

#10

ANTÍGONA PÉREZ I EL SENSACIONALISME: LA DESARTICULACIÓ D'UN SISTEMA TOTALITARI

Gina Beltrán Valencia

Universitat de Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

Cita recomanada || BELTRÁN VALENCIA, Gina (2014): "Antígona Pérez i el sensacionalisme: la desarticulació d'un sistema totalitari" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 35-49, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-ca.pdf>

Il·lustració || Jorge Mendoza

Traducció || Rafel Marco i Molina

Article || Rebut: 31/07/2013 | Apte Comitè Científic: 10/11/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article se centra en l'obra teatral *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968) de l'escriptor porto-riqueny Luis Rafael Sánchez. Sánchez reescriu el mite tràgic d'Antígona de Sòfocles mitjançant la reformulació de poders antagònics dins d'un context dictatorial hispanoamericà. L'article investiga com l'obra descarta la visió de món universal i determinant dels models estructurals de la tragèdia grega i del cristianisme i explora, en el seu lloc, la qüestió del poder dins d'un espai contemporani mediàtic i sensacionalista. El propòsit és detallar la manera en què Antígona Pérez descobreix l'estat com una instància productora de sentit i procedeix a exposar-ne els límits materials i l'aparell propagandístic mitjançant un acte transgressiu d'interpretació i diferència política. L'article conclou reiterant el valor dramàtic i revolucionari de la protagonista en la seva habilitat de desarticlar la coherència ideològica d'un sistema totalitari.

Paraules clau || Teatre hispanoamericà | Sensacionalisme | Luis Rafael Sánchez | Antígona | Teatre i dictadura.

Abstract || This article focuses on Luis Rafael Sánchez's play *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968). The Puerto Rican author rewrites the tragic myth of Sophocles' *Antigone* by reconfiguring the dramatic core of antagonistic powers in the context of a Latin American dictatorship. The article investigates the way in which the play rejects the determining and universal worldviews contained in the structural models of Greek tragedy and Christianity, and instead centers on the question of power within a contemporary space of media and sensationalism. The purpose is to show how *Antígona Pérez* uncovers the State as a sense-producing entity and reveals its propagandistic apparatus and material limits through an act of interpretation and political difference. The article concludes stressing the protagonist's dramatic and revolutionary power in her ability to disarticulate the ideological coherence of a totalitarian system.

Keywords || Latin American Theatre | Sensationalism | Luis Rafael Sánchez | Antigone | Theatre and Dictatorship.

Considerat actualment com un dels noms més importants de les lletres porto-riquenyes¹, Luis Rafael Sánchez té una llarga carrera literària, en la qual destaca *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* com l'obra més coneguda. Escrita i reestrenada a Puerto Rico l'any 1968, el drama reescriu el mite tràgic de l'*Antígona* de Sòfocles dins d'un context dictatorial hispanoamericà. Aquest article investiga la configuració de poders entre el tirà i la jove revolucionària per revelar la manera en què Sánchez empra els models estructurals clàssics de la tragèdia grega i el cristianisme per descartar una visió del món universal i determinant, i explorar la qüestió del poder dins d'un espai contemporani mediàtic i sensacionalista. L'atenció al personatge d'Antígona Pérez permet una anàlisi de la construcció del poder, mentre pren l'estat com una instància productora de sentit, els límits materials i ideològics del qual queden exposats per un acte d'interpretació i diferència política.

La trama de *La pasión* es basa en l'*Antígona* de Sòfocles, però l'obra de Sánchez es desenvolupa exclusivament durant el període en què l'heroïna s'hi troba empresonada. Antígona Pérez ha enterrat els germans Héctor i Mario Tavárez, els quals han intentat assassinar el *Generalísimo* Creón Molina com un acte rebel en contra de la dictadura, però no se n'havien sortit. El tirà decreta que els cossos dels germans han de romandre exposats a la plaça pública, però Antígona desobeeix la llei estatal com un gest solidari vers els qui s'han unit fraternalment en una lluita subversiva. L'acció dramàtica es desenvolupa a mesura que Creón, l'Església i la mateixa família d'Antígona intenten convèncer-la perquè en confessi del crim, però la jove es nega a cedir a les regles i condicions del tirà. L'obra es resol quan el *Generalísimo*, conscient de l'amenaça que representa l'idealisme revolucionari d'Antígona, es veu forçat a ordenar-ne l'afusellament.

Històricament, el personatge d'Antígona s'ha llegit com un símbol de lluita contra un poder tirànic, essent-hi una problemàtica molt rellevant en el context hispanoamericà dels 60 i en les seves múltiples dictadures i sistemes opressius. A partir de la primera acotació, Sánchez ens informa que el drama es desenvolupa en «la imaginària república hispanoamericana de Molina» i descriu les consignes referents a la vida política hispanoamericana que formen part de l'escenari: «DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANKIS GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BOLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS» (Sánchez, 1968: 12). Poc després, Antígona —que «*resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano*» (13)— parla en el seu primer parlament sobre una «América dura, América amarga, América tomada» (14), unint-hi la seva condició a tota una col·lectivitat americana. La relació de la protagonista amb

NOTES

1 | El 30 d'abril de 2013 Luis Rafael Sánchez va rebre el Premi Internacional Pedro Henríquez Ureña, un important premi literari que consagra la productivitat literària i intel·lectual de l'obra d'un autor a través de tota la seva vida.

el context hispanoamericà es manté a través de tot el text i en les seves últimes paraules s'explicita que ella mor precisament en honor d'«esta América amarga».

El clar vincle amb el context hispanoamericà es veu emfasitzat per referències històriques precises que fan encara més evident la relació de l'obra amb certs sistemes tirànics i dictatorials a Hispanoamèrica. El nom Creón Molina al·ludeix al dictador dominicà Rafael Trujillo Molina i els germans Tavárez són una referència a Manolo Tavárez Justo, dirigent polític que va liderar el Movimiento Revolucionario 14 de Junio contra el règim del dictador dominicà². Marina Bettaglio ressalta que el subtítol de l'obra, *crónica americana en dos actos*, insereix *La pasión* dins de la tradició històrica (de més de 500 anys) de la crònica de la conquesta, al·ludint a temes de colonialisme i explotació a Amèrica (2012: 49)³. Tanmateix, la crítica tendeix a centrar-ne l'atenció en les dictadures i contextos neocolonials llatinoamericans de la segona meitat del segle XX⁴. Angelina Morfi parla del «carácter documental» de l'obra que dona crèdit «al acontecer de América» (1970: 199). Aquest caràcter documental li atribueix una intenció de protesta i compromís a l'autor que ha estat repetidament assenyalada en la crítica de l'obra. Des d'aquesta perspectiva, Antígona Pérez és vista com la personificació del poble hispanoamericà que lluita contra la tirania de dictadors — en molts casos subsidiats per Estats Units—, i constitueix, per tant, un símbol americà de llibertat i la República de Molina la suma de moltes dictadures hispanoamericanes⁵.

Més específicament, el context immediat de l'obra és la situació política particular de Puerto Rico cap a finals dels anys 60. L'any 1952, Puerto Rico fou declarat un estat lliure associat, amb la qual cosa va adquirir un ambigu i controvertit estatus polític que li atorga sobirania parcial subjecta a la legislació i el poder nord-americà⁶. A partir d'aquest context, Alyce de Kuehne afirma que *La pasión* constitueix una crítica a l'estatus ambigu i indeterminat de Puerto Rico. Efraín Barradas aprofundeix aquesta lectura i argumenta que l'obra, mitjançant l'ús del mite clàssic, sobrepassa l'especificitat nacional per incloure-hi a Puerto Rico dins d'una unitat hispanoamericana; és a dir, l'obra revela «la americanidad esencial del puertorriqueño» (1979: 15). El tarannà porto-riqueny i hispanoamericà que se li ha atribuït a *La pasión*, sens dubte, parla de la vigència política i social de l'obra dins del seu context històric, la qual cosa destaca la interpretació d'Antígona Pérez com a símbol de la llibertat hispanoamericana en contra de l'opressió dictatorial. No obstant això, en alguns casos, la crítica ha tendit a una lectura reduccionista que percep l'obra com una crida directa a l'acció revolucionària i a la «lucha sincera y comprometida por la liberación» (Colón Zayas, 1985: 92)⁷. Aquest article pren distància d'una lectura urgent i explícitament combativa, i cerca, en canvi, de destacar la forma en què l'obra reconfigura el

NOTES

2 | Manolo Tavárez Justo era també el marit de Minerva Mirabal, una de les famoses germanes Mirabal, que es van oposar ferventment al règim de Trujillo. Les germanes Mirabal van ser jutjades, empresonades i finalment assassinades l'any 1960 per insurgència i activitat política.

3 | La dimensió històrica que introdueix el terme «crónica» aconsegueix un paper dins de la complexitat intertextual de l'obra, la qual presenta l'obra des del títol com un text dramàtic, religiós i històric alhora.

4 | La història hispanoamericana de la segona meitat del segle XX es va caracteritzar per un predomini de règims dictatorials que es van exercir a través d'una o diverses figures militars, figures presidencials manipulades o certs tipus de dinasties familiars: Argentina (1976-83), Bolívia (1970-82), Brasil (1964-85), Xile (1973-90), Colòmbia (1953-58), Cuba (1952-1959), República Dominicana (1930-1961), El Salvador (1931-79), Guatemala (1954-86), Haití (1957-1990), Hondures (1963-71), Nicaragua (1936-79), Panamà (1968-89), Paraguai (1954-1989), Perú (1968-80), Uruguai (1973-1985). Per a una breu història d'Hispanoamèrica, vegeu Skidmore, Smith y Green.

5 | Per a estudis des d'aquesta perspectiva, vegeu Albert Robatto, Bettaglio i Nouhaud.

6 | La rellevància del context porto-riqueny es fa evident en considerar l'asserció comuna que Antígona Pérez es basa en el personatge històric d'Olga Viscal Garriga, una líder estudiantil del Partido Nacionalista de Puerto Rico que fou sentenciada per la cort federal nord-americana en negar-se a reconèixer l'autoritat política d'Estats Units sobre Puerto Rico.

conflicte de poders entre Antígona i Creón dins d'un món mediàtic i sensacionalista contemporani. El propòsit és investigar com *La pasión* indaga en la problemàtica del poder detallant la construcció de la ideologia totalitària, el rol dels mitjans de comunicació com a eina propagandística i la desarticulació d'estructures de poder mitjançant espais de diferència. És a partir d'aquesta perspectiva que pot parlar-se de la figura d'Antígona Pérez com un símbol de lluita revolucionària que desmunta els mecanismes de poder d'un sistema totalitari.

L'estructura antagònica entre Antígona Pérez i Creón Molina replica la dialèctica i configuració de poders característics de l'*Antígona* sofocliana i en destaca els conflictes fonamentals: els conflictes entre l'estat i l'individu, l'esfera pública i la privada, el poder intransigent i la rebel·lia a ultrança, i l'ordre masculí i el femení, entre d'altres. G.W.F. Hegel va teoritzar aquests conflictes essencials de la tragèdia dins del marc de la dialèctica de l'esperit. A *La fenomenología del espíritu*⁸, Hegel planteja que en la tragèdia topen i s'hi contraposen dues forces ètiques, la qual cosa origina exigències parcials contràries a la consciència universal. L'acte tràgic és precisament la destrucció de les dues forces, perquè cap ni una satisfà l'essència veritable de la substància ètica. L'acte tràgic, per tant, constitueix un moment paradigmàtic d'unió en el qual es reconcilia i purifica la substància ètica de l'esperit. Aquesta comprensió de la tragèdia com a procés dialèctic de divisió i reconciliació es basa principalment en la lectura que Hegel fa de l'*Antígona* de Sòfocles. Segons Hegel, Antígona representa l'ordre femení de la casa i dels déus, i Creont l'ordre masculí de la comunitat i de l'estat⁹. L'oposició entre Antígona, símbol de l'esfera privada de la llei divina, i Creont, símbol de l'esfera pública de la llei humana, constitueix un conflicte irresoluble que culmina amb l'aniquilament d'ambdues posicions ètiques.

Hegel va elevar la tragèdia a un nivell metafísic que va donar lloc a discussions ètiques, filosòfiques i polítiques sobre la rellevància de la tragèdia en el pensament occidental del segle XX. Això va contribuir a que el personatge d'Antígona adquirís una important ressonància política i fos explorada per diversos autors dins de diferents contextos sociopolítics¹⁰. Aquest és el cas de l'*Antígona* (1944) de Jean Anouilh, escrita i representada a França durant l'ocupació nazi, el de l'*Antígona* (1948) del dramaturg i teòric alemany Bertolt Brecht, estrenada poc després de la caiguda del Tercer Reich, el de l'adaptació sud-africana d'Athol Fugard, *The Island* (1973), escrita durant l'era de l'apartheid, i el de *Antígona furiosa* (1986) de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, produïda en els anys posteriors a la Guerra Bruta. En totes aquestes obres, encara que en diferent mesura, Antígona constitueix un símbol de lluita i resistència que dona veu a l'individu que es rebel·la contra un ordre tirànic i opressiu. Antígona Pérez s'insereix dins d'aquesta tradició

NOTES

7 | Aquesta interpretació es basa en l'important concepte del «teatro del oprimido» d'Augusto Boal que postula el teatre com un mitjà de transformació a través del qual tant l'actor com l'espectador han de comprendre i canviar la seva realitat social. Boal va desenvolupar aquest concepte a *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas* (1973), un dels llibres més importants i influents en la pràctica i crítica del teatre hispanoamericà.

8 | La tragèdia és un tema que va interessar profundament Hegel i la seva teorització es troba dispersa en diversos dels seus estudis filosòfics. Tanmateix, *La fenomenología del espíritu* és el text en què més extensament va desenvolupar la seva teoria. La síntesi més important de la teoria tràgica de Hegel és el text «Hegel's Theory of the Tragic» (1950) d'A.C. Bradley.

9 | A *Antigone's Claim*, Judith Butler postula que en el pensament hegelian l'oposició entre Antígona i Creont constitueix el pas de la llei matriarcal a la llei patriarcal; Antígona representa l'ordre femení anterior a la legislació governamental enfront de Creont, com a ordre masculí que es legitima en el poder (2000: 1-3).

10 | Per a un estudi complet sobre la producció i readaptació del mite d'Antígona, vegeu Steiner.

dramàtica en revoltar-se contra la tirania de Creón Molina i morir en nom de l'alliberament de «América dura, América amarga, América tomada» (1968: 14). Antígona Pérez es postula com una figura de resistència que s'oposa a un ordre polític injust i nefast contra el qual ella lluita a ultrança per l'alliberament del poble.

No obstant això, la història d'Antígona Pérez es desenvolupa en un món relativitzat i sensacionalista que impossibilita la comprensió de la seva lluita en termes hegelians de confrontació i reconciliació universal. El caràcter relatiu del món d'Antígona Pérez origina la confluència de dos models estructurals que competeixen per una visió del món única dins de l'obra: el model de la tragèdia grega i del cristianisme. La juxtaposició dels dos models impossibilita la totalitat d'un marc ideològic que justifiqui i doni validesa a la lluita d'Antígona. D'entrada, la utilització de la trama sofocliana postula el món de la tragèdia grega com un primer nivell estructural; tanmateix, la transgressió política i social d'Antígona Pérez difereix significativament del conflicte de l'*Antígona* clàssica, en la qual un ordre diví valida i legitima els actes de l'heroïna. El Creont grec és castigat pels déus per actuar amb supèrbia contra Antígona, qui ha desobeït la llei estatal en nom de lleis divines i naturals. Antígona Pérez, per la seva banda, viola el mandat estatal en nom de la llibertat del poble, però no hi ha un sistema ètic absolut que pugui determinar-ne els actes com a fonamentalment bons o legitimar-ne la lluita. És a dir, no hi ha un poder superior al dictatorial que redimeixi la figura d'Antígona Pérez i condemni la tirania del *Generalísimo*. Com a conseqüència, cap personatge defensa ni se solidaritza amb la causa d'Antígona: la mare l'abandona en no aconseguir convèncer-la perquè en confessi el crim i Irene, la seva millor amiga, li'n retreu la intransigència i li informa de la seva relació amorosa amb Fernando, el fins aleshores promès d'Antígona, qui ha acceptat ser tinent coronel dins del règim de Creón.

La mancança d'un sistema ètic universal que validi els actes d'Antígona Pérez impossibilita el concepte d'heroïna tràgica i dificulta concebre'n la lluita en termes universals. A *La pasión* no hi ha un antagonisme categòric entre el món femení i el masculí, l'esfera pública i la privada o diferents sistemes legals. Per exemple, dins de l'àmbit masculí del poder militar de Creón es troba la seva muller Pilar Varga, dona severa, que li recorda a Creón que és un dictador que ha de fer-se valer i executar Antígona com més aviat millor. Aquesta parella poderosa, fora d'això, es mou tant en l'àmbit públic com en el privat, com ho demostra l'escena al dormitori en la qual discuteixen sobre Antígona. Més clar encara resulta el cas d'Antígona, dona jove que es mou dins d'un espai polític masculí i substitueix els tradicionals llaços femenins de la família per llaços fraternals vers els germans Tavárez. El món relatiu en què es desenvolupa *La pasión* causa problemes a la comprensió tradicional d'Antígona Pérez com

un símbol de la lluita per la justícia i la veritat contra tot poder tirànic. Malgrat que és cert que Sánchez crea una Antígona revoltada contra la tirania, l'ordre dictatorial que regeix l'obra criminalitza Antígona Pérez més enllà de tota justificació dins del seu món dramàtic. La lluita d'Antígona Pérez imita estructuralment el conflicte polític fonamental de l'*Antígona* clàssica, però les seves accions i la seva mort manquen d'una dimensió universal que atorgui transcendència als seus actes.

El rebuig de la visió tràgica del món a *La pasión* està relacionat amb la dimensió cristiana que estructuralment informa l'obra. Diversos elements suggereixen Antígona Pérez com una figura cristiana de redempció que lluita per la salvació d'un poble. Des del principi, el títol de l'obra s'encarrega d'establir un paral·lelisme entre el protagonista i Crist en denominar la història d'Antígona Pérez com una «pasión». Aquesta noció s'emfasitza en les dotze escenes en què es divideix el drama, les quals al·ludeixen a les dotze estacions de la passió de Crist, i a través de les quals Antígona apareix a l'escenari il·luminada per un «chorro cónico de luz» (1968: 13). El poder suggestiu d'aquests elements s'incrementa a mesura que Antígona Pérez s'hi mostra i parla de si mateixa com una figura redemptora, com quan Creón l'amenaça amb la possibilitat de torturar-la:

Harán lo más terrible. Lo que rebaje mi honestidad. Lo que sacuda las raíces mismas de mi resistencia. Violarán mi cuerpo con la esperanza de que violan mi espíritu. Como si la lealtad a mis hermanos no estuviera preparada al sacrificio. Harán lo más horrible en sus términos. El cuerpo, me mancharán el cuerpo. Porque Creón sí es el amo de los cuerpos. Pero me dejarán inmaculado el corazón. El corazón es lo que importa.
(47)

Les paraules d'Antígona idealitzen la distinció cristiana entre el cos i l'ànima i apunten cap a una construcció de si mateixa com una màrtir capaç de patir grans sofriments físics en nom de l'espiritual. El seu idealisme s'accentua a mesura que l'obra es desenvolupa i ella arriba a concebre'n la mort com el pas al món immortal de les idees. Poc abans de ser afusellada, Antígona exclama: «Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad [...]. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga» (1968: 121).

Antígona com la salvadora d'aquesta Amèrica amarga es construeix necessàriament en relació amb el poble que desitja alliberar. En primera instància, les seves accions responen a la seva lleialtat vers Héctor i Mario Tavárez, i a través d'ells, vers una col·lectivitat que s'articula en termes de germandat. En el primer parlament, Antígona valora la seva pròpia situació a partir del significat del seu nom, i explica que quan era una nena «no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos» (1968: 14). Malgrat que a Antígona

Pérez i als germans Tavárez no els uneix cap vincle biològic, existeix un compromís fraternal gràcies al qual, segons explica Antígona, «Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos» (1968: 27)¹¹. El compromís fraternal dels tres joves se suggereix com una germandat que tracta d'estendre els braços cap a tot un poble, el poble oprimint de Molina. Dins d'aquesta idealització, Antígona Pérez y Santisteban ha decidit renunciar al seu segon cognom tan tradicional perquè la diferencia del poble. D'altra banda, prefereix tenir només el Pérez, «común y manoseado», perquè la posiciona com a un ésser humà més. És precisament en aquest nivell d'humanitat, com un comú denominador, on Antígona desitja estar-hi, enmig d'aquesta humanitat angoixada i dolentosa, enmig d'aquesta Amèrica amarga. La conceptualització d'Antígona de la seva lluita com a un sacrifici per un poble tiranitzat la posiciona com una màrtir de la República de Molina i, per extensió, com la gran figura redemptora que se sacrifica per amor a la humanitat.

Paradoxalment, malgrat que Antígona n'idealitza la posició en termes cristians, la seva mateixa actitud rebutja tot credo polític. Antígona descarta el dogma de la vida eterna quan *Monseñor Escudero* la visita i l'adverteix que, si no se'n penedeix del crim, la seva ànima no tindrà salvació. Ella li contesta desafiadora: «Apostemos, Monseñor» (1968: 83), la qual cosa indica que la seva pròpia idealització com a màrtir i redemptora del poble no respon veritablement a una acceptació de la fe cristiana. Lorraine Elena Ben-Ur encertadament assenyala que «The values Antigone stoically defends have nothing to do with divine law or any type of theism. She lives in a contemporary world where gods have been replaced by other abstract entities» (1975: 20). Antígona utilitza la retòrica i els conceptes cristians, però el seu discurs respon netament a ideals moderns dins d'un context polític determinat que inhabilita la validesa d'una promesa de salvació espiritual.

L'actitud paradoxal d'Antígona d'apropiació i rebuig simultània de la tradició cristiana reflecteix la particular condició de l'obra mateixa, la qual simultàniament adopta i parodia la religió catòlica. El representant més important de l'Església és el «muy reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero», qui, en entrar amb un gran seguici eclesiàstic, marca el començament d'una incisiva crítica que destaca l'opulència, ambició i corrupció de l'Església al servei de la tirania del *Generalísimo*. La representació paròdica de l'Església s'accentua a través del mateix Creón, qui en més d'una ocasió afirma que la ideologia d'Antígona és estranya i repugnant «a nuestra cristiana manera de vivir». La cristiana manera de viure a Molina no constitueix més que una forma buida de significat religiós, igual que *Monseñor Escudero* i el seu ostentós seguici eclesiàstic. Per això, entendre la resistència d'Antígona dins de la perspectiva religiosa de l'obra equival a veure-la com una forma buida sense cap

NOTES

11 | La germandat que els uneix és de caràcter ideal, la qual cosa explica per què Creón mai no pot entendre la natura de la relació d'Antígona amb els germans Tavárez. Per explicar aquesta relació, Creón ha d'inventar una relació amorosa entre Antígona i un dels germans.

significat transcendent. Precisament aquesta interpretació és a la qual s'adreça l'actitud d'Antígona en posicionar-se com una figura redemptora i, després, descartar el dogma cristià. La seva lluita és purament un motlle buit de màrtir que no pot validar-se ni assolir rellevància col·lectiva dins del context dictatorial que regeix el seu món.

Fins al moment, hem vist que el món dramàtic de *La pasión* rebutja tant la visió de món tràgica com la cristiana; el món secular contemporani de l'obra invalida una ordre universal i determinant que proveeix de significat tràgic o redemptor a les accions de la protagonista. La genialitat de l'obra resideix específicament a utilitzar estructuralment ambdues tradicions per rebutjar les visions del món que proveeixen. Per fora d'ambdós models estructurals, *La pasión* se situa en un món relatiu que reconfigura el conflicte fonamental entre Antígona i Creón Molina dins d'un món modern i secular, i que posa problemes al concepte de poder. No es pot parlar de dues forces universals que s'oposen radicalment, sinó de dos individus molt polititzats que manipulen la situació per legitimar-ne la postura en termes col·lectius.

El *Generalísimo* Creón utilitza els mitjans de comunicació com una eina efectiva de poder que li permet controlar i insensibilitzar la població¹². L'acció dramàtica està mediatitzada per cinc periodistes anònims que compleixen la doble funció de narrar els esdeveniments i d'anunciar notícies locals i internacionals. La funció narrativa els col·loca en un paper semblant al del cor de la tragèdia grega que comenta l'acció dramàtica, mentre que la periodística n'evidencia la subscripció a la ideologia de l'Estat. La manera mecànica en què els periodistes anuncien les notícies —sempre parlant en el mateix ordre i alternant notícies locals i internacionals— fa referència a l'estandardització i ordre compulsiu que Creón ha imposat en la societat. A través de l'obra, és clar que els periodistes són parcials i tergiversen els fets a gust i conveniència del dictador, fet que Antígona denuncia obertament quan declara que «la premsa en Molina es un comité del partido único de Creón, un comité minado de sensacionalismo» (1968: 42). Aquest sensacionalisme és l'eina fonamental que Creón utilitza com a mecanisme propagandístic per controlar l'opinió pública i per mantenir la població en un estat inermes contrari a tot tipus de dissidència.

El següent fragment demostra la manera en què la premsa se serveix d'esdeveniments extraordinaris per mantenir l'atenció del públic i neutralitza tota reacció:

PERIODISTA 1. Extra. Extra. Extra. Asesinan a Martín Lutero King.
La multitud irrumpe enloquecida congregándose en torno al periodista que grita la noticia.

NOTES

12 | Els mitjans de comunicació, el seu efecte i poder social són temes importants a l'obra de Sánchez, particularment en la seva famosa novel·la *La guaracha del Macho Camacho*. Per a un estudi sobre el tema, vegeu Cruz.

PERIODISTA 2. Extra. Extra. Extra. Abalean al Che Guevara.

La multitud corre trastornada hasta el Periodista 2.

[...]

PERIODISTA 5. Extra. Extra. Extra. Asesinan al Presidente Kennedy.

La multitud va a correr hacia el Periodista 5, pero el impacto es de tal manera terrible que se congela. (Sánchez, 1968: 36)

NOTES

13 | Per a una discussió sobre la dimensió ètica del consum, vegeu Ortiz.

L'estratègia del règim consisteix a bombardejar al públic amb un gran volum d'informació que satura i insensibilitza la població fins a portar-la a un estat d'estupor. Les acotacions il·lustren perfectament la manera en què la multitud queda relegada a una actitud passiva d'atuïment a partir de la qual no intentaran expressar-se ni actuar sobre cap notícia. A *Arte popular y sociedad en América Latina*, Néstor García Canclini parla precisament sobre l'actitud passiva del consumidor, i argumenta que en la cultura per a les masses

...no hay interacción recíproca entre consumidores y productores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor. (1977: 109)

Els «objetivos mercantiles de la burguesía» als quals es refereix García Canclini constitueixen els objectius mercantils dominants, que en el cas de la República de Molina corresponen als interessos del règim militar. A l'obra, la premsa com instrument legitimador del poder imposa els interessos del govern sota l'aparença de ser els interessos comuns de la població. La manera de fer-ho és mitjançant una producció sensacionalista que satisfà la gana de premsa groga del poble, però n'incapacita l'acció crítica¹³. Aquest públic passiu es converteix en una col·lectivitat manipulada i silenciada que és incapaç de pensar, categoritzar i discriminar la informació rebuda, incapaç d'interactuar i crear canals de comunicació. Però, com assenyala García Canclini, l'efecte més notable del poder ensopidor de la premsa és la manca de solidaritat. És precisament aquesta obstrucció de la solidaritat el que en última instància condemna Antígona Pérez a una mort fútil.

Aquesta condició es fa evident en l'última escena de l'obra, en què Antígona urgeix Creón perquè la mati. Antígona baixa per primera vegada de la plataforma en què ha estat durant tot el drama i Creón n'ordena l'afusellament. Immediatament, els periodistes anuncien la mort de «la facinerosa Antígona», i asseguren que va confessar el parador dels cossos dels germans Tavárez, i després passen a notícies supèrflues sobre les vacances de Jacqueline Kennedy, la moda de Pierre Cardin i on són les estrelles de Hollywood. L'estratègia d'incloure la mort d'Antígona dins de la gran maquinària sensacionalista en redueix la mort a un acte trivial, no més significatiu que les xafarderies de la faràndula. Aquesta estratègia assegura la

indiferència de la multitud davant de l'esdeveniment, la qual en el seu estat saturat d'estupor no reaccionarà ni prendrà una posició crítica que valori o legítimi el sacrifici d'Antígona. La intranscendència de la seva mort es fa encara més evident si es considera que aquesta darrera escena constitueix una paròdia de la resolució de la tragèdia grega. En l'èxode, el cor simultàniament plora la caiguda de l'heroi i en celebra l'ennobliment, però a *La pasión* els periodistes, que funcionen com un cor, trivialitzen la mort d'Antígona proclamant de manera falsa que la jove ha capitulat enfront del règim de Creón, com si fos una altra notícia d'entreteniment¹⁴. Des del moment que Antígona descendeix de la plataforma —la qual cosa assenyala la seva caiguda com a heroi tràgic— fins al final de l'escena, es desenvolupa un instant paròdic on el sensacionalisme dels periodistes inhabilita tot efecte catàrtic i desproveeix de valor la lluita subversiva.

El poder de Creón per sobre d'Antígona, més enllà de la seva dimensió legal i política de jutjar-ne els actes i ordenar-ne l'execució, constitueix un poder de manipulació i control de significat a partir del qual s'inhabilita tot impuls solidari vers ella. Antígona intenta contrarestar-ne l'aïllament polític i social articulant la seva causa en termes ideològics, però ningú dona suport ni secunda els seus actes ni intenta continuar-ne la lluita. Ara bé, malgrat que la imatge de màrtir revolucionària d'Antígona queda reduïda a una mort solitària i fútil, Antígona aconsegueix amenaçar el poder totalitari de Creón mitjançant la imposició de la seva pròpia veritat i interpretació dels fets.

Sobre aquest tema, és precís assenyalar que el caràcter subjectiu de l'obra es fa explícit des del títol. L'ús de la preposició «según» assegura que no ens enfrontem a una història oficial, objectiva i fundadora —com presumeix de ser-ho la passió de Crist—, sinó a una història parcial contada des del punt de vista d'Antígona. Aquest caràcter subjectiu es veu emfatitzat per la llarga acotació inicial que dista de la funció instructiva característica de les acotacions: «Como el recuerdo es arbitrario, los personajes tendrán las más diversas entradas y salidas [...]. Como el recuerdo es inmenso, ilimitado, el movimiento de Antígona Pérez no estará confinado a área alguna, aunque ella tome el centro del escenario, frente a la plataforma, como su sitio o prisión» (1968: 12)¹⁵. Antígona, per tant, segueix enmig de l'escenari durant tot el drama i participa en totes les escenes. La seva posició privilegiada li permet presenciar tot el que passa al seu voltant, incloent-hi instants privats entre els esposos Molina i entre *Monseñor* Escudero i el dictador. Antígona, com el gran testimoni de l'obra, s'apropia del paper de narradora i contínuament intervé en l'acció dramàtica amb els seus monòlegs amargs i incisius. Això li permet compartir amb el públic la seva interpretació dels fets i imposar-ne el punt de vista; de manera que el seu poder

NOTES

14 | A partir de la falsedat de l'enunciat de la premsa, Dorita Nouhaud interpreta els periodistes com una paròdia dels evangelistes, els qui, como a testimonis directes de la vida de Jesús, expresen la veritat absoluta. Nouhaud esmenta el següent fragment de la Bíblia: «este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y las ha escrito; y sabemos que su testimonio es verdadero» (2001: 171).

15 | El caràcter ambigu de les acotacions inicials de Sánchez emfatitza les possibilitats performatives de l'obra que s'obre a un ampli potencial escènic en el moment de ser interpretada sobre l'escenari.

consisteixi precisament en l'habilitat de subvertir l'ordre totalitari del *Generalísimo* mitjançant un acte transgressiu d'interpretació.

A *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, un dels llibres més importants de Renato Ortiz, postula encertadament que «el estado-nación no es solo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido» (1996: 85). A *La pasión*, l'estat nació correspon a l'autoritarisme de Creón, però també s'estén al paper de l'Església i la família com a institucions que suprimeixen qualsevol sentit contrari a l'oficial i que ajuden a mantenir el règim tirànic de Molina. Sobre aquest tema, Antonio Gramsci explica:

The State, is usually thought of as political society —i.e., a dictatorship or some other coercive apparatus used to control the masses in conformity with a given type of production and economy— and not as a balance between political society and civil society, by which I mean the hegemony of one social group over the entire nation, exercised through so-called private organizations like the Church, trade-unions, or schools. (1973: 204)

Un exemple clar sobre la producció i manipulació de sentit per part de l'Església succeeix quan Antígona li assegura a *Monseñor* Escudero haver obrat «por un elemental gesto de obligada fraternidad, de obligado amor», i ell li respon que «La acusación que se te hace excluye esos dos sentimientos. Tu delito es el robo» (Sánchez, 1968: 80). Les paraules de *Monseñor* Escudero refuten la dimensió humana i fraternal que Antígona li dóna als seus actes, amb la qual cosa aconsegueix criminalitzar-ne la lluita i relegar-la a una mera violació del sistema legal. La imposició del sentit de *Monseñor* Escudero per sobre del d'Antígona explicita el poder de l'Església de produir i manipular el que es considera just i veritable. Com molt hipòcritament assegura *Monseñor* Escudero: «Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la verdad rija todo proceder» (82). Aquesta veritat no és sinó la veritat del règim, la qual ha de ser reiterada públicament per les distintes institucions i per la premsa, i la qual queda radicalment establerta amb el càstig i silenciament d'Antígona.

Tanmateix, Antígona desenvolupa l'habilitat de subvertir el sentit i significat imposat pel règim. Ella representa una veu dissident i un índex de diferència que revela els límits del totalitarisme de Creón. Així ho demostra el següent diàleg que succeeix quan Pilar Varga visita Antígona per informar-li del seu afusellament.

PILAR. Antígona, nadie, nadie puede obligarte a que confieses; pero si tienes quien te ame, vive. Lo demás no importa.

ANTÍGONA. Importa siempre que haya alguien en disposición de dar. Es el refugio que nos queda.

PILAR. Pero dar vida, amor, nunca muerte.

ANTÍGONA. La Primera Dama equivoca sus líneas y dice las líneas de

Antígona. (117-8)

És fonamental assenyalar que els dos personatges donen una interpretació totalment oposada a les mateixes paraules. Mentre que Pilar Varga considera que donar amor i vida és sotmetre's a la llei de Creón i salvar-ne la vida, Antígona considera que donar amor i vida és donar la vida a manera de protesta contra la llei i tirania de Creón. La gosadia d'Antígona d'imposar el seu propi sentit i interpretació al missatge oficial de la dictadura marca el seu espai de diferència i singularitat com un espai fonamentalment subversiu que saboteja i amenaça el context totalitari.

Pot assegurar-se, aleshores, que Antígona crea una crisi de sentit que desestabilitza Creón en revelar els límits del seu sistema. La jove interpreta el seu crim com un acte d'amor i Creón es veu forçat a silenciar-la, però en un últim acte de rebel·lia Antígona s'apropia del sentit del càstig que se li ha imposat. Mentre descendeix cap al seu afusellament, Antígona exclama: «Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte» (1968: 121). Aquestes paraules indiquen que en lloc de sucumbir a l'ordre d'execució per part de Creón, Antígona interpreta l'ordre com un desig propi i converteix el seu afusellament en un últim acte de sacrifici. La crisi de sentit que Antígona representa és una llavor de dissidència que apunta cap a la desarticulació del sistema absolut i determinant que pretén ser el règim de Creón. Conseqüentment, la importància de la seva lluita consisteix a revelar els límits materials i ideològics del sistema dictatorial com a entitat única de producció de sentit i legitimació de poder. Els seus actes i paraules demostren que tant la veritat com la justícia són conceptes relatius que no se subscriuen exclusivament a un sistema dictatorial de significació, sinó que són oberts a múltiples i variades interpretacions. El vertader acte revolucionari d'Antígona Pérez és, per tant, imposar la seva pròpia visió del món i crebantar el totalitarisme ideològic de la metanarrativa de Creón.

És a partir d'aquesta comprensió d'Antígona Pérez com un signe de diferència que podem entendre la seva importància dins del context hispanoamericà dels seixanta. La seva habilitat per revelar els límits del poder totalitari de Creón i per convertir-ne el càstig en un acte de sacrifici la converteix en símbol de lluita revolucionària. La seva lluita dóna veu i esperança a molts dels combats lliurats al llarg del continent contra les dictadures i altres poders opressius, i adquireix, per tant, la rellevància i importància hispanoamericana expressada per l'heroïna mateixa. Però la seva protesta aconseguix alhora sobrepassar l'especificitat continental i, com assenyala Victoria Brunn, situa Hispanoamèrica en l'imaginari global de la política i de la cultura internacional (2012: 38). En última instància, l'obra explora la qüestió del poder dins d'un vertiginós món mediàtic que ens permet parlar de resistència política tant dins del context

nacional i hispanoamericà específic de l'obra com dins de l'actual situació de control mediàtic i de sensacionalisme. En qualsevol cas, Antígona Pérez en reté el valor clàssic i el seu valor dramàtic recau en l'absoluta rebel·lia en nom dels seus ideals.

Aquest article ha intentat mostrar la manera en què *La pasión* utilitza els models estructurals de la tragèdia grega i del cristianisme per rebutjar les visions del món que ambdós proveeixen i reconfigurar el conflicte tradicional entre Antígona i Creón dins d'un món relatiu i mediatitzat. El conflicte no es desenvolupa en un pla absolutista i universal d'esferes contràries que es contraposen i es destrueixen, sinó a un nivell estrictament polític on un sistema totalitari s'enfronta als seus propis límits imposats per un acte revolucionari individual. Aquesta és una lluita ideològica de sentit i interpretació en què Creón Molina utilitza la premsa com un aparell sensacionalista i propagandístic que aconsegueix desmentir i trivialitzar l'intent revolucionari d'Antígona, però Antígona contraresta el seu poder dictatorial mitjançant una crisi de sentit que revela els límits materials i ideològics del seu règim. L'obra se situa dins d'un context hispanoamericà que perceptivament parla sobre els règims totalitaris que van angoixar el continent i, en aquest sentit, ha de ser llegida dins de la tradició dramàtica d'Antígona, és a dir, com una obra política sobre una lluita per la llibertat. Però en aquest article s'ha volgut assenyalar que una mirada crítica ha d'anar més enllà i reconèixer els sofisticats mecanismes mitjançant els quals Sánchez explora la construcció d'una ideologia totalitària, l'efecte social del sensacionalisme, els mitjans de comunicació com a eina política i el poder de veus i espais dissidents dins de jerarquies i estructures productores de sentit. El que Antígona Pérez ens deixa no és una Amèrica lliure, sinó una mirada crítica cap a la nostra pròpia societat contemporània, tan perillosament regida pels mitjans i el sensacionalisme com la República de Molina.

Bibliografía

- ALBERT ROBATTO, M. (1985): «Antígona Pérez: heroicidad y fatalismo», *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 44-49.
- ANOUILH, J. (1995) : *Antigone*, Paris: Table Ronde.
- BARRADAS, E. (1979): «*La pasión según Antígona Pérez*: Mito latinoamericano y realidad puertorriqueña», *Sin Nombre*, 10.1, 10-22.
- BEN-UR, L. (1975): «Myth montage in a Puerto Rican tragedy: “La pasión según Antígona Pérez”», *Latin American Literary Review*, 4.7, 15-21.
- BETTAGLIO, M. (2012) : «Surveiller, faire croire et punir: The Body in Evidence in Luis Rafael Sánchez’s *La pasión según Antígona Pérez*», *Latin American Theatre Review*, 45.2, 45-55.
- BOAL, A. (1975): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRADLEY, A.C. (1950): «Hegel’s Theory of Tragedy», *Oxford Lectures on Poetry*, London: Macmillan, 69-95.
- BRECHT, B. (1990): *Antigone: A Version by Bertolt Brecht*, Trans. Judith Malina, New York: Applause Theatre Book.
- BRUNN. V. (2012): «Revolutionizing *Antigone*: A Puerto Rican Adaptation of Sophocles’ Tragedy», *Romance Quarterly*, 59.1, 36-47.
- BUTLER, Judith (2000): *Antigone’s Claim*, New York: Columbia UP.
- COLÓN ZAYAS, E. (1985): *El teatro de Luis Rafael Sánchez: códigos, ideología y lenguaje*, Madrid: Playor.
- CRUZ, A. (1985): «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez’s *La guaracha del Macho Camacho*», *Latin American Theatre Review*, 13.26, 35-48.
- FUGARD, A. y KANI, J. (1986): *The Island. Statements*, Theatre Communications Group.
- GAMBARO, G. (1984): *Antígona furiosa. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977): «Conocimiento y valoración del arte: problemas científicos e ideológicos de la estética», *Arte popular y sociedad en América Latina*, México D.F.: Grijalbo, 91-115.
- GRAMSCI, A. (1973): *Letters from Prison*, Trans. Lynne Lawner, London: Harper & Row.
- HEGEL, G. W. F. (1977): *Phenomenology of Spirit*, Trans. A.V. Miller, Oxford: Clarendon.
- KUEHNE, A. (1970): «The Antigone Theme in Anouilh, Marechal and Luis Rafael Sánchez», *Papers on French-Spanish-Luso-Brazilian-Spanish-American Literary Relations, MLA, Seminar 17*, 50-70.
- MORFI, A. (1982): «El teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.1, 189-204.
- NOUHAUD, D. (2001) : «Monologues a deux voix, dialogues pour une voix seule», *Luis Rafael Sánchez : dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain*, Paris: L’Harmattan, 149-180.
- ORTIZ, R. (1996): «Modernidad-mundo e identidad», *Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo*, Trad. Ada Solari, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 69-92.
- SÁNCHEZ, L. R. (1968): *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan: Editorial cultura.
- SKIDMORE, T. E., SMITH, P. H., y GREEN, J.N. (2010): *Modern Latin America*, 7th ed., New York: Oxford UP.
- STEINER, G. (1984): *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford UP.