

#10

ANTÍGONA PÉREZ ETA SENTSAZIONALISMOA: SISTEMA TOTALITARIO BATEN DESARTIKULAZIOA

Gina Beltrán Valencia

University of Toronto

gina.beltran@utoronto.ca

Aipatzeko gomendioa || BELTRÁN VALENCIA, Gina (2014): "Antígona Pérez eta sentsazionalismoa: sistema totalitario baten desartikulazioa" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 35-49, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-eu.pdf>

Ilustrazioa || Jorge Mendoza

Itzulpena || Garazi Arrula Ruiz

Artikulu || Jasota: 31/07/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 10/11/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honek Luis Rafael Sánchez idazle puertoricarraren *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos* (1968) antzezlan du hizpide. Sánchezek Sofoklesen Antígona mito tragikoa berridazten du, eta horretarako botere antagonikoen funtsa berregiten du diktadurazko testuinguru hispanoamerikar baten baitan. Artikuluak erakusten du antzezlanak tragedia grekoaren eta kristautasunaren egitura-ereduen mundu ikuskera unibertuala eta erabakigarria baztertzen duela, eta, horren ordez, boterearen auzia espazio garaikide mediatiko eta sentsazionalista baten barruan proposatzen du. Helburua da zehatz adieraztea zer modutan erakusten duen Antígona Pérezek estatua zentzua ekoizten duen instantzia bat dela eta nola uzten dituen agerian estatuaren muga materialak eta propaganda-aparatua interpretazio eta diferentzia politikoko ekintza apurtzaile baten bidez. Azkenik, protagonistaren balio dramatiko eta iraultzailea berresten du artikuluak, sistema totalitario baten koherentzia ideologikoa desartikulatzea lortzen baitu.

Gako-hitzak || Antzerki latinoamerikarra | Sentsazionalismoa | Luis Rafael Sánchez | Antígona | Antzerkia eta diktadura.

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.

Gaur egun Puerto Ricoko letretako izen handienetako bat da Luis Rafael Sánchez¹, eta bere ibilbide literario luzean nabarmentzekoa da *La pasión según Antígona Pérez: crónica americana en dos actos*, obrarik ezagunenetakoa baitu. 1968an idatzi eta estreinatu zuen Puerto Ricon; drama horrek Sofoklesen *Antígona*-ren mito tragikoa berridazten du Hispanoamerikako testuinguru diktatorial batean. Artikulu honek tiranoaren eta gazte iraultzailearen arteko botere-konfigurazioa aztertzen du, alde batetik, Sánchezek tragedia grekoaren eta kristautasunaren egitura-eredu klasikoak munduaren ikuskera unibertsal eta mugatzaile bat baztertzeko erabiltzen dituen modua argitzeko eta, bestetik, espazio garaikide mediatiko eta sentsazionalista baten barruan boterearen auzia arakatzeko. Antígona Pérez pertsonaian arreta jartzeak boterearen eraikuntzaren analisi bat ahalbidetzen du, eta estatua, berriz, zentzua sortzen duen instantziatzat hartzen du, zeinaren muga material eta ideologikoak agerian geratzen baitira interpretazio eta diferentzia politikoko ekintza baten bidez.

La pasión lanaren argumentua Sofoklesen *Antígona*-n oinarrituta dago, baina Sánchezen obrak heroia preso dagoen garaia baizik ez du aurkezten. Antígona Pérezek lur eman die Héctor eta Mario Tavárez anaiei; bi gizonak, diktaduraren kontrako ekintza matxino baten gisan, Creón Molina jenerala hiltzen saiatu dira. Tiranoak agintzen du anaien gorpuak herriko plazan erakusgarri jartzeko, baina Antígonak ez du estatu legea obeditzen, borroka iraultzaile batean anaitasunez batu direnekiko elkartasun keinu modura. Ekintza dramatikoak aurrera egin ahala, Creón, Eliza eta Antígonaren familia bera krimena aitortuz konbentzitzen saiatzen dira, baina gazteak uko egiten dio tiranoaren arauari eta baldintzei men egiteari. Obraren amaieran, Jeneralak, Antígonaren idealismo iraultzailea zer-nolako mehatxua den jakitun, neska gaztea fusilatzeke agintzen du.

Historian, Antígonaren pertsonaia botere tiranikoaren kontrako borroka-ikurtzat hartu izan da, eta hori, hain zuzen, oso problematika garrantzitsua da 60ko urteetako Latinoamerikako testuinguruan eta horren diktadura eta sistema zapaltzaile guztietan. Lehenengo oharretik bertatik, Sánchezek esaten digu drama «la imaginaria república hispanoamericana de Molina»-n gertatzen dela, eta Latinoamerikako bizitza politikoari dagozkion kontsignak deskribatzen ditu, egoeraren parte baitira: «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). Jarraian, lehenengo aldiz hitza hartzean, Antígonak —zeinak «*resume en su físico el cruce de razas en que se asienta el ser hispanoamericano*» (13)— zera aipatzen du: «América dura, América amarga, América tomada» (14); kolektibitate amerikar osoari lotzen dio horrela bere izaera. Protagonistaren eta Latinoamerikako

OHARRAK

1 | Luis Rafael Sánchezek 2013ko apirilaren 30ean jaso zuen Pedro Henríquez Ureña nazioarteko saria, autore baten obra osoaren emankortasun literario eta intelektuala omentzen duen literatur sari garrantzitsua.

testuinguruaren arteko lotura testu osoan ageri zaigu, eta gaztearen azken hitzetan, hain zuzen, esplizituki adierazten da bera «América amarga» horren ohorez hiltzen dela.

Latinoamerikaren testuinguruarekin egiten duen lotura argia are gehiago nabarmentzen dute erreferentzia historiko zehatzek, Latinoamerikako sistema tiraniko eta diktatorial jakin batzuekiko lotura egiten baitute. Creón Molina izenak Rafael Trujillo Molina diktadore dominikarra dakar gogora, eta Tavárez anaiek, berriz, erreferentzia egiten diote Manolo Tavárez Justo buruzagi politikoari, diktadore dominikarraren erregimenaren aurka 14 de Junio mugimendu iraultzailearen burua izandakoari². Marina Bettagliok aipatzen du obraren azpituak, “*crónica americana en dos actos*” horrek, konkistaren kronikaren tradizio historikoan (500 urte baino gehiagokoa) kokatzen duela *La pasión*, kolonialismoarekin eta Amerikako esplotazioarekin lotuz (2012: 49)³. Hala ere, XX. mendeko bigarren erdiko Latinoamerikako diktadoretan eta testuinguru neokolonialeetan jarri ohi du arreta kritikak⁴. Angelina Morfi obraren «carácter documental»-az mintzo da, horrek sinesgarritasuna ematen baitio «acontecer de América»-ri (1970: 199). Izaera dokumental horren ondorioz, protesta eta konpromiso asmo bat esleitzen zaio autoreari, obraren kritikak behin baino gehiagotan azpimarratu duenez. Ikuspegi horretatik, Antígona Pérez latinoamerikar herriaren pertsonifikaziotzat hartu izan da, askatasunaren ikur amerikar baten eraikuntza, diktadoreen tiraniaren aurka borrokatzen dena —kasu askotan AEBk diruz lagundutako diktadoreak—, eta Molinaren errepublika, berriz, Latinoamerikako diktadura askoren batuketa bat izanen litzateke⁵.

Zehazki, lan honen testuinguru hurbila 60ko urteen bukaera aldera Puerto Ricoko egoera politikoa bera da. 1952an, Puerto Rico Estatu Libre Elkartua izendatu zuten, eta, ondorioz, estatus politiko anbiguo eta eztabaidagarria jaso zuen, Estatu Batuetako legeriaren eta boterearen arabeko subiranotasun partziala baitakar horrek⁶. Testuinguru horretatik abiatuta, Alyce de Kuehnek baieztatzen du *La pasión*-ek Puerto Ricoko estatus anbiguo eta zehaztugabeari kritika bat egiten diola. Efraín Barradasek irakurketa horretan sakontzen du, argumentatzen baitu mito klasikoaren erabileraren bidez obrak nazioaren berariazotasuna gainditzen duela, Puerto Rico batasun latinoamerikarraren barruan sartzeko; hau da, obrak agerian uzten du «la americanidad esencial del puertorriqueño» (1979: 15). *La pasión*-i esleitu zaion izaera puertorricarra eta latinoamerikarra obraren iraunaldi politiko eta sozialaz ari da horren testuinguru historikoaren barruan, eta horrek Antígona Pérez zapalketa diktatorialaren kontrako askatasun latinoamerikarraren izaera nabarmentzen du. Hala ere, zenbait kasutan, kritika irakurketa murriztaile batean erori da; horren arabera, ekintza iraultzaileari eta «lucha sincera y comprometida por la liberación» bati dei zuzena eginen lioke obrak (Colón Zayas, 1985:

OHARRAK

2 | Manolo Tavárez Justok emaztetzat zuen Minerva Mirabal, alegia, Trujilloren erregimenaren aurka sutsuki jardun ziren Mirabal ahizpa ospetsuetako bat. Mirabal ahizpak matxinatzeagatik eta beren jarduera politikoagatik epaitu, espetxeratu eta azkenik 1960an hil zituzten.

3 | «Crónica» terminoak txertatzen duen dimentsio historikoak antzezlanaren testuartekotasun konplexuan rol garrantzitsu bat jokatzeko du, konplexutasun horrek titulutik bertatik adierazten baitu testu aldi berean dramatiko, erlijioso eta historiko baten aurrean gaudela.

4 | XX. mendearen bigarren erdiko historia latinoamerikarrak ezaugarri izan zuen erregimen diktatorialen ugaritasuna, maiz militar baten edo gehiagoren, iruzurrezko presidenteen edo familia-dinastia jakin batzuen eskutik: Argentina (1976-83), Bolivia (1970-82), Brasil (1964-85), Txile (1973-90), Kolonbia (1953-58), Kuba (1952-1959), Dominikar Errepublika (1930-1961), El Salvador (1931-79), Guatemala (1954-86), Haiti (1957-1990), Honduras (1963-71), Nikaragua (1936-79), Panama (1968-89), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-80), Uruguai (1973-1985). Latinoamerikaren historia labor baterako, ikus Skidmore, Smith eta Green.

5 | Ikuspegi hori duten ikerlanetarako, ikus Albert Robatto, Bettaglio eta Nouhaud.

6 | Puerto Ricoko testuinguruaren garrantzia nabarmen egiten da baieztapen orokortu bat aintzat hartzen bada, alegia, Antígona Pérez oinarrituta dagoela Olga Viscal Garriga pertsonaia historikoan; Olga Viscal Garriga ikasleen buru zen Puerto Ricoko Alderdi Nazionalistan, eta gorte federal

92)⁷. Artikulu honek irakurketa premia eta esplizituki borrokalari batetik urundu nahi du; aitzitik, asmo du azpimarratzea nola berregiten duen antzezlanak Antígona eta Creónen arteko botere-gatazka mundu garaikide mediatiko eta sentsazionalista baten baitan. Horrela, bada, *La pasión*-ek boterearen problematika nola jorratzen duen ikertzea du helburu, eta horretarako arreta jartzen du ideologia totalitarioaren eraikuntzan, komunikabideen paperean propagandarako tresna modura eta diferentzia espazio bidezko botere-egituren desartikulazioan. Ikuspegi horretatik bakarrik har dezakegu Antígona Pérezen figura sistema totalitario baten botere-mekanismoak desegiten dituen borroka iraultzailearen ikurtzat.

Antígona Pérezen eta Creón Molinaren arteko egitura antagonikoak Sofoklesen *Antígona*-ren berezko dialektika eta botere-egitura gordetzen du eta horren gatazka funtsezkoak agertzen ditu, hala nola, estatuaren eta norbanakoaren arteko gatazka, eremu publikoaren eta pribatuaren artekoa, botere zorrotzaren eta errebelia porrokatuaren artekoa eta ordena maskulinoaren eta femeninoaren artekoa. G.W.F. Hegelek tragediaren funtsezko gatazka horien gaineko teorizazioa egin zuen espirituaren dialektikaren esparruan. *La fenomenología del espíritu* liburuan⁸, Hegelek dio tragedian bi indar etikok talka egiten dutela batek ere ez duelako oinarri etikoaren benetako funtsa asetzen. Ekintza tragikoa, beraz, bateratzearen une paradigmatico bat da, non espirituaren oinarri etikoa adiskidetzen eta purifikatzen baita. Tragedia banatze eta adiskidetze prozesu dialektiko modura ulertzeak Hegelek Sofoklesen *Antígona*-ri buruz egiten duen interpretazioan du oinarri. Hegelen aburuz, Antígonak etxearen eta jainkoen ordena femeninoa jokatzen du, eta Kreontek, aldiz, komunitatearen eta estatuaren ordena maskulinoa⁹. Antígonaren —jainkoaren legearen eremu pribatuaren ikurra— eta Kreonteren —gizakiaren legearen eremu publikoaren ikurra— arteko oposizioak gatazka konponezin bat adierazten du, bi jarrera etikoen suntsipenarekin bukatzen dena.

Hegelek maila metafisiko batera goratu zuen tragedia, eta horrek XX. mendeko pentsamendu mendebaldirrean tragediak zuen garrantziari buruzko eztabaida etiko, filosofiko eta politikoak sortu zituen. Horren ondorioz, Antígonaren pertsonaiak oihartzun politiko handia izan zuen eta hainbat autorek aztertu zuten askotariko testuinguru soziopolitikoren barruan¹⁰. Horren adierazle dira: Jean Anouilh-en *Antígona* (1944), nazien okupazioa bitartean Frantzia idatzia eta antzetzua; Bertolt Brecht antzerkigile eta teoriko alemanaren *Antígona* (1948), Hirugarren *Reich*-a erori eta gutxira estreinatua; Athol Fugarden moldaketa hegoafrikarra, *The Island* (1973), apartheid aldian idatzia; eta Griselda Gambaro antzerkigile argentinarren *Antígona furiosa* (1986), Gerra Zikinaren ondorengo urteetan ekoiztua. Obra horietan guztietan, neurri ezberdinean bada ere, Antígona borrokaren eta erresistentziaren ikur da, ordena

OHARRAK

estatubatuarrak Puerto Ricoren gaineko AEBren autoritate politikoa onartzeari uko egin ziolako zigortu zuen.

7 | Interpretazio horrek Augusto Boalen «zapalduaren antzerkia» du oinarrian; kontzeptu garrantzitsu horren arabera, antzerkia eraldaketarako bitarteko bat litzateke, zeinaren bidez bai aktoreak bai ikus-entzuleak beren errealitate soziala ulertu eta aldatu behar baitute. Boalek *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas* (1973) liburuan jorratu zuen kontzeptu hori, hain zuzen, antzerki latinoamerikararen praktikan eta kritikan oihartzun eta eragin handiena izandako testuan.

8 | Tragediak interes handia sortu zuen Hegelengan, eta hainbat azterketa filosofikoetan teorizatu zuen horri buruz. Hala ere, *La fenomenología del espíritu* testuan garatu zuen luze eta zabal bere teoria. A.C. Bradley autorearen «Hegel's Theory of the Tragic» (1950) testua da Hegelen teoria tragikoaren sintesirik garrantzitsuenak.

9 | *Antígona's Claim* testuan, Judith Butlerrek dio Hegelen pentsamenduan Antígona eta Kreonteren arteko oposizioak lege matriarkaletik lege patriarkalera igarotzea adierazten duela; Antígona gobernuaren legeriaren aurreko ordena femeninoaren irudia da, eta Kreonte, berriz, botereak legezko egiten duen ordena maskulinoa litzateke (2000: 1-3).

10 | Antígonaren mitoaren ekoizpen eta berregokitze ikerketa oso baterako, ikus Steiner.

tiraniko eta zapaltzaile baten kontra matxinatzen den norbanakoari ahotsa ematen diona. Antígona Pérez tradizio dramatiko horretan sar daiteke, Creón Molinaren tiraniaren aurka egiten baitu eta «América dura, América amarga, América tomada» (1968: 14) baten askapenaren izenean hiltzen baita. Ordena politiko bidegabe eta dohakabe baten aurkako erresistentzia ikurtzat aurkezten da Antígona Pérez, eta ordena horren aurka borrokatzen da sutuki, herriaren askatasuna helburu.

Hala ere, Antígona Pérezen istorioa mundu erlatibizatu eta sentsazionalista batean gertatzen da, eta horrek ezinezko bihurtzen du haren borroka Hegelen terminoetan, konfrontazio eta adiskidetze unibertsalezkoetan ulertzea. Antígona Pérezen munduaren izaera erlatiboa sortzen da obraren barruko mundu-ikuskerak bakar batengatik lehian dauden bi egitura-ereduk bat egiten dutelako: tragedia grekoaren eta kristautasunaren ereduak. Bi ereduak bat egiteak ezinezko bihurtzen du Antigonaren borroka justifikatuko duen eta balioa emanen dion marko ideologiko baten osotasuna. Hasteko, Sofoklesen argumentua erabiltzeak tragedia grekoaren mundua lehenengo egitura-maila dela aldarrikatzen du; alta, Antígona Pérezen haustura politiko eta soziala nabarmen urruntzen da *Antígona* klasikoaren gatazkatik, horretan ordena jainkotiar batek heroien ekintzei balioa eta zilegitasuna ematen baitie. Jainkoek zigortzen dute Kreonte grekoa Antigonaren aurka harrokeriaz egiteagatik, emakumeak lege jainkotiar eta naturalen izenean estatuaren legeak hautsi eta gero. Antígona Pérezek, ordea, estatuaren agindua hautsi egiten du herriaren askatasunaren izenean, baina ez dago sistema etiko absoluturik haren ekintzek oinarri onak dituzten edo haren borroka zilegi izan den erabakitzeke. Hau da, ez dago diktadura baino goragoko botere bat Antígona Pérezen irudia libratzeko eta Jeneralaren tirania gaitzesteko. Ondorioz, pertsonaia batek ere ez dio Antigonaren kausari elkertasuna adierazten: amak abandonatu egiten du ez baitu lortzen krimena konfesaraztea, eta Irenek, lagun minenak, amore ez ematea aurpegiarazten dio, eta jakinarazten dio maitasun harreman bat duela Fernandorekin, ordura arte Antigonaren mutil-lagun izandakoa eta Creónen erregimenaren barruan koronel-orde izatea onartu berri duena.

Antígona Pérezen ekintzak baliozkotzat joko dituen sistema etiko unibertsal bat ez egoteak ezinezko egiten du heroi tragikoaren kontzeptua eta zail egiten du haren borroka termino unibertsaletan ulertzea. *La pasión*-en ez dago antagonismo kategoriko bat mundu femeninoaren eta maskulinoaren artean, eremu publikoaren eta pribatuaren artean, ezta hainbat sistema legalen artean ere. Esaterako, Creónen botere militarren eremu maskulinoaren barruan, haren emazte Pilar Varga dago, emakume zorrotza, senarrari gogorarazten diona diktadorea dela, hala jokatu behar duela eta Antígona ahalik eta lasterren hil behar duela. Bikote

boteretsu hori, bestalde, eremu publikoan nahiz pribatuan agertzen zaigu, eta bigarren horren adierazle da logelan gertatzen den eszena, non Antígona buruz eztabaidatzen baitute. Are eta argiagoa da Antígona kasua: emakume gaztea da, espazio politiko maskulino batean jarduten da, eta familiaren lotura femenino tradizionalak Tavárez anaiekiko senide-loturekin ordeztu ditu. *La pasión*-ek aurkeztutako mundu erlatiboak zaildu egiten du Antígona Pérez modu tradizionalean ulertzea, hau da, justiziaren eta egiaren alde eta botere tiraniko ororen kontra borrokatzen den ikur modura. Egia da Sánchezek tiraniaren aurka matxinatzen den Antígona sortzen duela, baina obran nagusi den diktadurazko ordenak Antígona Pérez kriminalizatzen du haren mundu dramatikoaren barruko justifikazioaz haraindi. Antígona Pérezen borroka *Antígona* klasikoaren gatazka politiko oinarrikoaren egitura gordetzen du, baina haren ekintzek eta heriotzak ez dute dimentsio unibertsal bat ekintza horiei benetako garrantzia emateko.

La pasión-en mundu ikuskera tragikoari uko egitea lotuta dago egituraz obrak daukan dimentsio kristauarekin. Elementu askok gorpuzten dute Antígona Pérez herri baten salbazioaren alde borrokatzen den askatzaile-ikur kristautzat. Hasieratik, obraren tituluak protagonistaren eta Kristoren arteko paralelismo bat ezartzen du, Antígona Pérezen istorioa pasiotzat hartzen baitu. Ideia hori berretsi egiten da drama osatzen duten hamabi eszenatan, Kristoren pasioaren hamabi egonaldiak gogorarazten baitituzte, eta horien bidez Antígona agertokian azaltzen da «chorro cónico de luz» (1968: 13) batek argizatua. Elementu horiek iradokitzeke duten boterea handitu egiten da Antígona Pérezek bere burua askatzaile-ikur modura aurkeztu ahala, Creónek torturarekin mehatxatzen duenean esaterako:

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)

Antígona hitzek gorputzaren eta arimaren arteko bereizketa kristaua idealizatzen dute, bere buruari buruz eraiki duen martiri irudia adierazten baitu, espiritualaren izenean sufrimendu fisiko handia jasateko gai dena. Obrak aurrera egin ahala, idealismo hori handitu egiten da, eta protagonistak ideien mundu hilezkorrera igarotze modura ulertzen du bere heriotza. Fusilatu baino apur bat lehenago, hala dio: «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).

Amerika mikatz horren salbatzaile modura, Antígonaren irudia nahitaez askatu nahi duen herriarekiko harremanean eraikitzen da. Hasteko, haren ekintzek Héctor eta Mario Tavárezekiko leialtasunari erantzuten diote, eta, anaien bitartez, senidetasun terminotan adierazten duen kolektibitate batekiko leialtasunari. Lehenengoz hitza hartzen duenean, Antígona bere egoera bere izenaren esanahitik abiatuta baloratzen du, azaltzen baitu txikitik «no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos» (1968: 14). Antígona Pérez eta Tavárez anaien artean lotura biologikorik ez dagoen arren, neba-arreben arteko konpromiso bat dago, eta horri esker, Antígona berak dioen moduan, «Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos» (1968: 27)¹¹. Hiru gazteen arteko konpromiso hori herri oso batera, Molinaren herri zapaldura, hain zuzen, zabaldu nahi duen senidetasun modura aurkezten zaigu. Idealizazio horren barruan, Antígona Pérez Santistebanek jatorri ponpoxoko bigarren abizenari uko egitea erabaki du, herriarengandik banantzen duelakoan. Aitzitik, nahiago du Pérez abizena bakarrik gorde, «común y manoseado», beste gizaki bat baino ez dela adierazten baitu. Izendatzaile komun baten gisako humanitate maila horretan egon nahi du Antígona, humanitate larri eta atsekabetu horren erdian, Amerika mikatz horren erdian. Antígona bere borrokari buruz duen kontzeptualizazioak (herri tiranizatu batengatik sakrifikatzea) Molinaren Errepublikaren martiritzat jotzen du, eta, ondorioz, humanitateari dion maitasunarengatik sakrifikatzen den askatzaile ikur handitzat.

Paradoxikoki, Antígona bere posizioa termino kristauetan idealizatzen duen arren, bere jarrerak sinesmen erlijioso oro ukatzen du. Antígona betiko bizitzaren dogma baztertzeko duen monsinore Escudero harenengan joan eta ohartarazten duenean krimenez damutzen ez bada, haren arimak ez duela salbaziorik izanen. Neska gazteak modu desafiatazalean erantzuten dio: «Apostemos, Monseñor» (1968: 83), eta esaten du bere martiri eta herri-askatzaile idealizazioa ez dela benetan fede kristauaren onarpenaren ondorio. Lorraine Elena Ben-Urrek ongi baino hobeki dioenez, «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 erretorika eta kontzeptu kristauak darabiltza, baina bere diskurtsoak testuinguru politiko jakin baten barruko ideal modernoei erantzuten die argi eta garbi, eta horrek ez du lekurik uzten espirituaren salbazio baten promeserako.

Antígona jarrera paradoxikoak (aldi berean tradizio kristauaz jabetzea eta hori baztertzeko obraren beraren nolakotasun berezia uzten du agerian, obrak erlijio katolikoa beretzat hartu eta aldi berean horren parodia egiten baitu. Elizaren ordezkari handiena

OHARRAK

11 | Batzen dituen senidetasunak izaera ideala du, eta horregatik, Creónek ezin du inolaz ere ulertu Antígona eta Tavárez anaien arteko harremanaren mamia. Harreman hori azaltzeko, Creónek maitasun-harreman bat asmatu behar du Antígona eta anaietako baten artean.

«muy reverendísimo Monseñor Bernardo Escudero» da, eta elizaren segizio osoarekin agertzen denean obra osoan iraunen duen kritika zorrotz bati bide ematen dio, Jeneralaren tiraniaren zerbitzuko Elizaren oparotasuna, anbizioa eta ustelkeria nabarmen uzten duena. Elizaren parodia-antzeko errepresentazioa Creónek berak handitzen du, behin baino gehiagotan esaten baitu Antígonaren ideologia bitxia eta nazkagarria dela, «a nuestra cristiana manera de vivir». Molinan bizitzeko modu kristaua esanahi erlijiosorik ez duen modu bat baizik ez da, monsinore Escudero eta eliza-segizio arranditsua bezala. Horregatik, Antígonaren erresistentzia antzezlanaren ikuspegi erlijiosotik ikusteak inolako esanahi garrantzitsurik gabeko modu hutsal bezala ikustea dakar. Hain zuzen, Antígonaren jarrerak interpretazio horri erantzuten dio hasieran bere burua ikur askatzaile baten gisan aurkezten duenean eta gero dogma kristaua baztertzean. Bere borroka martiriaren molde hutsa besterik ez da, bere mundua arautzen duen testuinguru diktatorialean balioztatu edo garrantzia kolektiboa hartu ezin dezakeena.

Orain arte, *La pasión*-en mundu dramatikoak munduaren ikuspegi tragikoa eta kristaua baztertzen dituela ikusi dugu; elizaren mundu garaikideak protagonistaren ekintzei esanahi tragiko eta askatzaile bat emanen dien ordena unibertsal eta erabakitzaile bat baliogabetzen du. Obraren maisutasuna bi tradizioen egiturak erabiltzean datza zehazki, zer eta ematen dituzten mundu ikuskerak ezeztatzeko, hain zuzen. Bi egitura-ereduetatik kanpo, *La pasión* mundu erlatibo batean kokatzen da, Antígonaren eta Creón Molinaren arteko gatazka oinarrizkoa mundu moderno eta sekular batean berregiten duena, eta horrela, boterearen kontzeptua zalantzan jartzen. Ezin dugu hitz egin errotik elkarren aurka egiten duten bi indar unibertsali buruz, baizik eta oso politizatutako bi norbanakori buruz, zeinek beren ustea termino kolektiboetan legitimotzat jotzeko egoera manipulazten baitute.

Creón jeneralak komunikabideak botere-tresna efektibo modura erabiltzen ditu herritarrak kontrolatzeko eta sorgorbihurtzeko¹². Ekintza dramatikoan bost kazetari anonimo bitartekari agertzen dira, funtzio bikoitza dutenak: gertakariak azaltzea eta tokiko zein nazioarteko berriak iragartzea. Funtzio narratiboak tragedia grekoaren koruaren itxura ematen die kazetariei, koruak ekintza dramatikoa kontatzeko helburua baitzuen, eta kazetaritza iruzkinak, berriz, Estatuaren ideologiarekin bat etortzen direla berresteko modua da. Berriak emateko kazetariak duten modu mekanikoak —beti mintzatzen dira ordena berean eta tokiko berriak nazioartekoekin txandakatzen dituzte— agerian uzten ditu Creónek gizartean ezarritako ordena hertsagarria eta estandarizazioa. Antzezlanak erakusten duenez, argi dago kazetariak partzialak direla eta gertakariak nahieran eta diktadorearen mesedetan desitxuratzen dituztela, eta Antígonak hori bera salatzen du publikoki: «la prensa en Molina es un comité

OHARRAK

12 | Komunikabideak, horien eragina eta botere soziala gai garrantzitsuak dira Sánchezen obran, bereziki *La guaracha del Macho Camacho* eleberri ospetsuan. Gaiari buruzko ikerketa baterako, ikus Cruz.

del partido único de Creón, un comité minado de sensacionalismo» (1968: 42). Sentsazionalismo hori da Creónek darabilen funtsezko tresna, bai propagandarako mekanismo modura herritarren iritzia kontrolatzeko bai disidentzia ororen kontrako posizio babesgabe batean egon daitezten.

Honako pasarte honek adierazten du zer modutan erabiltzen dituen prentsak gertakari ezohikoak ikus-entzuleen arreta bereganatzeko eta edozein erreakzio neutralizatzeko:

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

Erregimenaren estrategia ikus-entzuleak bonbardatzean datza, txundidura eragiteraino herritarrak gogaitzen eta sorgor bihurtzen dituen informazio kantitate handiarekin bonbardatzean alegia. Oharrek argi azaltzen dute jendetza txundidurazko jarrera pasibo batera baztertua geratzen dela; egoera horretatik ez dira ezeren aurrean hitzez edo ekintzez erantzuten saiatuko. Hain zuzen, *Arte popular y sociedad en América Latina* liburuan, Néstor García Canclini kontsumitzailearen jarrera pasiboaz mintzo da; bere esanetan, masentzako kulturaren

...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)

García Canclini aipatzen dituen «objetivos mercantiles de la burguesía» horiek merkatuaren helburu menderatzaileak dira, Molinaren Errepublikaren kasuan erregimen militarren interesekin bat egiten dutenak. Antzezlanean, prentsa da legitimatzeko boterearen tresna eta horrek gobernuaren interesak ezartzen ditu herritarren interes komunak direlako itxurak eginez. Hori lortzeko, ekoizpen sentsazionalista bat baliatzen du herriaren jakin-min gosea asetzeko, baina horren ekintza kritikoa ere baliogabetzen du¹³. Publiko pasibo hori kolektibitate manipulatua eta isilarazia bihurtzen da, jasotako informazioa pentsatzeko, sailkatzeko eta bereizteko ezgaia, parte hartzeko eta komunikazio moldeak sortzeko ezgauza. Baina, García Canclini dioen bezala, prentsaren botere lo-eragilearen efektu nabarmenena elkartasun falta da. Hain zuzen, elkartasunerako oztopo horrek kondentzen du bukaeran Antígona

OHARRAK

13 | Kontsumoaren dimentsio etikoari buruzko eztabaida baterako, ikus Ortiz.

Pérez heriotza hutsal batera.

Egoera hori agerikoa egiten da antzezlanaren azken eszenan, Antígónak Creón presatzen duenean hil dezan. Antígona lehenengoz drama osoan egon den plataformatik jaisten da eta Creónek emakumea fusilatzeke agintzen du. Jarraian, kazetariak «la facinerosa Antígona»-ren heriotza iragartzen dute, esanez Tavárez anaien gorpuak non zeuden aitortu zuela, eta gero axaleko berriak ematen hasten dira, Jacqueline Kennedyren oporrei buruz, Pierre Cardinen modari buruz eta Hollywoodeko izarren nondik norakoei buruz. Antígónaren heriotza makinaria sentsazionalista handiaren barruan sartzean, heriotza gertakari hutsal bihurtzen dute, antzerki giroko esamesen mailakoa. Estrategia horrek gertakariaren aurrean herritarrak axolagabe agertzea bermatzen du, txundidura egoera batean daudenez ez dutelako erreakzionatuko, ezta Antígónaren sakrifizioari balioa edo zilegitasuna emateko posizio kritikorik hartuko ere. Haren heriotzaren garrantzi eza are nabariagoa egiten da aintzat hartzen badugu azken eszena hori tragedia grekoaren bukaeraren parodia bat dela. Irteeran, koruak negar egiten du heroia erori delako eta, aldi berean, noble bihurtu dela ospatzen du; *La pasión*-en, ordea, kazetariak, koru modura jokaten dutenak, entretenimendurako beste berri bat balitz bezala jokatu eta Antígónaren heriotza hutsal bihurtzen dute, gezurra esaten baitute, alegia, Creónen erregimenaren aurrean gazteak amore eman duela¹⁴. Antígona plataformatik jaisten den unetik bertatik —heroi tragiko modura erori dela irudikatzen du jaitsiera horrek— eszenaren bukaeraraino, parodia-une bat gertatzen da, non kazetarien sentsazionalismoak katarsi-efektu oro desagerrarazten eta haren borroka askatzaileari balio osoa kentzen baitio.

Antígónaren gaineko Creónen boterea, neskaren ekintzak epaitzeko eta exekuzioa agintzeko dimentsio legalaz eta politikoaz harago, zentzuaren manipulaziorako eta kontrolerako boterea da, eta horren bidez neskarenganako elkartasun keinu oro ezinezko egiten du. Antígona saiatzen da bere isolamendu politiko eta sozialari aurre egiten bere kausa termino ideologikoetan emanaz, baina inork ez du haren ekintza babesten edo haren borrokarekin jarraitzen. Alta, Antígónaren martiri iraultzailearen irudia heriotza bakarti eta hutsal batera murrizten duten arren, Antígónak Creónen botere totalitarioa mehatxatzea lortzen du, bere egia eta gertakarien interpretazioa inposatzea lortzen baitu.

Horren harira, aipatu behar da antzezlanaren izaera subjektiboa tituluan bertan adierazten dela. «Según» preposizioaren erabilera argi uzten du ez gaudela istorio ofizial, objektibo eta sortzaile baten aurrean —Kristoren pasioa ez bezala, ezaugarri horietaz harrotzen baita—, baizik eta Antígónaren ikuspegitik kontatutako istorio partzial baten aurrean. Izaera subjektibo hori nabarmenago egiten du

OHARRAK

14 | Pentsak adierazitakoa faltsua dela kontuan hartuz, Dorita Nouhaudek ebanjelistatzat hartzen ditu kazetariak, Jesusen bizitzaren lekuko zuzenak izanik, ebanjelistek egia absolutua adierazten baitute. Nouhaudek Bibliako pasarte hau aipatzen du: «este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y las ha escrito; y sabemos que su testimonio es verdadero» (2001: 171).

hasierako oharrek, urrundu egiten baita oharrek ohi duten argibide-funtziotik: «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, beraz, agertokiaren erdian dago antzezlan osoan, eta eszena guztietan parte hartzen du. Toki pribilegiatu horrek inguruan gertatzen den oro ikusteko aukera ematen dio, Molina senar-emazteen arteko eta monsinore Escuderoren eta diktadorearen arteko une pribatuak barne. Antígonak, obraren lekuko nagusia denez, narratzaile rola bereganatzen du, eta ekintza dramatikoan bitartekari jarduten du bere bakarrizketa mikatz eta zorrotzekin. Horren bidez, ikus-entzuleekin gertakarien inguruan egiten duen interpretazioa konpartitu dezake eta bere ikuspuntua ezarri; horregatik datza bere boterea, hain zuzen, interpretazio ekintza apurtzaile baten bidez Jeneralaren ordena totalitaria iraultzeko gaitasunean.

Otro territorio: relatos sobre el mundo contemporáneo liburu garrantzitsuan, Renato Ortizek ongi baino hobeki esaten du: «el estado-nación no es solo una entidad político-administrativa, es una instancia de producción de sentido» (1996: 85). *La pasión*-en, estatu-nazioa Creónen autoritarismoari dagokio, baina Elizaren eta familiaren paperera ere zabaltzen da, ofizialaren kontrako edozein ideia baztertzen duten eta Molinaren erregimen tiranikoari laguntzen dioten instituzioak baitira. Horrekin lotuta, honela dio Antonio Gramscik:

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)

Elizak zentzua sortzeko eta manipulatzeko moduari buruzko adibide bat dugu hau: Antígonak monsinore Escuderoi esaten dio «por un elemental gesto de obligada fraternidad, de obligado amor» jardun duela, eta monsinoreak erantzuten dio «La acusación que se te hace excluye esos dos sentimientos. Tu delito es el robo» (Sánchez, 1968: 80). Monsinore Escuderoren hitzek ezeztatu egiten dute Antígonak bere ekintzei ematen dien dimentsio gizatiar eta senidetasunezkoa, eta modu horretan neskaren borroka kriminalizatzea eta lege sistemaren urraketa huts bihurtzea lortzen du. Antígonaren zentzuaren gaineratik monsinore Escudero bere zentzua inposatzeak esplizitu egiten du Elizak justutzat eta egiazkotzat jotzen den hori ekoizteko eta manipulatzeko duen boterea. Monseinore Escudero zurikeriaz dioten moduan: «Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la

OHARRAK

15 | Sánchezen hasierako oharren izaera anbiguoak antzezlanaren aukera performatiboak nabarmentzen ditu, agertokiaren gainean antzeztan den unetik bertatik erakusten baitu ahalmen eszeniko handia.

verdad rija todo proceder» (82). Egia hori ez da erregimenaren egia besterik, instituzioek eta prentsak publikoki berretsi behar duten hori, Antígona zigortzearekin eta isilaraztearekin erabat ezartzen duten egia hori.

Hala ere, Antígona erregimenak ezarritako zentzua eta esanahia iraultzeko gaitasuna garatzen du. Ahots disidente baten eta diferentzia adierazle baten irudia da, eta Creónen totalitarismoaren mugak erakusten ditu. Horren erakusgarri da honako dialogo hau, fusilatuko dutela jakinarazteko Pilar Vargak Antígona bisita egiten dionean:

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)

Funtsezkoa da ohartzea bi pertsonaiek guztiz kontrako interpretazioa ematen dietela hitz berberei. Batetik, Pilar Vargak uste du maitasuna eta bizitza emateak Creónen legearen aurrean makurtzea eta bizitza salbatzea esan nahi duela; bestetik, Antígona ustez, maitasuna eta bizitza emateak Creónen legearen eta tiraniaren aurkako protesta modura bizitza bera ematea esan nahi du. Antígona bere zentzua eta interpretazioa diktaduraren mezu ofizialaren gainetik ezartzeko ausardia du, eta horrek gaztearen diferentzia eta berezitasun espazioa ezaugarritzen du testuinguru totalitarioa mehatxatzen eta sabotatzen duen espazio bereziki iraultzaile baten gisan.

Esan daiteke, beraz, Antígona zentzuaren krisi bat sortzen duela, diktadorearen sistemaren mugak erakustean Creón desorekatzen duena. Gazteak bere krimena maitasun-ekintzatzat hartzen du, eta Creónek hura isilarazteko beharra ikusten du, baina azken errebeldia ekintza modura, Antígona bere egiten du inposatu dioten zigorraren zentzua. Hau da, fusilatze-lekura bidean denean, Antígona zera dio: «Aligera, Creón, aligera. Dame, dame la muerte» (1968: 121). Hitz horiek adierazten dutenez, Creónen exekuzio-aginduari men egin beharrean, Antígona agindu hori bere desiotzat hartzen du, eta fusilamendua azken sakrifizio ekintza bihurtzen du. Antígona agerian uzten duen zentzuaren krisia disidentziarako hazi bat da Creónen erregimenak izan nahi duen sistema absolutu eta erabakitzailea desartikulatzeko bidean. Ondorioz, zentzua ekoizteko eta boterea legitimatzeko indar bakarra izan nahi duen diktadura sistemaren muga material eta ideologikoak erakustean datza gaztearen borrokaren garrantzia. Haren ekintzek eta hitzek erakusten dute egia eta justizia kontzeptu erlatiboak direla eta ez direla bat etortzen esanahiaren sistema diktatorial batekin soilik, baizik eta askotariko

interpretazio ugaritara zabalik daudela. Antígona Pérezen benetako ekintza iraultzailea, beraz, bere mundu ikuskera ezartzean eta Creónen metanarratibaren totalitarismo ideologikoa haustean datza.

Antígona Pérez diferentziaren ikurtzat hartzean, hirurogeiko urteetako testuinguru latinoamerikarrian antzezlanak duen garrantzia uler dezakegu. Creónen botere totalitarioaren mugak agerian uzteko eta bere zigorra sakrifizio-ekintza bihurtzeko gaitasunak Antígona borroka iraultzailearen ikur bihurtzen du. Bere borrokak ahotsa eta itzaropena ematen die diktaduren eta beste botere zapaltzaileren aurka kontinente osoan egindako borroketako askori, eta horrela, bada, gaztearen kausak heroiak berak aldarrikatutako garrantzia eta esangura hispanoamerikarra hartzen du. Alta, bere protestak kontinente berezitasuna gainditzea ere lortzen du, eta, Victoria Brunnek dioenez, Latinoamerika nazioarteko politikaren eta kulturaren mundu mailako iruditerian jartzen du. Azken batean, antzezlanak boterearen auzia mundu mediatiko zorabiagarri baten barruan aztertzen du, eta horrek aukera ematen digu erresistentzia politikoari buruz mintzatzeko, bai testuinguru nazional eta latinoamerikarrian zehazki bai gaur egungo kontrol mediatiko eta sentsazionalismoaren egoeraren barruan oro har. Nolanahi ere, Antígona Pérezek bere espiritu klasikoari eusten dio, eta bere idealen aldeko matxinatze erabatekoan datza obraren balio dramatikoak.

Artikulu honen helburua izan da erakustea zer modutan erabiltzen dituen *La pasión*-ek tragedia grekoaren eta kristautasunaren egitura-ereduak bai horiek biek ematen dituzten mundu ikuskerak baztertzeko bai mundu erlatibo eta komunikabideek baldintzatutako batean Antígonaen eta Creónen arteko gatazka politiko tradizionala berregiteko. Gatazka ez da gertatzen elkarri kontra egiten dioten eta elkar suntsitzen duten bi esferetako plano absolutista eta unibertsal batean, baizik eta maila guztiz politiko batean, non sistema totalitario batek aurre egiten baitie bere mugei —ekintza iraultzaile individual batek inposatutako mugak—. Zentzuaren eta interpretazioaren borroka ideologiko bat da hau; bertan, Creón Molinak prentsa erabiltzen du propagandarako aparatu sentsazionalista modura, Antígonaen saiakera iraultzailea gezurtatzea eta hutsal bihurtzea lortzen duena, baina Antígona zentzuaren krisi baten bidez egiten dio aurre haren botere diktatorialari, eta krisi horrek erregimenaren muga materialak eta ideologikoak agerian uzten ditu. Antzezlanaren testuinguru latinoamerikar batean sartzen da eta kontinentea ito zuten erregimen totalitarioei buruz sotilki mintzo da; beraz, Antígonaen tradizio dramatikoaren barruan irakurri behar da, hots, askatasunaren aldeko borroka bati buruzko obra politiko modura. Baina artikulu honek begirada kritiko batek urrunago joan behar duela, eta Sánchezek darabiltzan mekanismo sofistikuak aintzat hartu behar direla adierazi nahi izan du, horien bidez aztertzen baititu ideologia totalitario baten eraikuntza, sentsazionalismoaren efektu soziala,

komunikabideen erabilera tresna politikotzat eta zentzuak ekoizteko hierarkien eta egituren barruan ahots eta espazio disidenteek duten boterea. Antígona Pérezek uzten diguna ez da Amerika libre bat, baizik eta, Molinaren Errepublikan bezala, komunikabideek eta sensazionalismoak modu arriskutsuan arautzen duten gure gizarte garaikideari begirada kritiko bat.

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.