

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**ANTÍGONA, “LA RAZÓN SUPREMA DE LA LIBERTAD”:
INTERTEXTO Y METATEATRO EN LA RECREACIÓN DE CARLOS DE
LA RICA (1968)**
(Antigone, “la razón suprema de la libertad”: Intertextuality and metatheatre
in Carlos de la Rica’s re-creation (1968))

CARLOS MORAIS (cmorais@ua.pt)
Universidad de Aveiro

RESUMEN — El objetivo de este estudio es analizar la obra *La razón de Antígona*, de Carlos de la Rica, escrita en 1968, cuando España vivía bajo una cruel dictadura, pero solo publicada en 1980, en los albores de la democracia, por las Ediciones “El Toro de Barro”. Usando técnicas metateatrales y constantes referencias intertextuales, el autor reinventa el mito griego eternizado por Sófocles, trabajando, en particular, los mitemas de la fraternidad, amor y protesta en contra de la decisión injusta y autoritaria de Creón. Así, en esta recreación, Antígona, encarnando principios de la filosofía *hippy* y valores de los sectores progresistas del catolicismo de la época, simboliza la resistencia y contestación al franquismo y el deseo de reconciliación, tras la guerra fratricida que flageló a España a finales de la década de los años treinta. En suma, ella es, en la feliz expresión de su autor, “la razón suprema de la libertad” (1980: 23).

Palabras-clave - Antígona, Franquismo, libertad, fraternidad, metateatro.

ABSTRACT — The aim of this study is to analyse the play “La razón de Antígona”, by Carlos de la Rica, written in 1968, while Spain was still under a cruel dictatorship, and only published in 1980, by the “El Toro de Barro” publishers. While using metatheatre techniques and constant intertextual references, the author reinvents the Greek myth eternalised by Sophocles, by exploring, in particular, the mythemes of fraternity, love and protest against Creon’s unjust and authoritarian decision. Accordingly, in this re-creation, Antigone, who embodies the principles of hippy philosophy and the values of the progressive sectors of Catholicism at that time, symbolizes resistance and contention against Francoism and the desire for reconciliation, after the fratricidal war that plagued Spain in the late thirties. In short, the heroine is, in the words of the author, “the supreme reason for Freedom” (1980: 23).

KEYWORDS: Antigone, Francoism, freedom, fraternity, metatheatre.

EL MITO DE ANTÍGONA EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

Marcada por una sangrienta guerra civil y por una cruel dictadura, en el período comprendido entre 1936 y 1977¹, la historia de España fue propicia a

¹ Incluimos en este espacio, el período de transición a la democracia, que tuvo lugar entre la muerte de Franco (el 20 de noviembre de 1975) y la realización de las primeras elecciones democráticas (el 15 de junio de 1977).

la revisión del mito de Antígona. De hecho, al aflorar los principales conflictos de la condición humana (*oikos/polis*, humano/divino, mujer/hombre, juventud/vejez, mundo de los muertos/mundo de los vivos), este tema arquetípico de la tragedia griega está dotado de una “ductilidad semántica”² que le concede una inextinguible capacidad de reconfiguración y, en consecuencia, un sentido siempre actual, según los diferentes espacios y momentos en los que resurge. Como afirma Ragué Arias 1994: 63, “el carácter abierto de los mitos” – y de este, en particular, añadimos nosotros – “hace posible su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolo de valores alternativos al orden establecido”³.

Ocultándose detrás de la máscara de Antígona, para burlar la dura y feroz censura, diez dramaturgos españoles escribieron, a lo largo de este período, igual número de obras en catalán, castellano y gallego, que explotan, del arquetipo sofocliano, los mitemas de la fraternidad, amor y protesta en contra de la decisión injusta y autoritaria de Creón⁴, con el objetivo de afirmar su contestación al franquismo y su deseo de reconciliación, perdón y paz, después de la guerra fratricida que flageló a España a finales de la década de los años treinta⁵.

LA RAZÓN DE ANTÍGONA (1968; 1980): POR LA LIBERTAD Y LA DEMOCRACIA

Entre estos autores está Carlos de la Rica (1929-1997). Sacerdote en Carbo-neras del Guadazaón (Cuenca), desde 1959 hasta su muerte en 1997, se dedicó igualmente a las lides literarias, siendo la suya una escritura comprometida y vanguardista, “impregnada de una filosofía humanista igualmente mediterránea,

² Véase Duroux & Urdician 2010: 13.

³ Por las razones enumeradas y, según esta misma autora (Ragué Arias 1992: 140), Antígona fue el personaje femenino de la tragedia griega más utilizado en el teatro español del siglo XX.

⁴ Sobre este tema, véase Fraisse 1978: 18.

⁵ Según el estudio de Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008, en este período, recrearon el mito, con objetivos marcadamente políticos, diez dramaturgos: Salvador Espriu, *Antígona* (1.ª: [1939] 1955; 2.ª: [1963-1964; 1967] 1969 (sobre esta obra, véase Morais 2012: 325-328); José Bergamín, *La sangre de Antígona* ([1955] 1983); Manuel Bayo, *Ahora en Tebas* (1963); Josep Muñoz i Pujol, *Antígona* (1965); María Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967); Carlos de la Rica, *La razón de Antígona* ([1968] 1980); José Martín Elizondo, *Antígona y los perros* (1969; esta obra tuvo después otros dos títulos: en 1980, *Antígona 80*; en 1988: *Antígona entre muros*); Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); Xosé María Rodríguez, *Creón... Creón* (1975); y Manuel Lourenzo, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1977). Porque se alejan de las propuestas de lectura acabadas de enumerar, no incluimos en esta lista otras dos recreaciones del mito producidas en este período: la *Antígona* de José María Pemán (1945), que se encuadra nítidamente “dentro del marco ideológico y de la propuesta cultural del régimen de Franco” (Azcue 2009: 35); y la de Joan Povill i Adserà, *La tragèdia d'Antígona* (1961), que, al igual que la de Pemán, nos ofrece una lectura cristiana del mito de Antígona, despojada de todo propósito político. Sobre este asunto, véase además Ragué Arias 2005: 18; Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 379-384; y Camacho Rojo 2012: 16-17.

es decir, judeo-cristiana y griega”⁶. Simpatizando desde joven con las corrientes del postismo⁷, evolucionó hacia el realismo mágico⁸, colaborando, entonces, en las revistas *Deucalión* y *El Pájaro de Paja*, con sus amigos Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo y Federico Muelas. A mediados de los años sesenta, derivó hacia el “realismo mitológico”⁹, acabando por regresar, ya al final de su carrera, a sus orígenes vanguardistas.

De la llamada fase del realismo mitológico, forman parte sus obras poéticas *Edipo el Rey* (1965) y *Poemas junto a un pueblo* (1977) y la pieza que aquí nos proponemos analizar – *La razón de Antígona*. Escrita en 1968 (pero solo publicada en 1980¹⁰) por la editora “El Toro de Barro”, por él fundada, esta obra de teatro está dedicada “a los pueblos oprimidos y a cuantos luchan por la libertad y la democracia” (11) e, inspirada en los movimientos contestatarios de la época, se presenta como un “alegato contra el capitalismo y las sociedades de consumo” (17). No obstante los doce años transcurridos entre la redacción, en plena dictadura franquista, y su publicación, ya en los albores de la democracia, la obra no pierde ninguna actualidad, ya que Tebas, el espacio donde se desarrolla la trama, simboliza “cualquier parte del mundo donde la tiranía y la dictadura imperen” (13).

Dividida en dos jornadas, que representan ora el pasado, ora el presente y el futuro¹¹, la acción transcurre durante el ensayo de una ‘versión’ de la *Antígona* de Sófocles (hipotexto), cuya escena IV — aquella en la que el guardia le revela a Creón que alguien, transgrediendo sus órdenes, sepultó a Polinice (19-21 ~ S. *Ant.* 223-331) — funciona como *Leitmotiv* para el desarrollo de la ‘obra’ (hipertexto)¹², que explota intertextualmente los principales temas del arquetipo sofocliano, conocidísimos del espectador/lector.

⁶ Palabras del autor, transcritas en Gómez Bedate 1999: 274.

⁷ Sobre el postismo, véase Pont Ibáñez 1986: 37-38; y Polo de Bernabé 1977: 579-582.

⁸ Sobre el realismo mágico, véase Bowers 2004.

⁹ La designación es usada por el propio autor, en la entrevista concedida a Gómez Bedate 1999: 274-275.

¹⁰ De la Rica 1980. Igual proceso conoció la obra de José Martín Elizondo, *Antígona y los perros*. Escrita en 1969, durante el exilio en Toulouse, sería publicada ya en 1980, con otro título: *Antígona 80*. Y, en 1988, con el objetivo de ser publicada y estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, terminaría recibiendo nuevo título: *Antígona entre muros*. Sobre esta pieza, véase Morais 2015: 241-253.

¹¹ En la carta astral, que sirve de preámbulo a la pieza, Ángel Crespo sustenta que los dos actos en los que se divide la tragedia simbolizan el pasado y el futuro (9). Como evidenciaremos, la segunda jornada remite igualmente, y bastante, hacia el presente, es decir, hacia la época en la que fue escrita la obra. Por eso, preferimos afirmar que la segunda Jornada simboliza el presente y el futuro.

¹² Para el establecimiento de esta dicotomía, usamos los conceptos del “autor” que, en respuesta a las órdenes del Director para que se prosiga con el ensayo de la escena siguiente, afirma: “si no era eso, amigo mío; no era eso. Salvo que todo lo contrario. Es **mi obra**, ¿entiendes? Mi obra. Mi versión queda para otras ocasiones y no toma al caso repetirla ahora” (21).

PRIMERA JORNADA: EL PASADO

En esta “oficina teatral” (17) de enfoque pirandelliano, la interrelación entre estos tres planos (prototipo, ensayo de la recreación y obra/ensayo), que llegan a sobreponerse y a confundirse, se hace principalmente a través de los personajes que, un poco como en la tragedia griega, se van transmutando: el Autor desempeña el papel de Hemón (e igualmente el de narrador/intérprete, en muchas de las didascalias); el Director, el de Creón; el Espectador, el de Eteocles y el de Polinice; y, por último, el Coro, porque representa a toda la nación, con sus diferencias de clases y de opinión ante el conflicto trágico, se despliega en múltiples personajes¹³. Pero la articulación de este complejo diálogo escénico entre estos tres planos nos la facilitan igualmente los comentarios paratextuales, principalmente en las didascalias de la primera jornada, las citas de textos bíblicos y de la épica griega que sirven para motivar la acción y ayudar a su exégesis, y además los diálogos metateatrales sobre el sentido más profundo de la tragedia de Antígona.

El primero y, quizás, el más importante de estos diálogos es el que protagonizan el Director y el Autor, reflexionando sobre este mito y su sentido, en la secuencia del ensayo de la adaptación de la ya referida escena del guardia (19-21), interrumpido por el Autor para que se prosiga con su ‘obra’, transmisora de un mensaje actual y comprometido. Si para el primero, que evita siempre involucrarse, el mito debe mantenerse inamovible, para el segundo, al contrario, debe ser reavivado para que se vuelva realmente útil (22)¹⁴. Con este objetivo, se construye una obra que asocia la actuación rebelde de la heroína griega, que se subleva contra el inicuo decreto de Creón, a las ideas de igualdad, justicia y libertad contra toda y cualquier forma de opresión, intentando así, con este mensaje, estimular las conciencias de los que se acomodan tanto por egoísmo como por cobardía (23):

Autor – Soy tu forma, tu expresión de ahora, Antígona. Es tu mensaje lo que deseo entiendan todos. Provocas con tu grito de rebeldía el progreso y la libertad de los que son incapaces de ser libres porque por encima de todo buscan en cada momento el dorado pesebre. Antígona es la razón suprema de la libertad.

¹³ Así escribe el Autor, en la apertura (13), en el elenco de los personajes de la obra: “Del Coro [...] proviene el Pueblo, la Estrofa y Anti-estrofa, la Masa, los guardianes del orden y oficiales; ministros, políticos, capitalistas, periodistas; vendedores de periódicos, voceadores, lector; obreros, marginados, *hippies*, pacifistas; tramoyistas y carpinteros, chicos, muchachos y muchachas, jóvenes, cantantes; eclesiásticos, guerrilleros, espectadores y diversos, según se indique en cada escena”.

¹⁴ El Autor vuelve a insistir en esta idea, en la p. 36: “Lo que hace falta es que jamás un mito se inmovilice tanto que lo convirtamos en estatua quieta y fría de cualquier parque”.

Eterno símbolo de libertad, el grito de rebeldía de esta “criatura viva, inalterable, de todos los tiempos, sin edad ni circunstancia”, se reviste, como en Sófocles, no de odio, sino de amor, el único lenguaje que conoce, aquella “con que se salva y redime, se libera y se engrandece”, como destaca el Autor, en comentario paratextual que precede a esta su intervención (22). Sin embargo, Antígona es consciente de que su amor será motivo de discordia, confrontación y contienda civil, tal como con Caín y Abel, en la tradición judeo-cristiana. Su reflexión reforzada por esta comparación desencadena una inmediata intervención de un coreuta que recita, en la misma línea temática e igual registro bíblico, el Evangelio según S. Mateo, 10. 34-39 (24):

Otro del Coro – “No os imaginéis que vine a poner paz sobre la tierra; no vine a poner paz, sino espada. Porque vine a separar al hombre contra su padre... Quien halla su vida, la perderá; y quien pierda su vida por mi causa, la hallará.”

Por analogía, será por amor a la libertad, para conquistarla para los venideros, que Antígona, siendo causa de disensiones, perderá su vida. Todas estas referencias motivan la trama innovadora que se sigue y las varias alusiones al régimen dictatorial de Franco, salido de una violenta guerra civil, que fracturó la sociedad española, representada por el multifacético Coro.

Dividido en ‘Pueblo’ y ‘Masa’, este personaje, bastante diferente de su correspondiente sofocliano, da voz, en versos libres, ora a los que, oponiéndose al situación política, ven morir su esperanza de justicia e igualdad, ora a los que aclaman y apoyan incondicionalmente al nuevo régimen (25-26), liderado por Creón, criptónimo de Franco, “tirano y jefe del Estado por decreto” (26), que “ha rehusado el título real, porque su misión va más allá de la corona” (27). A esta evidente mención de la historia de España del segundo tercio del siglo veinte podemos juntar además otras dos — una en el discurso de investidura del Director-Creón (26), la otra en una intervención periodística del Autor (27) —, que nos remiten a los años iniciales del franquismo: la institución del día de la vitoria (alusión al 1 de abril), para que sean recordados y honrados todos los que dieron la vida por el nuevo orden contra los “eternos enemigos de la patria y sus compañeros de viaje, de esa confabulación internacional”, o sea, los masones y los comunistas; y además el anuncio de la construcción de un monumento que perpetúe la memoria de estas hazañas y sea un mausoleo de los caídos en guerra y el reposo de Creón y Eteocles, lo que constituye una evidente referencia al Valle de los Caídos¹⁵.

¹⁵ Memorial franquista a los muertos de la Guerra Civil Española, inaugurado el 1 de abril de 1958. Allí, además de los millares de combatientes caídos durante la sangrienta guerra civil (1936-1939), están sepultados el caudillo Francisco Franco, aunque no haya sido víctima de la guerra, y José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española, a quien muy probablemente alude el Autor, cuando refiere que el mausoleo servirá también de reposo a Eteocles.

Aunque los medios anuncien que los agitadores han sido neutralizados y juzgados y que el orden ha sido restablecido, siendo total la paz en la ciudad (32), se mantiene latente la tensión entre los que, frecuentando los círculos del poder (capital y alta sociedad), viven felices en el comodidad del palacio o en el centro de la “brillante y magnífica” Tebas, y los pobres y explotados que sobreviven en barracas de un barrio de la periferia de la ciudad.

Los primeros son representados por un capitalista y por el presidente de las Empresas Asociadas, preocupados tan solo con sus beneficios y la seguridad de su dinero, y además por Eurídice y sus invitadas: una embajadora y la esposa de un ministro. En una escena burlesca en casa del tirano, de la que participa también Antígona, estas tres damas de la alta sociedad, entre otras futilidades, a la hora del té, se preocupan por obras de caridad, inauguraciones y obras de apariencia, dejando escapar críticas a los sacerdotes ‘rojos’, que se dedican a actividades políticas y no se limitan a sus predicaciones sagradas, y a los jóvenes contestatarios que inútilmente anhelan justicia y libertad. Contrariándolas sistemáticamente, Antígona las remite a otras realidades que ellas se niegan a ver. En una actitud intrépida que exaspera y, simultáneamente, preocupa a Eurídice, se asume, en la senda de Polinice, como voz y esperanza de los oprimidos, descamisados y rotos, representados por el segundo grupo que vive conformistamente, dominado por el miedo y alienado, en los suburbios de la ciudad (33-34)¹⁶.

Para colocarle un freno en la lengua y calmar su rebeldía, causa de convulsiones sociales, la unión con Hemón podría ser la solución. Y esa fue la decisión del poder, como relata uno de los periodistas que acompaña los preparativos de la boda: “para callar la palabra es necesario juntar las bocas” (36). Pero Antígona no se deja amordazar y encuentra en el hijo de Creón un precioso aliado. Dispuesto a todo para alcanzar su amor, él es, en este conflicto, “la palabra y la respuesta de Antígona” (38).

Presionado por la opinión pública y por los medios, Creón comunica a la ciudad, vía televisión, su decisión de condenar a su sobrina por desobediencia e insurrección, cancelando así los preparativos para la boda con su hijo Hemón. Ante la inicua decisión del “caudillo”, la joven se mantiene determinada y no cede a los ruegos del Coro de que estratégicamente vuelva atrás en su actitud. Y, en su marcha hacia la cárcel, entre el Coro de los “mal vestidos” y el de los “bien vestidos”, que ora aprueban, ora condenan su conducta, se asume como la consciencia de Tebas, “la palabra no dicha de [su] ira silenciosa”(43), y les deja

¹⁶ Inmerso en una extrema pobreza, este grupo de explotados, aunque conformado y alienado, va denunciando, en voz baja, el analfabetismo, la dificultad de acceso a la educación, el trabajo precario, la explotación de mano de obra infantil y la natalidad sin control. En este grupo que vive en la periferia de la ciudad, hay uno con conciencia de clase que, inspirado en la rebelión de los estudiantes y ferroviarios, apela a la unión para vencer a los capitalistas.

en testamento el amor, invitando a los que están con su causa a la rebelión, como forma de servir a la conciencia (43):

Antígona – Mis manos son el Pueblo. Adiós,
me sois testigos. Honré al caído.
El amor os dejo en testamento. Servid
a la conciencia. Del pesebre dorado
alejaos, huid a los montes.

SEGUNDA JORNADA: EL PRESENTE Y EL FUTURO

El amor que Antígona deja en testamento, al final de la primera parte, será la idea motora de la segunda jornada de este palimpsesto. Prosiguiendo con el modelo del “teatro en el teatro” y con igual recurso a personajes transteatrales, el autor nos remite, ahora, a la España de finales de los años sesenta. Este viaje en el tiempo, del pasado hacia el presente, nos es proporcionado por dos espectadores que dialogan en la platea, al final de la pausa del “ensayo teatral”: un viejo que vivió la guerra civil y se identifica con el poder instalado, a quien no le agrada este teatro de intervención; y un joven, nacido ya después de la guerra, para quien la actual sociedad española — “un animal monstruoso que se ha valido de la moral, de la patria, de lo que llama tradición y de otros pretextos para alienarse” (48) — necesita este tipo de teatro de protesta, opinión que le vale el epíteto de “marxista cristiano”, despectivamente lanzado por el primero.

De la mano del autor, estos dos personajes pasan de la platea al palco y, en un ambiente de magia y sueño, interpretan, en conformidad con las posiciones asumidas en el diálogo metateatral anterior, a los fantasmas de Eteocles y Polinice. El primero, como defensor del orden establecido y del capital y admirador declarado del consumismo, será protagonizado por el viejo. El segundo será desempeñado por el joven, en la medida en la que simboliza la rebelión y el inconformismo, aunque de forma algo ingenua.

Y será este joven/Polinice quien, con su idea de que el cambio y la renovación a través del amor constituyen la esencia de la vida (50-51), inspirará el movimiento revolucionario, representado por un Coro formado por políticos, mujeres, estudiantes, *hippies* y marginados. Trayendo a la memoria del espectador el mayo del 68 y las ocupaciones de la Sorbona y del Odeón, todos claman por paz, justicia y libertad, inspirados en la razón de Antígona que, imbuida de principios de la filosofía *hippy* y de valores de los sectores progresistas del catolicismo de la época¹⁷,

¹⁷ Cf. Ragué Arias 1992: 67 y Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 396. Dígase que Carlos de la Rica fue sensible a los principios de este movimiento. “El hippy”, publicado en 1977, en *Poemas junto a un Pueblo*, es uno de sus poemas más famosos: “Muchacho de cabello verde y extenso como selva / de hombros cubiertos de higuera como una colina; / muchacho con los dedos cantando guitarras / con las piernas altas como un muro / muchacho desnudo en la orilla

proclama, tal como la sofocliana, que nació tan solo para el amor (56; cf. S. *Ant.* 523). *Eros* asume, así, un papel fundamental en esta nueva sociedad emergente, como bien destaca el fantasma de Polinice (57) que asistió a la evolución de este agitado Coro, que interpreta, en las palabras del autor/comentador, la “danza de la revolución” (51). Y, llevados por esta ola revolucionaria alimentada por el amor universal, los jóvenes van entonando, por los callejones de la ciudad, la popular canción de los “Pop Top”, *The Voice of Dying Man* (*La voz del hombre caído*), compuesta en 1968 sobre un tema de J. S. Bach y dedicada a Martin Luther King (63), en contrapunto al *Te Deum*, cantado en las ceremonias oficiales que celebran el día de Acción de Gracias, en honor de los vencedores (64-65):

El chico de la guitarra
Y've seen the flame of confusion
Y've broke the chain that was once
Binding me, to fera, a fear that
You and I could never be here.

Canta Antígona
So now that I must be leaving
Keep up fng, don't give up
Anytime at all, until, you break the wall
Of hate and depression.

Cantan todos
You need no kind, helping hand
This is your home it's your land
But soon they all will understand
Were the words of the dying man.

Esta es igualmente la balada que inspira a los rebeldes comandados por Hemón/Autor, que adopta la causa de Antígona, maniatada y amordazada por la dictadura de Creón. En calidad no tanto de novio sino de camarada y compañero, el joven asume la revolución y se refugia en la sierra al frente de los maquis, de donde lanza ataques, como aquel que se da a conocer por la radio, informando de que los guerrilleros habían asaltado el pueblo de “Árbol Tranquilo”, y aprisionado a una compañía de las tropas nacionales (63) — una referencia que probablemente

de un río. // Muchacha con benevolencia de aldea / y como de vino hecha / muchacha de tersura como de terciopelo / muchacha pálida propicia como la flor en el cerezo / como un cántaro antiguo / como el rocío en las espaldas / igual que un manto lleno de ágatas / como el viento soplando por los caminos. // Muchacho y muchacha unidos por el amor / a las demás criaturas / con polvo y hierba y perro y cordero e insecto / ave piedra y cielo / con espléndidos ojos mansos al mundo contemplando”.

nos remite para la célebre conquista del Valle de Arán, en octubre de 1944¹⁸. Estas acciones victoriosas del príncipe rebelde contra el poder dictatorial lo transforman, asimismo, a los ojos del pueblo, en “mito y leyenda” (63) y dejan a Creón, su padre, profundamente inquieto, porque siente que está perdiendo el control de la situación y siendo abandonado por aquellos que de él se sirvieron¹⁹.

Ante el clima de inseguridad e de inestabilidad que se vive en Tebas, Tiresias, tal como sucede en el arquetipo sofocliano, entra en escena para aconsejar a Creón que libere a Antígona, ya que el pueblo, en voz baja, condena su necia decisión, perjudicial para la ciudad, porque genera violencia y odio. Para este viejo, que evoca, por su apariencia, al Papa Juan XXIII, símbolo del ecumenismo y de la reconciliación, y no al ciego profeta de la tragedia sofocliana, en Tebas debe imperar la ley del Amor, porque esa es la verdadera razón del universo (67 y 73). Y solo la liberación de Antígona, que no encarna la violencia, puede proporcionar ese amor, al igual que la reconciliación y la paz.

Por orgullo, igual que sucede en el modelo sofocliano, Creón se mantiene obstinado y se resiste a las presiones de Tiresias y del Coro. Solo cede, cuando del palacio llega una doncella que relata un terrible sueño de Eurídice, que recomienda la devolución de Antígona al pueblo (75).

Liberada, la princesa entra en escena rodeada de jóvenes con flores y símbolos de paz. A su lado, un lector va recitando los 168-185 del canto XXII de la *Iliada* sobre la persecución de Héctor por Aquiles, y dos espectros inician un juego de ajedrez. Sus intervenciones se intercalan con las de Antígona que confirman las palabras recientes de Tiresias y toda su anterior actuación. Parfraseando dos pasajes bíblicos, uno del libro de Isaías (2. 3-4), que aboga por el fin de la violencia entre los pueblos, y otro del evangelio según S. Mateo, 5. 8-10, en el que Jesús, en el Sermón de la Montaña, bendice a los puros de corazón, los que trabajan por la paz y los que son perseguidos por la justicia, la joven princesa, siempre ajena a lo que la rodea, hace una apelación vehemente a la paz, que nace de la justicia, segura de que solo el amor puede salvar a los hombres:

Antígona – Violencia engendra violencia. Pero el amor vencerá al fin [...] Sembrad sobre la justicia la flor de la paz. (75-76)

Sin embargo, Hemón no cree que, después de largos tiempos de espera, esclavitud y miseria, esta sea la solución. Y de hecho no lo será. Las propuestas subversivas de Antígona no interesaban a los capitalistas, ni a los que detentaban el poder dictatorial.

¹⁸ Más adelante, un oficial que integra el Coro, informa igualmente de que los pueblos del Oriente se inclinaron a favor de los guerrilleros (73).

¹⁹ Véase el diálogo entre los tres personajes “ilustres, bien trajeados y elegantes”, que representan a los intereses dominantes (61-62) y, al final de la pieza (81), las palabras de Creón, destrozado, abandonado y vencido.

Así, tal como el destino de Héctor se decidió en la balanza dorada de Zeus, después de una persecución sin fin, puesta en marcha por Aquiles (*Il.* 22. 208-213), también la suerte de Antígona se resolverá en un juego de ajedrez, después de una sucesión de partidas, siempre en la persecución del rey, que conducen al jeque-mate. Antígona, como todo hacía prever, muere con un tiro, a manos del vencedor del juego del ajedrez político (79)²⁰. Su muerte, al igual que la de otros pacifistas como Luther King²¹, se transforma así en símbolo de libertad, de paz y amor, como destaca el Autor, en uno de sus varios comentarios paratextuales (80):

Autor – La muerte de Antígona es la muerte de King, de la de cualquier otro pacifista, líder de los derechos humanos, de tantos otros que mueren asesinados por esa mafia internacional del dinero y el poder. La muerte de los pacifistas es un auténtico grito de rebeldía, sólo que sin pistolas y con un arma infinitamente más poderosa, el amor. Pero todo es necesario en este cambio del mundo, hasta la apatía de ese gran batallón de indiferentes pasivos del rebaño. Los decididos tienen la palabra...

Sin Antígona, “es imposible el triunfo del amor” (80), porque su muerte acaba de anular la solución pacífica del conflicto. Así, en el entender de Hemón, cuyo papel es significativamente desempeñado por el Autor, “sólo la revolución salvará a quien no posee nada” (77-78). Ese es el único camino que podrá liberar al pueblo de la tiranía (81).

CONCLUSIÓN: DE LA *LYSIS* ABIERTA AL *EXEMPLUM* INTEMPORAL DE ANTÍGONA

La obra de Carlos de la Rica, sacerdote y escritor que pronto abrazó las causas del antifranquismo y del socialismo cristiano, no cumplió su función en la época en la que fue escrita, tan solo porque, a causa de la censura, no sería publicada hasta 1980, como referimos antes. De igual modo, la ‘obra ensayada’, por causar desasosiego y no haber sido registrada en la censura, acabó suspendida por la policía que, entrando en el escenario al final de la obra, no permitió que se completase su función. La solución del conflicto trágico se quedó así abierta. El juego sigue fuera de escena. A los venideros, pertenezcan o no a ese “batallón de

²⁰ Para Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008: 398-399, “estos jugadores de ajedrez recuerdan a los jugadores de dominó de *La joven Antígona va a la guerra* (1968) del mexicano José Fuentes Marel, obra con la que guarda no pocas similitudes”.

²¹ Esta significativa referencia surge después de una primera alusión indirecta a Luther King, a través de la popular canción de los “Pop Top”, *The Voice of Dying Man* (*La voz del hombre caído*), entonada por los jóvenes y guerrilleros. Como afirma Gómez Bedate 1999: 260, el pacifista americano pertenecía a la hagiografía de este tiempo, siendo uno de los iconos del movimiento *hippy*.

indiferentes pasivos del rebaño” (80), cabe la decisión de optar entre el pacifismo o la violencia, entre Antígona o Hemón, como formas alternativas de salvar al mundo de toda forma de opresión²².

Sin embargo, la razón de Antígona permanece como doctrina y *exemplum* de amor y libertad suprema. Intemporal, “rompe los silencios y las cadenas” (39) y es “un girar continuo”, “una idea obsesiva y perenne en el corazón de los inquietos” (36).

Rosario, 28.08.2013

50 años después del discurso de M. L. King

²² Estas son las palabras del Director, al final de la obra: “Señoras y señores, que el final lo haga cada cual a su gusto. Está claro que la función ha sido suspendida por la censura... Mas el juego prosigue; pero fuera, fuera. Ese era el pensamiento central. ¿Hasta cuándo durará? Las nuevas generaciones tienen la palabra. Y la solución igualmente. Nosotros sabemos que hay pereza, dormición y tedio. Muchos se cansan de andar a pesar de sus pocos años y de ellos poco se puede esperar. ¿Pacifismo o violencia? He aquí un difícil dilema. El mundo se tiene que salvar y tenemos Salvador y doctrina. ¡Hagan juego, señores! A la calle a jugar... Hemón o Antígona... Que el tiempo les acompañe...” (83).

BIBLIOGRAFÍA

- Azcue, V. (2009), “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones* 23: 33-46.
- Bañuls Oller, J. V., Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Belardinelli, A. M., Greco, G. (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia forme fortuna di un mito*. Milano: Mondadori Education.
- Bosch, M. C. (1980), “Les nostres Antígones”, *Fa ventia* 2: 93-111.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24: 83-104.
- Bowers, M. A. (2004), *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.
- Burkert, W. (1991), *Mito e mitologia*. Trad. port. M. H. Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Camacho Rojo, J. M. (2012), “Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*”, in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*. Coimbra, CECHC: 15-40.
- De la Rica, C. (1980), *La Razón de Antígona*. Madrid: El Toro de Barro.
- Duroux, R., Urdician, S. (eds.) (2010), *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Gómez Bedate, P. (1999), *Poetas Españoles del siglo veinte*. Murcia: Huerga y Fierro Editores.
- Hualde Pascual, P., Sanz Morales, M. (2008), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jabouille, V. et al. (2000), *Estudios sobre Antígona*. Mem Martins: Inquérito.
- López, A., Pociña, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Flor. Il.* 21: 345-370.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH.
- Martín Elizondo, J. (1980), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE.
- Molinari, C. (1977), *Storia di Antigona (de Sofocle al Living Theatre). Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.

- Morais, C. (ed.) (2001), *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2012), “Mito e Política: variações sobre o tema de Antígona nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu”, in López, A. Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morais, C. (2015), “Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo”, in Pociña, A. López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.), *Antígona: A Eterna Sedução da Filha de Édipo*. Coimbra, S. Paulo, IUC e Annablume Editora: 241-253.
- Pianacci, R. (2015), *Antígona: una Tragedia Latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F. (eds.) (2015), *Antígona: A Eterna Sedução da Filha de Édipo*. Coimbra, S. Paulo: IUC e Annablume Editora.
- Polo de Bernabé, J. M. (1977), “El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España”, in Gordon, A. M., Rugg, E. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, University of Toronto: 579-582.
- Pont Ibáñez, J. (1986), “El postismo: génesis, teoría y obra”, *Scriptura* 1: 37-48.
- Ragué Arias, M. J. (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del XX*. Sabadell: AUSA.
- Ragué Arias, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. A Coruña: Edición do Castro.
- Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Damos la palabra.
- Ragué Arias, M. J. (1994), “La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ragué Arias, M. J. (2005), “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, in Vilches de Frutos, M. F. (ed.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam, Editions Rodopi: 11-21.
- Silva, M. F. (2004), “El don de la inmortalidad. Sófocles y algunas Antígonas del siglo XX”, in Pérez Jiménez, A., Alcalde Martín, C., Caballero Sánchez, R. (eds.), *Sófocles el Hombre, Sófocles el Poeta*. Málaga, Charta Antiqua: 89-100.
- Silva, M. F. (2010), “Le mythe d’ Antigone sur la scène portugaise du XX.e siècle”, in Duroux, R., Urdician, S. (eds.), *Les Antigones Contemporaines*

(*de 1945 à nos jours*). Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal: 287-294.

Steiner, G. (1984), *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.

Vilches de Frutos, M. F. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam: Editions Rodopi.