

ANTÍGONA Y SU PRIMERA VERSIÓN EN EL CARIBE HISPANO

ELINA MIRANDA CANCELA
Universidad de La Habana (Cuba)

Resumo: *Apesar da relutância, em ambos os lados do Atlântico, daqueles que julgavam inadequado pensar a presença viva de mitos e cânones trágicos na dramaturgia latino-americana, nota-se que, a partir da segunda metade do século XX, são numerosas as obras que recorrem a tais mitos. Entre estes, a Antígona plasmada de por Sófocles é o que, provavelmente, se coloca como mais representativo e que parece ter tido mais versões mais nesta área geográfica. No Caribe hispano-insular, isto é, em Cuba, Porto Rico e República Dominicana, a primeira versão de Antígona que data do início dos anos sessenta, é de autoria de Franklyn Domínguez e recebeu o título Antígona-Humor. Trata-se, como se vê, de uma peça que já no próprio título desconcerta e aponta para seu caráter transgressivo. Para deslindar significados pertinentes ao contexto das Antilhas atuais e contribuir com os estudos da chamada tradição clássica, se encaminha este trabalho, parte de uma investigação ainda em curso,*

Palavras-chave: *Antígona, tradição, hispânica ilhas do Caribe*

Desde que en el siglo V ateniense Sófocles centrara una de sus tragedias en Antígona, la figura de esta joven mujer enfrentada ella sola al poder despótico de Creonte, en pos del cumplimiento del deber asumido y consciente de los riesgos que su acción encierra, ha dejado su impronta en el imaginario teatral a través de las centurias, especialmente en la finalizada hace poco más de una década, puesto que los mitos griegos resuenan con nuevos bríos en la medida en que los dramaturgos se interesan, a semejanza de los antiguos trágicos griegos, en los porqués y no meramente en los hechos.

Como consecuencia, las tragedias áticas se convierten en punto de partida de versiones disímiles que procuran expresar propias interpretaciones en relación con problemas candentes de actualidad y, en el caso de Latinoamérica en particu-

lar, proyectar la escena más allá de los estrechos márgenes locales o costumbristas, al tiempo que validan un teatro muchas veces marginado no solo en libros e historias del desarrollo teatral¹, sino en sus propios ámbitos sociales.

Si bien a mediados del XX algunos autores del otro lado del Atlántico se cuestionaban una posible resonancia de los mitos helenos más allá de sus fronteras europeas y en tierras de Nuestra América, como las denominara José Martí, críticos y estudiosos convencidos de la necesidad de un teatro nacional calificaban la adopción de tales mitos y cánones trágicos como mimetismo y evasión, lo cierto es que precisamente en la última mitad del siglo la abundancia de piezas teatrales sustentadas en textos trágicos disipan toda duda, a pesar de que todavía estudios considerados ya clásicos sobre el tema, las omiten y solo en los últimos años libros y artículos se hacen eco de esta presencia de Antígonas y Medeas, entre otras figuras míticas, en nuestra tablas, así como de versiones de mitos sobre los que no se han conservado tragedias áticas, y aun piezas que no pretenden relecturas contemporáneas del mito, sino “mitologizar” o darle resonancias trágicas a sucesos y circunstancias de estos tiempos².

En tal contexto llama la atención que la primera puesta de la *Antígona* sofo- clea de la cual tengamos noticias en el Caribe hispánico -circunscribiendo el espacio Caribe, tan discutido en cuanto a su extensión sobre todo en el plano cultural, a sus componentes insulares: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico-, haya sido en 1941, en medio de la Segunda Guerra Mundial, cuando Ludwig Schajowicz escogiera esta tragedia para llevarla a escena la noche del 20 de mayo ante un público que colmara la entonces Plaza Cadenas de la Universidad de La Habana. Tanto por el estreno digno de la obra como por las posibilidades de los bisoños actores dirigidos por el también joven pero experimentado *regisseur*, como él gustaría ser considerado, se constituyó Teatro Universitario y las escaleras del pórtico neoclásico de la Facultad de Letras y Ciencias (ahora, de Matemáticas) acogerían en años sucesivos la presentación de otras tragedias clásicas así como de valiosas obras del repertorio universal.

¹ Sobre esta situación, Juan Villegas apuntaba en 1986: “El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos hegemónicos” (Villegas, (1986), p. 64).

² Sobre posibilidades y variantes Cf. Miranda, 2010

El director austriaco, quien había tenido que emigrar ante el avance del nazismo, llevaba ya unos tres años asentado en La Habana y fue él, quien, ante el reclamo de un grupo de estudiantes, no solo asumió el desafío teatral, sino que seleccionó la tragedia de Sófocles, entre otras razones, por la actualidad que advertía en el resuelto enfrentamiento de la protagonista al poder tiránico. Esta re-visitación al teatro ateniense, no en busca de una exhumación arqueológica, sino en la medida en que proponía la reflexión sobre problemas afrontados por el espectador, también marcaría, de alguna forma, la presencia de la rebelde hija de Edipo en el teatro contemporáneo de estas islas tan alejadas, al parecer, de las costas helenas.

Alejo Carpentier, quien publicaría una entusiasta crítica de la representación -la cual calificaría de “verdadero espectáculo”(1996) -, al tiempo que consignaba sus diferencias con el director, pues, a su modo de ver, las pasiones y antagonismos que movían la tragedia debían encontrar eco en un dinamismo externo en cuanto a la puesta en escena -mientras que Shajowicz apostaba por la contención y el movimiento interno-, años después, en 1953, saludaría desde su columna del periódico *El Nacional*, de Caracas (1994, p. 134), la representación de una Antígona en la vecina Haití, en la cual no solo se usaba el creole, los actores eran negros, sino había una transposición de elementos de la tragedia al ámbito haitiano. Aunque el novelista solo podía juzgar a partir de noticias y artículos publicados, claramente dejaba asentada su opinión, quizás en adelanto de posibles prejuicios puristas y sustentada probablemente en las representaciones del habanero Teatro Universitario de las que él había sido parte y en las cuales había advertido cómo se conjugaban los elementos clásicos con los propios del medio caribeño en que tenía lugar la escenificación.

Carpentier veía mejor “a Creón y Antígona en una aldea del Macizo Central de Haití, rodeados de buitres que lo son de verdad, que en la extrema civilización -cortés, amable, mesurada- de una población de la Isla de Francia, de Bélgica o de Escocia” (*Ibid.*), dando así un mentís a quienes consideraban inconcebible la existencia de Antígonas, Electras, Medeas, fuera de los márgenes europeos, o en todo caso, las calificarían de ajenas a nuestras circunstancias, según fuera la orilla del Atlántico en que residiera el censor.

Si bien ya en el mismo 1941, o quizás poco después³, Virgilio Piñera, con su *Electra Garrigó*, recoge el reto, de alguna manera implícito en la puesta de Shajowicz, de apropiarse del mito y los cánones trágicos para su reformulación y expre-

³ En escritos publicados Piñera asegura que la escribió en 1941, pero en una conferencia inédita, según Rine Leal (1988, p. 39-44), la data en 1942 y en alguna otra parte afirma

sión de inquietudes propias, aunque la obra demorara hasta el 48 en subir a escena, Antígona necesita una veintena de años más para convertirse en motivo inspirador de un dramaturgo antillano⁴.

Franklin Domínguez, autor prolífico y reconocido, de amplia y versátil trayectoria no solo como autor teatral, sino como actor, director, político, maestro, periodista y publicista, nació en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, en 1931. Muy joven, en los años cincuenta, inició su trayectoria teatral con obras, como *Extraño juicio* (1954) y *Espigas maduras* (1958), centradas en el rechazo a la tiranía, al trujillismo⁵, que asolaba el país. Exiliado en Puerto Rico en 1961 -con treinta años, licenciado en derecho, en filosofía y con un maestría de la Universidad de Austin, Texas, en Artes Escénicas-, al tiempo que dirige el periódico de la Unión de Revolucionarios Exiliados Dominicanos, escribe una obra que desconcierta desde su mismo título: *Antígona-Humor*.

No sería de extrañar que Domínguez quien, en los primeros meses de ese año, había escrito un manifiesto clandestino en el cual pedía un homenaje a las hermanas Mirabal, asesinadas por orden de Trujillo, se sintiera atraído por la rebelde hija de Edipo, pero el caso es que Antígona no es la protagonista de su obra, sino que, trasladada al momento en que se escribe, el personaje principal es una actriz, Ingrid, quien había triunfado en ese papel y después de años de retiro, a causa de su matrimonio, proyecta regresar a las tablas precisamente con la tragedia que la había consagrado.

Por tanto, ni el enfrentamiento político con el déspota de turno es centro de su argumento, sino los conflictos internos de una familia pequeño-burguesa; ni se pretende hacer una tragedia, sino que, como bien anuncia el título, el mito se retoma en clave de humor. *¿Antígona, una comedia?*, es la primera pregunta que estremecería a espectadores como aquellos que en 1948 salieron del estreno en

que en 1943. Sabemos, por el propio autor, que se la ofreció a Shajowicz para su montaje (Piñera, 1983, p. 39).

⁴ Solo se tienen en cuenta obras publicadas o representadas o ambas cosas. En este caso se toma la fecha estampada por el autor al finalizar la pieza: "Jueves, 11 de mayo de 1961, Santurce, Puerto Rico" (Domínguez, 1968, p. 128).

⁵ Rafael Leónidas Trujillo ejerció el poder en República Dominicana entre 1930 y 1961 como dictador absoluto con el título de Generalísimo del Ejército, ocupando la Presidencia a veces y otras colocando en el cargo a familiares o a subordinados. Después de su asesinato en 1961 el control político permaneció en manos de familiares y allegados hasta que en 1962 se celebraron las primeras elecciones libres.

La Habana de *Electra Garrigó* calificándola de “escupitajo al Olimpo” (Leal, 1967, p. 203) y, sin duda, también al menos intrigaría a cualquier otro menos purista⁶.

Si consideramos el argumento –un núcleo familiar compuesto solo por la pareja y un hijo pequeño, cuya pacífica existencia se ve amenazada, después de diez años de matrimonio, no solo por el posible retorno al teatro de la mujer, sino por la irrupción del hermano de esta, de vida desordenada, alborotador y manirroto, a quien el esposo, modelo de las virtudes consagradas por el canon de su clase social y por la época, tanto en el hogar como en su vida pública, no tolera-, se trataría de uno de tantos melodramas, de una “pieza bien hecha” que al final reafirma los sacrosantos valores de este tipo de familia, una vez que se supera la amenaza de ruptura al apoyar ella al hermano, frente a la opinión del marido. Sin embargo, es el contrapunto con la tragedia, los recursos paródicos y metateatrales, la actitud desacralizadora apuntada desde el título, lo que hace que la obra rompa con tales estrechos límites y le confieren interés.

Llama la atención que, sin obviar las diferencias indudables con la pieza de Piñera –la cual, a pesar de todas las libertades, de su fusión de géneros y su relajado tratamiento del mito y los cánones, sigue siendo una tragedia al fin y al cabo-, las relaciones familiares sean el objetivo crítico tanto del cubano como del dominicano y el humor, la herramienta utilizada.

Piñera hablaba de la “sistemática ruptura de la seriedad entre comillas” (1960, p. 10) como de su principal arma para hacer suya la antigua tragedia, mientras que la parodia y la ironía – por cierto, no la trágica de Sófocles- son las elegidas por Domínguez para develar y censurar el modelo familiar tan reputado y canonizado por los medios de propaganda y las costumbres de la época, pero que precisamente en la década de los sesenta su quiebra se hace patente en todo el llamado “mundo occidental”.

La tragedia de Sófocles no solo está presente en los versos que la actriz declama, sino en la situación creada por la defensa del hermano ante el poder tradicionalmente atribuido al marido, hasta llegar a la ruptura con este y la disolución del vínculo familiar, con la consiguiente posible salida del hogar; analogías que la protagonista subraya al intercalar líneas de su personaje en los diálogos que atañen a su vida personal y referencias explícitas. Así desde el principio comienza el paralelo:

⁶ Sobre Teatro Universitario y sobre la *Electra Garrigó* de Piñera se remite a los capítulos correspondientes en Miranda, 2006.

INGRID: ¿Cómo puedes juzgar así a mi hermano?

ENRIQUE: ¡Si no lo defendieras tanto...!

INGRID (teatral): “No es vergonzoso honrar a los hermanos”.

ENRIQUE: Ah, no me hagas citas de Antígona. Recuerda bien que por defender bravamente a su hermano, Creonte la condenó a ser enterrada viva en una cueva. (Domínguez, 1968, p. 92)

En el primer cuarto del siglo XX ya Ramón de Valle-Inclán se había percatado de que los antiguos héroes trágicos ahora se reflejaban en espejos cóncavos y ya no tenían la estatura de antes, aunque los conflictos trágicos seguían existiendo; por ende, del contraste surgía lo ridículo. Domínguez hace uso precisamente del contraste entre el dilema de la pieza sofoclea y el de esta pequeña familia actual. Frente al interés vital para la sociedad y el ser humano contenido en el *agón* trágico y la talla de los personajes de Sófocles, presenta la nimiedad de los problemas que agobian a sus personajes (la preparación de un discurso o de una actuación, la toma de una medicina o la bulla en la casa), en fin, la cotidianidad de las acciones de seres nada heroicos, mas, a través de los cuales se siguen manifestando inquietudes que, en otra dimensión, integraban la cosmovisión sofoclea: la apariencia de las “virtudes” proclamadas y las veleidades humanas. Por tanto, aunque posiblemente sin propósito consciente, se trasluce el presupuesto de Valle-Inclán, al tiempo que la ironía resultante pone en entredicho los valores aceptados de la familia pequeño-burguesa y su forma de vida.

El marido Enrique, el Creonte de la pieza aunque al final devenga Hemón, compone un discurso para asumir la presidencia de una sociedad de nombre emblemático “Pro Bienestar y Armonía de la Familia”, a manera de remedo de la insistencia del personaje trágico en presentarse como defensor de determinados principios; se ocupa metódicamente de recordar a su madre la medicina, cada media hora, mientras trata de disipar los resquemores de esta con la nuera y mantener las apariencias; no soporta la ruptura de “su” orden, en evocación del modelo; pero, en este caso, por la música estruendosa y los desajustes en el hogar causados por el cuñado.

Este, Pepe, se ha presentado en la casa de su hermana, no en son de guerra, aunque Enrique así lo sienta y pretenda erigir un reducto defensor de su paz en el ático; ni con el poder adquirido por el matrimonio, como Polinices, sino, por el contrario, su boda con una adinerada puertorriqueña se ha frustrado por las sospechas de la novia sobre su verdadero interés. Ingrid anda nerviosa ante la posibilidad de volver a escena, lo cual, junto al rechazo del marido por el hermano, la coloca

en posición de repensar su “papel” en el hogar y la vida. Sumidos en sus compromisos, ni el padre ni la madre parecen conferirle importancia al hijo –el motivo más significativo entre los distintos que continuamente apuntan la diferencia entre las palabras y lo hechos, entre la moral pregonada y la conducta real- hasta que el pequeño desaparece.

Como en toda “pieza bien hecha” los hilos se anudan en una escena de crisis, al tiempo que el final feliz, en que el hermano parte llamado por la novia, el niño es encontrado, dormido en el ático, y el matrimonio se reconcilia, con la decisión de Ingrid de abandonar definitivamente la actuación, parece ser una reafirmación del modo de vida y los valores de la familia, objeto de la burlesca ironía del dramaturgo, en un final en que la protagonista, a diferencia de Antígona, no se sustrae a la autoridad con su muerte, sino que, contenta, se pliega al matrimonio sustentado en el poder patriarcal y renuncia a su propia realización como actriz y como ente independiente, reverso de la Nora ibseniana.

Sin embargo, el paralelo establecido con la heroína sofoclea, desacredita, ante el espectador advertido por sus implicaciones, la aparente reconciliación matrimonial, si se piensa que el hogar, el ático, en que se recluye Ingrid con su marido, sería el equivalente de la tumba en que Creonte encerró viva a la joven rebelde, donde Antígona y Hemón sellaron su unión con la muerte, consumada por mano propia; paralelo que desdice el aparente final feliz de la pieza.

¿Cuál es en verdad la propuesta del autor? ¿Se burla de una institución, de un modo de vida caduco hasta sus últimas consecuencias o, por el contrario, piensa que, a pesar de sus risibles fallos, puede mantenerse satisfactoriamente a partir de la mutua tolerancia?

Ingrid es firme en la defensa del hermano, pero en los demás se pliega, más cercana a Ismene que a la heroína trágica en todo caso, puesto que, si bien, en un principio conceptúa como sacrificio el abandono de su realización profesional en aras del matrimonio, tal como lo entiende el marido – y ella misma-, al final no solo renuncia al teatro definitivamente, sino que se pone en función del esposo, aun para la preparación de su insulso discurso, y pretende borrar lo sucedido con la excusa de que, al parecer, un demonio quiso tentarlos.

Para delinear la actitud de Ingrid resulta interesante reparar en las referencias a otras dos obras teatrales que introduce Domínguez: la primera, a *Casa de Muñecas*, de Ibsen, la cual se inserta cuando Ingrid parece enfrentarse al orden aparente propuesto por el marido y subraya cómo este no valoró su consagración al matrimonio, sin siquiera pedírselo; mientras que la segunda, a *Espigas Maduras*, del

propio autor⁷, se aprecia, una vez que el marido le plantea el divorcio y de nuevo ella, aunque contradictoria en su actitud, recuerda “su sacrificio”.

Ambas marcan una opción distinta a la asumida por Ingrid y enfatizan, por tanto, lo vacilante y endeble de sus rebeldías en oposición a la actitud consecuente y a la no aceptación del orden impuesto de los protagonistas en las obras referidas. Casi un siglo después, Ingrid es incapaz de dar el portazo de Nora; tampoco está madura, como sí lo estaba en lo político el pueblo dominicano, para otro tipo de vida y, al parecer elige, de buena gana, la “tumba” compartida con su Hemón.

No obstante, como sucedía en Atenas con algunas tragedias de Eurípides, en las que el espectador podía regresar a su casa afianzado en sus creencias o con las dudas que el trágico había sembrado en su ánimo, la comedia del dominicano, al parecer cerrada y felizmente propugnadora del orden doméstico acatado tradicionalmente, también deja abierta la puerta a la subversión de los valores presentados con el cuestionamiento del verdadero significado de la elección final de la protagonista y la posibilidad de asumir otra actitud.

El hecho de que la obra fuera traducida al francés y transmitida por la Radio-Televisión Belga en 1965, antes de su publicación y de su estreno teatral en Santo Domingo, en 1968, parece abundar sobre la primera opción y situarla dentro del llamado “teatro comercial” o de entretenimiento, a lo que ayuda su aparente descontextualización, puesto que si bien hay unas cuantas referencias al ámbito del Caribe -como el ron mencionado en un momento en que Pepe borracho busca una botella o la llamada de la novia, Yolanda, desde Ponce, Puerto Rico-, se evitan repertorios culturales que la ubiquen geográficamente, al tiempo que las palabras de Ingrid en relación con sus éxitos en Grecia, París y Broadway, resultan muy pocos creíbles para una actriz de las Antillas hispanas, sin obviar la posible burla encerrada en tales afirmaciones.

En ello coincidiría, tal como señala Rómulo Pianacci, con un teatro semejante al cine argentino de la época conocida como “de teléfonos blancos” (2008, p. 160) marcada por la preferencia de las burguesías nacionales, de lo que hoy llamaríamos la periferia, por verse reflejadas sin diferencias de aquellas de los países considerados como centro. Argumento, por tanto, que abonaría la condición de la pieza dominicana dentro de un teatro sin pretensiones más allá del mero entretenimiento.

⁷ Estrenada en 1958 recorrió con gran éxito toda la República Dominicana, puesto que en su trama, la rebelión contra el padre tiránico de los hijos, espigas maduras para la libertad, se constituye en una de las primeras, si no la primera, en abordar y enfrentar el trujillismo.

Sin embargo, William García, quien en 1997 fuera el primero en reparar en la otra posibilidad que encierra la pieza, la califica de sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico en la medida que en el proceso de intertextualidad se marca la diferencia, se mantiene el paralelo entre ambos textos, siempre separados y nunca fusionados, de modo que el nuevo funcione como un acto contestatario contra el modelo establecido. Según sus planteamientos, el autor dominicano no solo se vale de *Antígona* como hipotexto para poner de relieve el tema sobre el que le interesa que el espectador reflexione, sino que “a la vez denigra y se burla de las estructuras oficiales de poder, de la familia (a nivel social), y en los géneros teatrales de la pieza bien hecha, el melodrama y el género de la tragedia (a nivel cultural/teatral)” (García, 1997, p. 25).

Desde el punto de vista de los recursos que la crítica posterior a los sesenta considera como metateatrales, aparte de las referencias textuales y el empleo de la obra dentro de la obra que por sí mismos le conferiría tal consideración, no falta la auto-reflexividad del texto⁸, como cuando Ingrid duda sobre cómo decir una línea del tipo “Hermano de la misma madre y del mismo padre” que a ella misma le produce risa y querría simplificar, o reiteradamente se marca la afectación del tono declamatorio y solemne asumido al decir la actriz los versos trágicos. Estas burlas, sin embargo, están dirigidas al modo que se asume la traducción o la representación y no a la tragedia misma, al igual que Carpentier había criticado, en la escenificación habanera, la inmovilidad y la versión a nuestra lengua utilizada.

Por cierto, las traducciones, aun las comúnmente aceptadas, siempre han suscitado resquemores y muchas veces son causantes de malas apreciaciones de un texto, tal como, en relación con *Antígona* ha puesto sobre el tapete el filólogo y también escritor Walter Jens en su *Sophokles und Brecht. Dialog*, en que se discute acepciones consagradas de versos sofocleos siempre citados (Cf. Jens, 1998). Por tales razones las críticas explícitas en el texto de Domínguez van dirigida, a mi entender, a la forma en que se asume la representación teatral de una tragedia en su momento con afanes de vana retórica y una manera específica de entender la actuación teatral, tal como se censura el tono afectadamente solemne impuesto en relación con diversas instituciones sociales, entre ellas el matrimonio y la relación familiar de subordinación femenina, tan glorificadas por la propaganda en aquellos años.

Sin duda los alegres dardos del dominicano van dirigidos contra tanto engolamiento y superficialidad en las actitudes de este círculo de la sociedad, in-

⁸ Se adopta las variantes metateatrales definidas por Richar Hornby que hace suyas William García en el artículo apuntado.

cluyendo el modo de representación teatral. En todo caso, más que un sabotaje textual a la tragedia como género parece apuntar a la imposibilidad de la tragedia en ese contexto tan ajeno a la estatura de los personajes y dimensión del conflicto, puesto que de tal contraste, como años atrás advirtiera Valle-Inclán, solo cabe esperar el ridículo. En lugar de la nueva obra contribuir a la subversión del modelo, es este el que resalta el carácter contestatario de la pieza moderna.

No hay que olvidar, por otra parte, que la parodia mitológica, de larga estirpe en la comedia, ya en el siglo IV a.C. tenía su principal referente en la tragedia de la centuria anterior y precisamente descansaba en el contraste entre las situaciones trágicas y la cotidianidad, de modo que el temible encuentro entre Egisto y Orestes esperado por los espectadores, por ejemplo, terminaba cuando ambos personajes salían a escena en amistoso conversación. Por ello, pienso que Domínguez más que dinamitar la tragedia como estructura teatral, se vale también de un modelo reconocido, la parodia, para, si no poner en evidencia, al menos, en entredicho, los “valores” consagrados por la sociedad de la época y subrayar la ridiculidad de los problemas de una familia asentada en tales presupuestos, así como la imposibilidad de una verdadera tragedia en ese contexto.

Además, no sería justo exigirle al autor, dentro de los márgenes de la sociedad dominicana de principios de los sesenta, una verdadera Antígona enfrentada al “tirano” doméstico y una solución que rompiera con el esquema de subordinación de la mujer en el matrimonio, casi inconcebible para el “machismo” latinoamericano y caribeño, cuya persistencia se observa no solo en la literatura sino también en películas de la época, aun dentro de una revolución social como la cubana -en el tercer cuento de la película cubana *Lucía*, de 1968, o en *Retrato de Teresa*, de los años setenta, por ejemplo-, y también en obras posteriores del propio autor, como *Lisístrata odia la política*, de 1981, en que de nuevo abreva en las fuentes griegas, pero esta vez de una comedia de Aristófanes.

En esta pieza, al igual que el comediógrafo griego, Franklin Domínguez ha querido aprovechar los recursos cómicos y el guiño picaresco de un motivo tan escabroso, y siempre atrayente, como una huelga sexual, para insistir sobre uno de sus temas favoritos, la politiquería corrupta que suplanta tantas veces a la verdadera política como un mal al parecer endémico en su país y en otros latinoamericanos por la época en que se escribe la comedia. Sin embargo, a pesar de los siglos transcurridos la situación de las mujeres no parece haber cambiado y su confinamiento a la esfera doméstica se refuerza desde la primera escena en que se nos presenta a Lisístrata en su hogar, del cual en verdad no saldrá en toda la pieza,

en función del esposo que poco caso hace de sus opiniones, posiblemente con el mismo pensamiento de los atenienses de que las mujeres, mejor llamadas.

Es cierto que su interés en esta obra se centra en la corrupción política, pero a pesar de los años que la separan de su *Antígona-Humor* la situación doméstica de la mujer no parece haber variado y ello es obviado por el autor, quien posiblemente no quisiera desviar al espectador de su mensaje principal con debates sobre la todavía por entonces acatada posición de la esposa ante el marido; por lo que la pieza de principios de los sesenta, aun con sus ambivalencias, resulta mucho más desafiante con sus burlas de los estereotipos aceptados.

Antígona-Humor, por tanto, con su implícita subversión o al menos cuestionamiento de la posición social de la mujer, no se inscribe entre las interpretaciones que Steiner (1996) distingue sobre el drama sofocleo, a pesar de que las palabras de Creonte en la tragedia ática: “una segunda insolencia comete ella, pues de ello se ufana, y se burla; pues bien, que no soy el hombre sino ella lo es, si permito que estos arrebatos le queden sin castigo”⁹ abran tal posibilidad, al tiempo que se separa de otras Antígonas latinoamericanas que la precedieron¹⁰ y aun de la otra caribeña que sube a escena en Puerto Rico el mismo año que la de Domínguez en Santo Domingo, puesto que es precisamente en 1968, cuando la imagen de la heroína enfrentada al tirano se proyecta en la escena antillana con *La pasión según Antígona Pérez*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

Si en Santo Domingo es el *Creonte* de Marcio Veloz Maggiolo la obra que toma el mito como instrumento distanciador para llevar a escena y reflexionar sobre el recién terminado período dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo, de manera que el mismo título nos indica su interés central dentro del mito, es también el trujillismo la referencia cercana que marca la versión del puertorriqueño.

Ubicada en una simbólica república llamada Molina, como el apellido del déspota¹¹, en los años sesenta -según se infiere de las noticias voceadas por una especie de coro-, la protagonista, encerrada en un calabozo, a manera de tumba, en el sótano del palacio, descubre y asume los deberes y riesgos que su nombre

⁹ Trad. vv. 482-485 de L. Pinkler y A. Vigo en su edición de *Antígona* (1987)

¹⁰ *Antígona Vélez* (1952), de Leopoldo Marechal; *El límite* (1958), de Alberto de Zavalía; *Antígona en el infierno* (1958), de Rolando Steiner.

¹¹ Creón Molina se llama el personaje de la obra; pero Molina también era el segundo apellido de Rafael Leónidas Trujillo, quien ejerció el poder en República Dominicana entre 1930 y 1961 como dictador absoluto con el título de Generalísimo del Ejército, ocupando la Presidencia a veces y otras colocando en el cargo a familiares o allegados, hasta su asesinato en 1961.

comporta, aunque su actuación, a diferencia de la desplegada por la heroína griega, quede confinada a la oscuridad de las mazmorras y al descrédito público propagado por la desinformación oficiosa del Creonte de turno¹².

Sánchez usa el mito trágico con gran libertad y en todo momento hay un juego entablado entre presente /pasado, mito/realidad, pero también, al igual que Piñera, no desdeña el puertorriqueño recursos propios de la comedia, “ruptura de la seriedad entre comillas”, como enunciara el autor de *Electra Garrigó* (1960, p. 10), lo cual no solo, en cuanto al uso del humor, lo acerca tanto al cubano como al dominicano, sino que hace reparar en este rasgo como una posible peculiaridad en la manera de asumir los cánones trágicos entre los dramaturgos antillanos, sobre todo en cuanto a un *éthos* de fusión, no tenido en cuenta por Hutcheon en su teoría sobre la parodia y gama de estos comprendidos, desde el reverente hasta el burlesco (Cf. L. Hutcheon, 1992).

Mas, de vuelta a *Antígona-Humor*, en el dilema antes expuesto entre el entender la pieza del dominicano como “teatro comercial” o de entretenimiento y sabotaje textual/teatral, notamos que Domínguez se mueve con habilidad entre ambos polos para, sin enajenarse de su posible público, procurar, mediante el entretenimiento y la mirada irónica, el que tome consciencia de la banalidad e inconsistencia de tal ideal de vida familiar; al tiempo que su obra queda como única, entre las numerosas versiones modernas, en cuanto al modo de utilizar a manera de hipotexto la tragedia de Sófocles en tono de humor y situada en un contexto tan poco usual para la heroína griega como el orden doméstico consagrado hasta en los anuncios comerciales de mediados del siglo pasado.

Sin embargo, a pesar del espíritu transgresor, no creo que se proponga dinamitar el género trágico, sino su aprovechamiento como hipotexto para discurrir, con la libertad que nace del reconocimiento, sobre un tema que el heroísmo de las asesinadas hermanas Mirabal seguramente propició la reflexión en el autor, pues más allá de la denuncia del crimen del déspota y el homenaje que Domínguez recabara, mostraba que las mujeres que tan resueltamente se enfrentaban al tirano, merecían una consideración distinta a la tradicionalmente aceptada y que la madre de Antígona Pérez le recuerda a esta en la pieza puertorriqueña: “Pero eres nada más que una mujer. Callar y bordar, Antígona” (Sánchez, (1968), p. 33).

¹² Sobre esta obra Cf. de la autora “La importancia de llamarse Antígona en la obra de Luis Rafael Sánchez”, en Bañuls, de Martino et al, *El Teatre Clàssic al Marc de la Cultura Grega i la seua Pervivència dins la Cultura Occidental*, Bari, Levante Editori-Bari, 1998, p.391-404.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- CARPENTIER, A. Antígona en creole (18 de agosto de 1953). *Letra y Solfa. Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1994, p.133-4.
- . *Antígona* de Sófocles en la Universidad. In: ARIAS, S. (ed.). *Crónicas del regreso*. La Habana: Letras Cubanas, 1996, p. 71-78.
- DOMÍNGUEZ, F. Antígona-Humor. *Teatro*. Rep. Dominicana: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, 1968, p. 84-128.
- GARCÍA, W. Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez. *Latin American Theatre Review*. Kansas, Center of Latin American Studies, fall 1997.
- HUTCHEON, L. Ironía, sátira, parodia. *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM, 1992, p. 173-193.
- JENS, W. Sófocles y Brecht (Talk Show). In: ANDERSEN, K.; J. BAÑULS (eds.). *Sófocles y Brecht (Talk Show) de Walter Jens. Edición crítica*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, p. 77-106.
- LEAL, R. *En primera persona*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1967.
- . El ritual de las máscaras. *Tablas*. La Habana, no. 1, p. 39-44, 1988.
- MIRANDA, E. La importancia de llamarse Antígona en la obra de Luis Rafael Sánchez. In: BAÑULS, J.; F. de MARTINO et al. *El Teatre Clàssic al Marc de la Cultura Grega i la seua Pervivència dins la Cultura Occidental*. Bari: Levante Editori-Bari, 1998, p.391-404.
- . *Calzar el coturno americano*. La Habana: Alarcos, 2006 y Letras Cubanas, 2007².
- . Mitos y cánones trágicos en el teatro actual del Caribe. In: BOCCHETTI, C. (ed.). *La influencia clásica en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010, p.33-52.
- PIANACCI, R. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones Gestos, 2008.
- PIÑERA, V. Piñera teatral. En: *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960, p. 7-30.
- . No estábamos arando en el mar. In: *Tablas*. La Habana, no. 2, p. 39, 1983.
- SÁNCHEZ, L.R. *La pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Ediciones Lugar, (1968)
- STEINER, G. *Antígonas*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- VILLEGAS, J. La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano. *Gestos*. Irvine, v. 1-2, p. 57-73,1986.

Abstract: *Although reserves were voiced on both sides of the Atlantic regarding the survival of the myths and precepts of classical tragedy in Latin-American dramaturgy, the second half of the 20th century produced many new plays revisiting them. Key amongst those myths, Sophocles' Antigone is possibly the most favoured one in the region. In the Spanish Antilles (ie Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic), the first version goes back to the early sixties: Antígona-Humor, by Franklyn Domínguez, a play whose very title disconcerts and announces its transgressive nature. Part of a wider research project, this paper aims at clarifying the play's meaning in its contemporary Caribbean framework and contributing to its appraisal within the context of classical tradition.*

Keywords: *Antigone, tradition, Spanish Caribbean.*