *Pedreira das almas* y *As Cofrarias* de Jorge Andrade; *Tebas-Land* de Sergio Blanco; *Antígona-Humor* de Franklim Domínguez o *El castillo interior de Medea Camuñas* de Pedro Santaliz, entre otras muchas. Sin embargo, hemos demostrado que en la estructura inicialmente propuesta de estas reescrituras teatrales estas obras encajan en estos modelos, dialogan entre ellas, establecen relaciones de pertenencia en las diferentes clasificaciones y trazan, de este modo, miradas poliédricas que trascienden más allá de la lectura de los mitos. Es evidente que el corpus irá aumentando y posiblemente esta clasificación, escalable y modular, permitirá recoger otras estancias donde incluir las futuras propuestas. Estas obras permiten transitar los silencios de la impunidad de la violencia de estado en Hispanoamérica, la violencia machista, la marginación social a través de testimonios personales y colectivos, la búsqueda de la identidad de género, cultural, nacional o personal, visiones críticas sobre la marginalidad de la mujer, la resistencia, en definitiva, como desobediencia civil al sistema impuesto y establecido.

Comenzamos con la obra de Verdecchia, y nos parece acertado terminar con la nota profética que dirige a los que viven en la zona fronteriza entre Canadá y los Estados Unidos y que amplía a toda Hispanoamérica:

Todo norteamericano, antes de que termine este siglo, descubrirá que tiene una frontera personal con América Latina. Se trata de una frontera viva, que puede nutrirse de información pero, sobre todo, de conocimiento, de comprensión, de la búsqueda del interés propio ilustrado por ambas partes. O puede verse privada de la sospecha, de las historias de fantasmas, de la arrogancia, de la ignorancia, del desprecio y de la violencia (Fuentes, 1985, p. 7).

Bibliografía

Ediciones

ALVES, José Luis. *La hechicera, oratorio trágico*. Córdoba: Municipalidad de la Ciudad de Córdoba, 1997, pp. 7-52.

CURESES, David. *La Frontera*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1964.

CURESES, David. *La cabeza en la jaula*. Buenos Aires: TEGE, 1986.

DE SENNA, Pedro. *A tragedia de Ismene, Princesa de Tebas*. London: Mobile Editorial, 2013.

DRAGO, Alberto. *La Navarro* (libreto, 1980). Disponible en: <http://www.autores.org.ar/adrago/obras.htm> Acceso en: 8 de julio de 2024.

FERMANI, Daniel. *El escorpión blanco*. Inédita, 2012.

FLEITES PÉREZ, Yerandy. *Jardín de héroes*. La Habana: Casa Editora Abril, 2009.

FLEITES PÉREZ, Yerandy. *Antígona*. Villa Clara: Sed de Belleza, 2012.

FUENTES MARES, José. *Teatro: La emperatriz. La joven Antígona se va a la guerra. Su Alteza Serenísima. La amada patidifusa*. México: Editorial Jus, 1969.

85

GÁRBERO, Maria Fernanda. *Antígona Bel: uma peça pandémica*. Río de Janeiro: Tesla, 2022.

GÁRBERO, Maria Fernanda. *Antígona Bel: Pieza en un acto. Siete escenas. Acotaciones. Investigación y Creación Teatral 1:50*, 2023, pp. 375-394.

GÁRBERO, Maria Fernanda. *Corpos do Drama (duas peças)*. São Paulo: Editorial Patuá, 2024.

GONZÁLEZ, Javier Roberto. *La declaración de Electra*. Buenos Aires: Teatro Argentores, 1997.

GRANDI, Yamila. *Una mujer llamada Antígona*. In: LORENZANO, Sandra e CHIRINOS BRAVO, Karín (eds.) *Antígonas de América Latina: po/éticas y políticas en diálogo*, Editorial di /Segni. Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni Facoltà di Studi Umanistici Università degli Studi di Milano, 2022, pp. 391-398.

HELFGOTT, Sarina. *9 piezas en un acto*. Lima: Linterna de papel, 2007.

HUERTAS, Jorge. *AntígonaS: linaje de hembras*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

KATZ, Guillermo; MEDINA, M^a José e VALENZUELA, Guadalupe. *Museo Medea*. Buenos Aires: Inteatro, 2015.

MOSCOSO, Andino Peki. *Medea llama por cobrar*. Quito: Colección Faja de Plata, Tribal Editores, 2005, pp. 8-31.

NIETO, Patricia. *Los escogidos*. Medellín: La Caja Books, 2022.

OLAVO, Agostinho. *Além do rio*. In: NASCIMENTO, Abdias do (ed.). *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

RÍOS, Juan. *Teatro I*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre, 1961.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. La Habana: Editorial Cultural, 1974.

SANTILLÁN, Juan José. *Prometeo. Hasta el cuello*. Inédita, 2008.

STEINER, Rolando. *Antígona en el Infierno*. Nicaragua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1968.

STOKLOS, Denise. *Des-medeia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.

SUÁREZ, Patricia. *La Alimaña. De mujeres y de tragedias*. Buenos Aires: Jagüel Editores, 2016.

URIBE, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ Ediciones, 2021.

VERDECCCHIA, Guillermo. *Fronteras Americanas: American Borders*. Toronto: Coach House Press, 1993.

VIVAS FERREIRA, Carolina. *Donde se descomponen las colas de los burros*. Buenos Aires: CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral Buenos Aires, 2013.

WORSTELL DE DORNBROOK, Suellen. *Medea del Paraná*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2004.

Estudios

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra. *Myrthia*, n° 14, 1999, pp. 201-218.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. Los tangos de Orfeo de Alberto Rodríguez Muñoz y su deuda con el mito clásico. *Latin American Theatre Review*, vol. 37 (1), 2003, pp. 117-132.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La Frontera* de David Cureses". *Arrabal*, 7, 2010, pp. 131-138.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. Mundo clásico y crítica social en el teatro del ecuatoriano Andino Peky Moscoso. *Actas del Congreso Internacional Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, vol. V, 2015, pp. 2437-2445.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. Medea en la fronteras: la tradición clásicas en tres piezas teatrales latinoamericanas. *Anuario de Estudios Filológicos*, n° 41, 2018, pp. 43-60.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. De hechiceras, indígenas, capitanes y criollos: otras reescrituras de Medea en el teatro argentino. *Latin American Theatre Review*, vol. 58 (1), 2024, pp. 101-114.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. *Corpos do drama* de Nanda Gárbero: las reescrituras dramatizadas brasileñas de Medea e Ismene como prefacio de *Trilogía del Odio*. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 48, 2025, pp. 7-24.

CAMPUZANO, Luisa. *Medea en el metro de New York*. *Revista Conjunto*, n° 140, 2006.

CARVALHO, Adelia Aparecida da Silva. *Além do Rio – uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil*. *Urdimento*, v. 1, n° 24, 2015, pp. 6-27.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Gredos: Madrid, 1974.

ETTE, Ottmar. Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad. In: SPILLER, Roland (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, 1995, pp. 13-36.

GÓMEZ, Mayte. “Healing the Border Wound: Fronteras Americanas and the Future of Canadian Multiculturalism”. *Theatre Research in Canada*, 16, 1995, pp. 1-2.

GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena. *Podrías llamarte Antígona*. Un drama mexicano contemporáneo. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 24 (1), 2014, pp. 95-108.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1997.

HERRERA DÍAZ, Gustavo. “Mitos clásicos en el teatro del Caribe. Presentación y renovación de un corpus”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 24.1, 2014, pp. 81-94.

LLORENTE, María Emma. “Dimensiones espaciales en *Antígona* González, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones”. *Iberoamericana América Latina -España - Portugal*, 21.77, 2021, pp. 213-235.

MAUFORT, Marc. Transgressive itineraries: postcolonial hybridizations of dramatic realism. In: *Dramaturgies* (vol. 9). New York: Peter Lang, 2003.

MORALES ARBELO, Noelia Jazmín. Actuación trágico-biográfica en dos reescrituras escénicas documentales latinoamericanas de *Antígona*. *Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. XII, nº 45, 2022, pp. 1-18.

MORENO, Iani del Rosario. *Antígona González* o la representación de la ausencia de los desaparecidos. *Latin American Theatre Review*, vol. 58, nº 2, 2025, pp. 119-138.

NÚÑEZ, Javiera, MILLÁN, Mátgara. *Tribunal de mujeres y Antígona González*: memoria, justicia, archivo y verdad. *Nómadas*, nº 53, 2020, pp. 33-49.

PENSA, María. Postmodernismo, identidad e inmigración: un análisis de *Fronteras Americanas* de Guillermo Verdecchia. *Crítica Hispánica*, vol. 39, nº 1, 2017, pp. 77-84.

PÉREZ GÓMEZ, Leonor. Del mito de Medea al “Síndrome de Medea”. *Florentia Iliberritana*, 2018, vol. 29, pág. 211-238.

SERVEELLI, M. ¿Literatura de frontera? Notas para una crítica. *Iberoamericana*, vol. X, nº 39, 2010, pp. 31-52.

URDICIAN, Stéphanie. La parodia, modalidad de recepción de la tragedia griega en *Matarás a tu madre* (1999) de Mariano Moro y *Kassandra* (2005) de Sergio Blanco. In: DE SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, ZAMBUJO FIALHO, Maria do Céu e LOPES BRANDAO, José Luís (coord.). *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*. Coimbra: Annablume, 2016, pp. 261-273.

VEZZETTI, Hugo. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007, p. 3-44.