

## Los medios de comunicación en la *Antigone Voilée* de François Ôst

### Mass-media in François Ost's *Antigone Voilée*

MARÍA INÉS SARAVIA<sup>1</sup> (*Universidad Nacional de La Plata — Argentina*)

**Abstract:** In *Antigone Voilée* by Francis Ôst (2009), the Labadoui, a Muslim family, live in Paris. Antigone is now named Aïcha and she is informed by her sister Yasmina, whom she meets in the school playground, that their brothers have been involved in a major accident. This misfortune is interpreted in different and irreconcilable ways by both Aïcha and the school board. The young girl will soon express her rebellion and the press is correspondingly hasty in doing its job. We will reflect on the role played by mass media in society, considering the fuzzy boundaries of spaces.

**Keywords:** François Ôst; *Antigone Voilée*; Sophocles; *Antigone*; mass media-choirs.

#### Introducción

Georges STEINER (1992) —recientemente fallecido— afirma que cada época produce su Antígona. En el s. XXI ejemplos variados dan testimonio de la pervivencia del mito de Antígona en las sociedades modernas. Por ejemplo, PIANACCI (2015) recopila las variantes de Antígonas latinoamericanas. CARTER (2007) 152 comenta *Antygona*, producida por Andrzej Wajda en Cracovia 1984, cuando el sindicato Solidaridad representado por Lech Walesa todavía era ilegal<sup>2</sup>. WILMER y ZUKAUSKAITE (2010) enfocan el estudio de las representaciones del mito desde el punto de vista filosófico y psicoanalítico, especialmente aquellos de Žizek y Lacan. En otra sección, Irigaray y Butler se abocan a las consideraciones de género<sup>3</sup>; y, por último, variadas reflexiones histórico-sociales explican la prominencia del mito en los últimos

---

Texto recibido el 22.03.2020 y aceptado para publicación el 11.12.2020. Este trabajo forma parte del proyecto que dirijo H/813 “Fronteras, marginalidad y rupturas” financiado por la SPU, UNLP. Agradezco especialmente la lectura de los evaluadores cuyas sugerencias han iluminado algunos pasajes de este artículo.

<sup>1</sup> msaravia@fahce.unlp.edu.ar.

<sup>2</sup> La traducción del griego al polaco estuvo a cargo de Stanislaw Hebanowski, cf. Carter (2007) 152.

<sup>3</sup> BUTLER (2000) en su libro había estudiado con anterioridad aquellas corrientes psicoanalíticas y cuestiones de género.

siglos. MEE y FOLEY (2011) 5 comentan que Antígona es la única obra clásica o moderna que ha sido (re)producida en todo el mundo. Ellas estudian las creaciones de *Antígona* en Argentina, Canadá, El Congo, Egipto, Finlandia, Haití, India y más países.

En el volumen de Sófocles editado por Ormand (2012) 462-476 merece un capítulo especial la preferencia de Virginia Woolf por el mito de Antígona al tiempo que critica el lenguaje de Jebb<sup>4</sup>. Algo similar ocurre en el *companion* editado por Markantonatos (2012), donde se otorga un espacio considerable a la influencia de Sófocles en la posteridad. Anderson (613-614) refiere a la Antígona de Jean Anouilh y, entre las africanas, adquiere un lugar preponderante *The Island* (1973) de Athol Fugard, planteada en tiempos del *apartheid*. En zonas tan distantes entre sí tanto geográfica como culturalmente, el mito de Antígona genera temporalidad.

*Antigone voilée* de François Ôst (2009) representa una Antígona clásica y moderna —por otra parte como todas—. En la obra de F. Ôst, la familia Labdaoui vive exilada en París. Por la ideología del discurso oficial, los directivos violentaron la versión fidedigna del percance fatal. Aïcha escucha las declaraciones que brinda la institución y, *a posteriori*, decide llevar el velo en signo de rebeldía. Como sin proponérselo, surge drástico —a ojos vistas— el debate de la convivencia conflictiva que ocasiona la inmigración, en este caso musulmana, y su frágil y áspera inclusión social. La conducta de la joven constituye el tercer “accidente” para el director de la escuela.

Los coros se hallan representados por los medios de comunicación: la televisión, los periodistas, las radios. El mundo exterior ingresa en la escuela a través de una pantalla gigante ubicada en el patio del colegio.

Una vez más el mito de Antígona permite auscultar a una joven que decide desobedecer, decir no a una norma instaurada injustamente —a su juicio—. La indisciplina de Aïcha adquiere dimensiones inusitadas y los medios de comunicación se encargan de otorgar entidad a este acto.

Como primer paso, efectúo una lectura cruzada entre las obras de Sófocles y Ôst. En segundo lugar, explayo los comentarios y, por último, las conclusiones.

---

<sup>4</sup> Cf. McCOSKEY y CORBETT (2012) 462-476.

## I) Lectura de ambas obras

La *Antigone Voilée* de François Ôst conserva la estructura de la *Antígona* de Sófocles, es decir, está compuesta por seis episodios (el éxodo es el último de ellos) y seis interludios en los que intervienen los medios de comunicación.

El Prólogo de Sófocles actualiza, para el espectador, la situación en Tebas (vv. 7-10) y adelanta lo que ocurrirá en lo sucesivo. Como consecuencia de la muerte de los hermanos, Antígona ha resuelto, de una vez y sin titubeos, dar sepultura a Polinices, el enemigo vencido por la ciudad. Ella actúa como si ya estuviera muerta junto a su hermano y obra consciente de que ha elegido ese final. En suma, en este encuentro inicial, quedan expuestas las líneas interpretativas que se despliegan en la obra. El diálogo parece de sordos pues las hermanas han quedado disuadidas recíprocamente en su manera de ver la vida. Antígona representa el idealismo, la caracterización de los personajes de acuerdo con aquello que deben ser; Ismene representa el realismo, la caracterización de los personajes tal como son<sup>5</sup>. La solidez de Antígona en su afirmación no admite réplicas; sin embargo, no significa que el impacto emocional no la golpee intensamente, tanto es así que se retira sofocada.

La tragedia de F. Ôst se sitúa en una escuela de París: el pasillo o patio cubierto. El Prólogo plantea el conflicto que surge en la familia Labdaoui, la cual vive exiliada de su patria. Los padres de los cuatro hijos están muertos desde hace dos años a causa en un accidente de tránsito. Como en la obra griega, donde las hermanas salen de palacio para tomar sus decisiones, en *AV* ellas dialogan sobre el accidente entre los hermanos en el pasillo, durante el recreo, es decir, en un espacio externo de las aulas. Aïcha expresa la primera versión del conflicto y cuando encuentra a su hermana Yasmina en el recreo, transmite la información acerca de Hassan, hospitalizado después de un accidente dramático. La Dirección tiene su propia versión de los hechos y actúa según aquella premisa. Sin demoras, Aïsha decide tomar el velo en señal de rebeldía sabiendo que será excluida de la institución.

---

<sup>5</sup> Cf. SARAVIA (2012) 39-40: ARISTÓTELES, en *Poética* 1460b 33-34, señala que Sófocles creaba a los personajes como debían ser, mientras Eurípides los creaba como eran. En esta confrontación, las hermanas exponen sendas conductas éticas.

Los hermanos Nordín-Polinices y Hassan-Etéocles mantienen las equivalencias míticas. El primer par es descripto como loco y es rechazado como un perro, mientras que los otros representan a los moderados. Aquellos han participado de un acto que se considera terrorismo. Aicha dedicará su vida por la memoria de Nordín, vituperada debido a que se ha comportado como el hermano políticamente incorrecto, aunque la explosión de la granada haya sido un accidente. El choque de los padres, en cambio, forma parte de una desgracia individual y no ha sido tergiversado, al menos no está puesto el acento en desmentir aquellos hechos. El accidente de los hermanos se considera violencia social y se pretende dar un castigo ejemplar con todo aquel que atente contra lo instituido. Las autoridades, especialmente el director de la escuela, dan a conocer un discurso sobre los sucesos, que obtuvo más entidad que los hechos mismos tal como sucedieron.

Hassan había querido revisar la granada pero, en la lucha con Nordín para disuadirlo, el artefacto explota y atribuyen este hecho a Nordin quien, en verdad, no tuvo intenciones de detonar el estallido sino de apartar a Hassan. Por lo tanto la hermana considera que la mayor violencia se halla en el discurso que tergiversa el propósito de la acción. Resulta a su vez difícil de admitir que el director no haya aceptado una alternativa más moderada, al menos que hubiera escuchado otras razones. Hasta esta instancia, se plantea que hubo dos accidentes, el que la obra despliega como un ejercicio de violencia es aquel que pone en riesgo el orden público establecido, es decir, se aparta de la convención e involucra a la *polis*. La pregunta que surge inmediatamente cuestiona si el accidente en la carretera no adquiere características de riesgo social, si no evidencia la desidia y la corrupción de los gobiernos y si, por lo mismo, no involucra a toda la comunidad. Pero en este caso, el trasfondo que emerge ronda el tema de la integración-exclusión social. Los hermanos pertenecen a la comunidad de musulmanes. El velo de Aicha pone de manifiesto el tema del rechazo social y eso perturba más aún a las autoridades. Ella es descripta como un encanto de persona, una alumna aplicada, una adolescente dócil y de trato suave y cordial, hasta que se planta y decide manifestarse, hacer escuchar sus principios.

En S., A.<sup>6</sup> la párodos presenta el conflicto de la obra. Cuando el coro de ancianos ingresa y celebra la victoria de Tebas, puesto que el enemigo orgulloso ha sido expulsado y vencido, las hermanas, que ya han dialogado en el prólogo, se hallan lejos de esa emoción. La victoria de la noche anterior forma parte de una noticia vetusta que queda prácticamente en el olvido. La párodos describe la guerra; las hermanas, en el prólogo, las consecuencias de esa guerra esperpéntica. Los atacantes feroces, descritos como águilas hambrientas hasta el instante previo a la destrucción total, antes del amanecer huyen abrumados por la vera del río, una vez derrotados por los descendientes de Pélope.

En A.V., los medios de comunicación — equivalentes a la párodos— interrogan si se trata de un complot o de un atentado terrorista, están enfocados en la búsqueda del sensacionalismo. El rumor surge a partir del accidente de los hermanos.

S., A. En el episodio I predomina la audacia (*τόλμα*). El prólogo ha contado con la voz femenina; el episodio I es dedicado a la voz contraria y contiene dos escenas. En la primera, Creón ha tomado el poder y, para él, dejar la ciudad floreciente pasa por la eliminación de toda oposición. Su temperamento obsesivo promueve el conflicto dramático. En el segundo momento, el Guardia, en una actitud casi-payasesca, en buena medida por el temor a perder su vida, comparece ante el gobernante e informa quién ha sido tan osado como para constituir una oposición insurgente. Creón no puede creerlo y acusa a la corrupción; su sospecha pergeña algún general de rango cuando pregunta *τί φήεις; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;* (S., A. 248) *¿Qué dices? ¿Quién de los hombres ha osado estas acciones?* El sentido de la escena gira acerca de la osadía del adversario interno clandestino con la sospecha de que se trata de un general de alto rango, un par de Creón. El recelo instaura una ironía trágica, puesto que aparece una joven indefensa, Antígona. La respuesta a esta pregunta que el guardián no sabe responder (*οὐκ οἶδ'* S., A. 249) se halla en el episodio IV (S., A. 914-915). En esta instancia final, Antígona, por medio de un discurso indirecto libre, transmite la opinión de Creón acerca de sus actos. El empleo del verbo *τολμάω* como *atreverse, osar*, si bien

---

<sup>6</sup> En adelante abreviamos Sófocles. *Antígona* por S., A. Lo mismo ocurrirá con *Antigone Voilée*: Ôst, A.V.

involucra, en alguna medida, el comportamiento de los héroes, este concepto vuela bajo en esa escala, falto, en todo caso, de *τιμῆ*, por lo tanto alberga un dejo despectivo y censurable. Cuando Antígona asegura que ella nunca hubiera actuado en contra de los ciudadanos *βίᾳ πολιτῶν* (S., A. 907), niega por adelantado las acusaciones de Creón, que difieren sustancialmente de las opiniones de los hombres sensatos *τοῖς φρονοῦσιν εὖ* (904), quienes opinan que ella honró al hermano.

En la obra de Ôst, el presidente del consejo directivo proclama la resolución (al estilo del edicto creóntico (ÔST, A.V. p. 27). Ningún compañero asistirá al funeral de Nordin, todos se movilizarán a favor de Hassan. No será tolerado ningún signo religioso en la escuela. Las autoridades advierten que, quien lleve el velo islámico, será penalizado.

El director desempeña su papel para defender la reputación de su escuela. Se opone a asistir a los funerales de Nordin pues debe apoyar o defender a Hassan; y, también, se opone a que se lleven signos religiosos o políticos. Se anuncia que la desobediencia será penalizada por medio de la exclusión. En el segundo momento del episodio, los educadores elaboran su relato: alguien ha osado ubicar las fotos de Nordin sobre los muros de la escuela. No se sabe quién se ha atrevido a violar las instrucciones. Este momento dramático se vuelve equivalente al relato del guardián sobre el funeral simbólico de Polinices. El Director cierra esta parte, quien afirma, una vez más, que la escuela debe sobrevivir a este *affaire*.

S., A. El estásimo I menciona las iniciativas que llevan a los logros humanos, como la capacidad de elaboración, de creación, aprendizajes, creencias, esfuerzos, que implican que el hombre *ἐδιδάξατο* (S., A. 356), *se ha enseñado a sí mismo*, en primer lugar: el lenguaje, el respeto a las leyes y la reverencia a los dioses. Los hombres han conquistado la naturaleza más allá de todo lo previsible; no obstante, este permanece vulnerable ante la muerte y los dioses. Asimismo, la soberbia transgrede las leyes sagradas. La última estrofa del canto muestra el revés de los éxitos si uno se aparta de lo constituido<sup>7</sup>. El coro advierte el riesgo de quedarse sin el amparo de la ciudad: *... ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν / ξύνεστι τόλμας χάριν*. (S., A. 370- 371). ... *quien en virtud*

<sup>7</sup> Cf. SARAVIA (2012) 114.

de la osadía se asocia a aquello que no es bueno. Τόλμα aparece por única vez además de las que mencionamos en el episodio I en conexión con el episodio IV, por lo tanto corrobora la inserción del canto en el decurso dramático<sup>8</sup>.

El periodista relata la muerte y el estado gravísimo de uno de los hermanos, a causa de una granada militar de origen desconocido en la calle Roma<sup>9</sup>. Los medios interrogan: ellos explican que, por su naturaleza, el hombre vive como un ser débil en cuanto no comprende acaso las diferencias con los demás y, por tanto, siente la necesidad de un chivo expiatorio. El coro (el Segundo Intermedio) propone un espacio informativo-reflexivo sobre los hechos. Presentado de este modo, parecería que el mensajero llega a ser el agente de todos nuestros sufrimientos. Se precipita la polémica de la integración social cuando pende la duda de si el extranjero llega a ser el único responsable. En el diálogo, el profesor Axelos Loutriadis<sup>10</sup> trata de moderar los distintos puntos de vista y de que el público no busque la ‘cabeza de turco’ literalmente hablando, al que pueda endilgar la responsabilidad. Este fenómeno deja ver una pauta de la inseguridad social. Finalmente, la víctima se mira con los ojos del acusador. Ante todo, el profesor plantea que nadie sabe quiénes son estos jóvenes. Estos accidentes no deberían evocar el espectro de las invasiones bárbaras. El profesor se ubica en la perspectiva del imperio romano. En estos casos se confunde el islam político con respecto al islam religioso, que propugna paz y tolerancia. Esgrime asimismo que, actualmente, están viviendo un período

---

<sup>8</sup> Cf. JEBB (2004 [1900]) 77, quien afirma que, si el ciudadano quiebra la ley, la ciudad es arruinada y el responsable queda a la intemperie. Asimismo GRIFFITH (1999) 190 admite que en los últimos versos (S., A. 370-375) se explicita el sentido de la oda cuando advierten que el atrevimiento τολμα pone en riesgo a toda la ciudad y los ancianos nunca respaldarían tal acción.

<sup>9</sup> La calle Roma de París se ubica en las afueras de la ciudad y a principios del s. XX ha recibido un número importante de inmigración, tanto de extranjeros como de familias de localidades vecinas. Extraído de <https://www.valledeelda.com/blogs/cronicas-eldenses/9270-114-anos-de-la-calle-paris-o-roma.html>

<sup>10</sup> En español Axelos parece fácilmente asimilable al griego ἄγγελος (*mensajero*) y Loutriades suena parecido a “ilustre” “ilustrado” en español. Asimismo el personaje que aparecerá más adelante, Didier Destal, a oídos españoles suena como “pedestal” Didier asimilable a “dador”, con lejanas reminiscencias del verbo griego δίδωμι. El apellido familiar Labdaoui sin duda deriva de Labdácidas y la afirmación francesa. Los hermanos en cambio tienen nombres musulmanes.

de inseguridad, y que los extranjeros no deberían abdicar de su identidad cultural, puesto que esta polaridad alimentaría aún más la agresividad de los grupos sociales<sup>11</sup>. De un accidente o de un evento cuyas causas desconocemos, la población tiene la tendencia a ver un enemigo invisible. La sociedad francesa debe recordar que ellos proclamaron los derechos del hombre y todo lo que su civilización ha producido; no obstante, el profesor se siente derrotado cuando afirma que la filosofía no trae la solución de los problemas, que no han cosechado sino violencia y fracaso (ÔST, A. V. p. 38).

S., A. Después de que los ancianos se mostraran estupefactos ante el δαιμόνιον τέρας (S., A. 376)<sup>12</sup> “un portento divino” que se manifestaba al ver al Guardia cuando trae a Antígona tomada por el brazo; Antígona y Creón miden sus fuerzas mientras se enfrentan en el ἀγών λόγων en el episodio II. Ambos fundamentan el principio de sus actos: otorgar preeminencia a la razón de Estado o, por el contrario, a la ley divina. Uno y otro esgrimen argumentos hasta las últimas consecuencias y, finalmente, el flamante rey declara el castigo que ocasionará la muerte de la joven. La pregunta retórica del gobernante queda expuesta en si él debe obedecer ciegamente a una mujer (484-485). Antígona enfrenta, dispuesta a todo, a la autoridad con su acto de bravura. Cuando la joven afirma frente a Creón que ella en persona realizó el funeral, lo efectúa nuevamente, por el carácter performativo de las palabras, según la teoría de los *speech acts* de Searle y Austin<sup>13</sup>. Todo el episodio representa un ejemplo consumado de disuasión.

---

<sup>11</sup> The idea behind the Pygmalion effect is that increasing the leader's expectation of the follower's performance will result in better follower performance. Within sociology, the effect is often cited with regard to education and social class. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Golem\\_effect#Psychological\\_mechanism](https://en.wikipedia.org/wiki/Golem_effect#Psychological_mechanism). Según el *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*: “chivo expiatorio: Macho cabrío que el sumo sacerdote sacrificaba por los pecados de los israelitas. 2. m. cabeza de turco: Persona a quien se achacan todas las culpas para eximir a otras”. Recuperado de <https://dle.rae.es/cabeza#LsUO8Gs>.

<sup>12</sup> Cf. SARAVIA (2014) 393. A modo de acotación escénica, las palabras del corifeo aluden al plano sobre natural que ha rodeado el accionar de la joven. El anciano se expresa intuitivamente preso del terror. Antígona, al rebelarse contra el régimen impuesto, constituye una amenaza tan peligrosa como la de un monstruo.

<sup>13</sup> Cf. FLETCHER (2010) 168-184.



AV: Aïcha se sincera: ella ha sobrepasado el reglamento de la escuela. Ella quiere honrar la memoria de su hermano Nordin. El Director y la joven se enfrentan en un diálogo sin atisbos de acuerdos en las opiniones: ella sostiene el rechazo del reglamento, la proclamación de su religión, la apelación al respeto. Por su parte, Yasmina evoca al hijo del director, Éric, novio de Aïcha como lo hacía Ismene en el episodio II (S., A. 572)<sup>14</sup>.

S., A. Mientras los coreutas cantan el estásimo II, Creonte permanece en escena como una amenaza en silencio. El coro describe ἄτη *calamidad*, como aquel daño persistente a través de las generaciones<sup>15</sup>. La calamidad encuentra como víctima a la familia de los Labdácidas, enfocada desde las jóvenes mujeres descendientes, las más indefensas.

El canto de los ancianos refracta y responde figuradamente las palabras de Ismene en el prólogo, cuando la hija de Edipo comenzaba el *racconto* mítico de la casa de Layo (S., A. 50-68) especialmente con la insistencia en que ellas han quedado solas (S., A. 58-64). El argumento señala con énfasis en que ambas hermanas son mujeres, no hombres, por lo tanto deben someterse y esperar tiempos mejores. En una pronunciada pasividad, Ismene pedía perdón a los *daímones* bajo tierra (S., A. 65-68)<sup>16</sup>: La última oración cerraba el discurso a modo de una sentencia: "Hacer cosas vanas no tiene ningún sentido" (S., A. 68).

En este momento, el coro medita sobre el desamparo de una casa y reflexiona sobre el poder del destino en general. Por la temática, se opone al estásimo I. En este canto la imaginaria evoca una ola sobre otra que cae en la morada, como las generaciones sobre las generaciones. Las hermanas constituyen la última esperanza de la familia. El tono suena esquileo, pues los an-

---

<sup>14</sup> Eric: eritrocito, sangre como *haima* y rugido, cfr CHANTRAINE (1968) y Lexilogos.com

<sup>15</sup> También en los *Siete contra Tebas* de Esquilo resulta elocuente una imagen del hombre abatido que transmite el coro de mujeres tebanas: cuando nubes tormentosas permanecen suspendidas sobre los ojos de un hombre (Aesch. *Th.* 226-229). El coro persiste en la creencia que la fuerza de un dios es superior y solo este puede levantar también al hombre agobiado por ἄτη. La imagen presenta una visión homérica de la obnubilación, más tarde calamidad.

<sup>16</sup> Emplea la palabra *σύγγνοιαν* (S., A. 66), que implica pensamientos conjuntos, alude a la comprensión, por lo tanto aparece la idea de tolerancia y perdón.

cianos entienden que los males de los padres llegan hasta la segunda y tercera generación. Como primera palabra del canto aparece *εὐδαίμων*, favorecido por los dioses, luego, feliz. Paradójicamente, ἄτη interpretada como ruina o calamidad enhebra el canto. El enunciado trasunta ironía pues se habla del desastre como una devastación congénita que poco tiene que ver con la felicidad. Ate (S., A. 583, 614, 624 y 625) repta como una víbora y esto hace que el hombre no pueda vivir fuera de la obnubilación. Para los seres humanos no existe la liberación de las penurias, por el carácter falaz de los acontecimientos cuando un dios engaña y conduce a la perdición. En la antistrofa alfa no aparece *ate*, pero sí las Erinias, las divinidades de la perversidad<sup>17</sup>.

AV: Después de la conferencia de prensa, el periodista refiere el parte médico que el Jefe de Servicio ha dado, acerca del grave estado de salud de Hassan, a quien se realizará una última intervención. Luego, los medios interrogan a cuatro mujeres, algunas veladas y otras no, quienes están con sus niños en penumbras. Ellas deploran el orgullo del hombre que pierde todo buen sentido. La tercera mujer expresa: *et nous restons avec notre malheur, le lot des femmes* (ÔST, A. V. p. 60)<sup>18</sup>, en términos de la épica dirían “nuestra parte de sufrimiento”, como una Moira homérica. La cuarta mujer cierra el tercer intermedio: *Et nous restons là comme toujours, pour pleurer* (ÔST, A. V. p. 61)<sup>19</sup>. Una música árabe se oye de fondo. La escena se asemeja a aquellas de llanto de las mujeres en la *Iliada*.

S., A. En el episodio III, Hemón, el único hijo vivo de Creón, ingresa preocupado; acude ante su padre por amor a la joven. Gracias a él, las voces anónimas que se levantan contra el discurso oficial (S., A. 691-700) son oídas en la escena. El hijo pide clemencia al padre aunque, finalmente, lo acusará por su actitud inhumana. Dos imágenes vertebran sus argumentos: aquella de los árboles que se defienden de las crecientes torrentosas (S., A. 712-714) y la imagen del barco que debe capear el temporal (S., A. 715-717). Ambas ilustraciones del momento acuciante suenan como una respuesta diferida a

<sup>17</sup> cf. SARAVIA (2012) 52.

<sup>18</sup> *y nos quedamos con nuestra desgracia, la suerte de las mujeres*. Las traducciones de AV. me pertenecen, como también las traducciones de los términos griegos. Sigo la edición de Pearson (1928) para la *Antígona* de Sófocles.

<sup>19</sup> *Nosotras somos mujeres, nos quedamos acá como siempre, para llorar*.

aquellas otras de un tenor tan distinto de las que Creón había empleado en el episodio II 473- (S., A. 479): las imágenes del hierro candente y de los caballos desbocados para dar un claro registro del castigo a las personalidades que no admiten imposiciones.

AV: el encuentro entre el director y su hijo Eric replica el diálogo de sordos de la obra de Sófocles. Cada uno avanza en los argumentos aunque no pasan la barrera de sus universos personales; nunca llegan a ser persuasivos y echan un blindaje a sus enfoques. El director no admite ninguna idea que no adhiera a sus órdenes unilaterales. Así como Creón introducía la palabra *ἀναρχία* (672) como la peor coyuntura para una ciudad en un discurso de cariz político; del mismo modo el Director se escuda en el deber de respetar la ley en aras de la seguridad (ÔST, A. V. p. 66), sin contemplar cuestiones humanitarias. Como en la obra de Sófocles, una vez más la necesidad del padre vence reciamente al hijo.

S., A. El estásimo III canta a Eros, el amor. En la obra de Sófocles, todo el universo y, con más razón el hombre, vive supeditado a la voluntad imprevisible de Eros. Hemón se halla sumido en esa pasión amorosa, la que es responsable de la felicidad y del sufrimiento. Antígona frente a Eros parece ambigua: por un lado y en un sentido no sexual, está poseída por el dios en el amor a su familia y por la muerte misma. Sexualmente, Antígona constituye la negación de Eros como procreación. Desde esta perspectiva, ofrece la contrafigura de Hemón. Asimismo Creón se comporta poseído por excesivos deseos no sexuales. La diferencia entre el padre y el hijo ensambla la colisión entre ambos. Eros ha fusionado la casa de los Labdácidas y de Creón, no en descendencia sino en un destino destructivo en común.<sup>20</sup> El amor enloquece. Eros alude al amor sexual o la pasión, pero ningún romanticismo se manifiesta en el canto, dado que aquel causa la locura (S., A. 790), el crimen (S., A. 791), la ruina (S., A. 792) y las riñas (S., A. 793). Eros se muestra radiante en los ojos plenos de deseo; permanece inconquistable (S., A. 781 y 799), inevitable (S., A. 788-790) y su poder tiene cierta legitimidad (S., A. 797-799).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Cf. OUDEMANS (1987) 144.

<sup>21</sup> Cf. SARAVIA (2012) 58-59.

AV: En el Cuarto Intermedio han pasado quince días y los medios subrayan el desafío lanzado a las autoridades, cuando anuncian que la joven Aïcha viste el velo. La cuestión se lleva a un especialista de derecho constitucional, el profesor Didier Destal (ÔST, A. V. p. 78), quien asume la tarea de dirimir este conflicto.

El tema, actualmente, no incumbe al accidente sino a la consecuencia más drástica: el velo en Aïsha y la reflexión sobre la legalidad de esa prohibición. Destal plantea la polaridad hegeliana del derecho privado frente al derecho público, expresado como el derecho a la libertad de conciencia y la expresión frente a las exigencias de neutralidad del servicio público. Después de varios razonamientos, el profesor concluye que la portación del velo no atenta contra el orden público; antes bien, atestigua que hay prerrogativas en el marco social para ejercer la libertad de conciencia.

S., A. El episodio IV expone el esfuerzo desgarrador que significó la resistencia para Antígona, quien tiene terror porque sabe que morirá. El canto *kommático* menciona las pérdidas definitivas; mientras tanto las sucesivas renunciaciones acentúan su rebeldía. La frontalidad ante el dolor le otorga madurez. La compasión, que la joven esperaba recibir, parece incomprensible incluso para los dioses. Creón exaspera esta coyuntura crucial con su breve presencia, por lo que esparce e instaaura más soledad<sup>22</sup>.

Así como la joven Antígona se quita la carcasa protectora de su fortaleza y se muestra con todos sus temores ante la inminencia del castigo; del mismo modo Aïcha (ÔST, A. V. episodio cuarto, p. 81 y ss.) manifiesta su tenacidad con una huelga de hambre. El presidente la visita y la tienta a volver a la razón; no obstante, resulta en vano porque hasta entonces no ha sido reintegrada en su curso. Ella permanece incólume, con el vigor de los héroes épicos.

S., A. En el estásimo IV los ancianos del coro exponen ejemplos míticos que instauran interrogantes. Los seres humanos no pueden escapar de su destino y, efectivamente, los casos referidos de cautiverio y muerte ilustran un grado de *adýnaton*, de imposibilidad. Las imágenes de esterilidad recuerdan la peste descrita en *Edipo Rey* (S., E.R. 171-172 y ss.). Finalmente,

<sup>22</sup> En referencia a esta breve actuación en el episodio IV, cf. SARAVIA (2014) 395 y ss. La disposición del gobernante corrobora las palabras de Hemón en el episodio III (S., A. 690): ὄμια δεινόν la *presencia pasmosa* de Creón, en la ciudad, petrifica como una Gorgona.

Antígona habrá de morir y Creón, al mismo tiempo, malogra la existencia de los demás, especialmente las vidas de su familia. Y más aún, enceguecido y ahogado, queda en la inanidad al oponerse a las leyes divinas hasta el final. Se corrobora el enunciado de Hemón cuando afirmaba: *οὔτοι διαπτυχθέντες ᾤφθησαν κενοί*. (S., A. 709) *aquellos son vistos como vacíos después de ser sajados*.

En el Quinto Intermedio (ÔST, A. V. p. 89), han pasado veintinueve días y el clima escolar todavía no se ha pacificado. La solidaridad y el compañerismo de los alumnos, cuyas voces se han manifestado favorables a la joven, son introducidos por el periodista, quien se inmiscuye entre el director y los alumnos; asimismo refiere las distintas respuestas de los ministerios y de las autoridades educativas. El propio corresponsal afirma que las instituciones temen que esa conducta drástica contagie a otras escuelas.

S., A. El episodio V presenta el exterminio de toda posibilidad. Tiresias pronuncia dos discursos, uno como diagnóstico de la pestilencia en la ciudad y, luego, una predicción. El anciano ciego reclama dignidad para la que está viva (S., A. 1069) y no matar dos veces a quienes ya lo están (S., A. 1070-1071). Creón obedecerá demasiado tarde y le sale mal; evidentemente, no estaba habituado ni a escuchar ni a admitir más razones que las propias. La expedición conduce hacia la tumba de Polinices y, luego, a la caverna de la joven Antígona, en un orden que no era el aconsejado por Tiresias. El tirano creía que podía dominar todo pero sobreviene la peripecia y, de inmediato, se manifiesta su más absoluta vulnerabilidad.

A propósito del Quinto Episodio (ÔST, A. V. p. 93 y ss.), el autor comenta que la autoridad no se riende, se obstina caprichosa y se aísla herméticamente (2009) 121; el Capellán trata de hacer evidente o quitar el velo de las diferencias, de abrir las puertas de lo humano y de la razón. Él tiende la mano y el Director reflexiona: *L'opinion publique, divinité moderne [...] L'Opinion Publique, avec un grand O et un grand P: figure moderne du destin* (ÔST, A. V. pp.100-101)<sup>23</sup>. Finalmente, este cede pero, disgustado, responde razones excesivamente radicalizadas bajo el pretexto de la neutralidad de los servicios públicos (ÔST, A. V. p. 96).

---

<sup>23</sup> *La opinión pública, divinidad moderna [...] La Opinión Pública, con una gran O y una gran P, figura moderna del destino.*

El director reconoce la opinión pública dividida. A pesar de que se ha enfurecido frente a los razonamientos del capellán, súbitamente, este se arrepiente junto a la cama de la joven Aïcha pero llega demasiado tarde, tal como ocurre con Creón según describe el discurso del mensajero en el Éxodo de *Antígona*. La autoridad del colegio sigue los consejos del capellán pero —como también ocurre en *Antígona*— en el orden inverso y este error lo conduce a la catástrofe.

S., A. El estásimo V, el hipórquema, exclama el canto de alegría antes de la catástrofe y, por tanto, crea falsas expectativas entre los ancianos. Ellos glorifican a Dioniso, el protector de Tebas, pero tampoco tienen posibilidades de revertir el resultado de los errores trágicos. La ilusión errónea de los coreutas hace que prevalezcan sentimientos de ansiedad e inseguridad. Las luces y las sombras adquieren connotaciones metafísicas propias del teatro de Sófocles<sup>24</sup>.

El dato temporal del Sexto Intermedio (ÔST, A. V. p. 103), muy breve, es transmitido por el periodista, quien relata que ya han pasado cuatro semanas; es decir, la acción se retoma al día siguiente del último intermedio. El director deja sin efecto el castigo a partir del próximo mediodía, cuando comunica su decisión de admitir el velo de Aïsha. Se tolerarán signos religiosos en la escuela y, para llevar a cabo la nueva disposición, modifican el reglamento. Él mismo comunicará esta medida a la joven rebelde. Demasiado tarde. Se pone en evidencia el juego de los destiempos, propios del teatro de Sófocles.

S., A. El discurso del mensajero inicia el éxodo de la obra (S., A. 1155 y ss.). Con un ritmo desapasionado que resulta disonante respecto de las escenas previas, este mensajero atípico esboza brevemente la condición de la naturaleza humana sumida en la contingencia y cuya felicidad es percibida absolutamente esquiva (S., A. 1155-60). El hombre derrocha su vida haciendo sacrificios por una sombra de humo (S., A. 1170). Sus palabras detallan con cierta parsimonia el infeliz desencuentro y muerte del hijo (S., A. 1225-1243). Otro mensajero anuncia la posterior muerte de Eurídice quien ha padecido su propia tragedia (S., A. 1301-1305) y, por último, los lamentos del padre cuyas experiencias

---

<sup>24</sup> Cf. SARAVIA (2012) 70.

se aplican a las primeras palabras del mensajero (S., A. 1261 y ss.). El éxodo ostenta la perplejidad de Creón<sup>25</sup>, muestra los laberintos de los caminos subjetivos, internos y muy atormentados. Con la muerte de los seres queridos, Creón no es más que una carcasa —como lo representa Gambaro en su obra<sup>26</sup>—, un vivo-muerto, helado y no quiere otra cosa sino morirse él también junto a su familia.

En el Sexto Episodio (*Ôst*, A. V. p. 105), los padres de los alumnos amenazan cambiar a sus hijos de colegio si ella no es reintegrada. El periodista informa que se busca consenso entre los establecimientos de primera línea. Los medios reciben, en el encuentro con el director, el anuncio de que este, finalmente, ha rectificado su decisión.

Los consejeros escolares aparecen junto con el presidente del concejo. Uno de ellos propone impartir una clase sobre la diferencia entre proselitismo y manifestación de convicciones. Los profesores ingresan sin aliento y comunican que Aïsha entró en coma (*ÔST*, A. V. p. 106). Se transmite la medida esperada frente a las cámaras y, en segundo lugar, se comunica la buena nueva a Aïsha. De este modo, primero se resuelve el anuncio oficial; luego, el cumplimiento (*ÔST*, A. V. p. 107). Un error equivalente al de Creón con respecto a la decisión de rescatar a la joven de la caverna<sup>27</sup>.

El primer consejero ha comentado que la escuela está en el ojo del ciclón, una imagen parecida a la descripción del Guardia (S., A. 415-421). En la segunda escena, el Director ingresa radicalmente acabado, como Creón (S., A. 1283 y ss.). Él emplea la metáfora de la plaza de toros para describir su estado moribundo y de delirio. Las pérdidas fatales brotan para el Director por todos los rincones: el puesto, la familia, la muerte de Eric. Siente que el destino lo ha manejado como un títere (*ÔST*, A. V. p. 110).

Aïcha ha muerto. El director, por su terquedad resulta responsable y se siente perdido, aniquilado por los dardos que llegan de todos lados. La tragedia de Antígona se ve, una vez más, en la de Aïcha. El mito griego propor-

---

<sup>25</sup> Cf. SARAVIA (2007) 102.

<sup>26</sup> GAMBARO (1986) 315 y 319 y *passim*.

<sup>27</sup> Véase SARAVIA (2012) 67-68: *Como suele ocurrir en el teatro de Sófocles, el gobernante retoma el mensaje a partir de las últimas indicaciones del adivino: prepara el funeral y luego se dirige a liberar a Antígona.*

ciona el vehículo para la reflexión sobre este dilema candente. A propósito de *Antígona*, RICOEUR (1990) 283 coincide con STEINER (1992) *passim* en que el conflicto de la hija de Edipo expone el tenor agonístico de la vida, en el cual todos los seres humanos se ven representados.

El Director se pregunta si él también deberá lastimarse los ojos (ÔST. A. V. p. 111) pero, en verdad, él nunca ha resuelto una esfinge en cuanto esta respuesta exige salirse del dogmatismo cotidiano. El funcionario debería plantearse cuál es la pregunta, su enigma a resolver. Sus encrucijadas han quedado plasmadas en el accidente de los hermanos y en la conducta de la niña. El reconocimiento de sí requiere un despiadado aprendizaje, como este caso de Creón-Director, adquirido en el curso de un viaje agobiante a través de los conflictos persistentes.

En diálogo con aquel, Yazmina concede que no le guarda rencor, él ya retiene su propio castigo en su corazón, aunque no es tarde para el discernimiento. En el final, la hermana sobreviviente afirma que se trata de saber escuchar, en suma, de admitir la diversidad de voces, de interpretar los interrogantes que se suscitan socialmente, en fin, de ejercer la tolerancia; y, lúcida, ella admite que si antes no supieron responder las preguntas, ahora llega a ser demasiado tarde. Yasmina también afirma que el velo no equivale a una pantalla sino que presenta un enigma y, por lo tanto, queda abierto para su resolución.

## II. Comentarios

Como lectores debemos preguntarnos, entonces, qué sentido adquiere el velo como signo teatral. En principio señala una religión distinta a la oficial y pone en evidencia dos culturas, entre las que se descubren manifestaciones de destierro, exclusión, discriminación, rechazo. La metonimia del velo reactiva no solo un agravio religioso sino genérico, el cual promueve la desobediencia y la subversión a aquella disposición escolar. Como signo de signo<sup>28</sup>, evidencia opacidad, paradójicamente, no se ve a través, pero delata. Este efecto de velar y develar pone en cuestión la siguiente paradoja: la joven tiene una culpabilidad inocente (en el fondo no sabe) o muestra una inocencia

---

<sup>28</sup> BOGATYREV (1971) 517-530 afirma que los signos teatrales son signos de signos, o bien, signos de cosas u objetos.



culpable, en tanto su conducta constituye una provocación, que trae desorden y desobediencia. En cualquier caso, se plantea una situación contradictoria que representa cabalmente el teatro clásico de Sófocles.

Se ve con claridad que Antígona personifica a una joven que sabe decir que no, como en la obra homónima de Anouilh<sup>29</sup>. En esa pieza, ella se opone meridianamente a una violación de la dignidad humana. Cuando Creón impide el funeral del hermano invasor, la muchacha se revela y dice NO, insta a la libertad y, a través de ella, representa al individuo que reivindica su conducta responsable; vocifera su reclamo a toda la humanidad<sup>30</sup>.

La luz del final del túnel es representada por Tiresias-Capellán<sup>31</sup>, que aspira a conducir a buen puerto al personaje en su trayecto existencial, pero este yerra la ruta.

Los coros-medios de comunicación funcionan como intérpretes en ambas tragedias, comentan los hechos acaecidos que sorprenden al individuo y, muchas veces, sancionan los acontecimientos. En AV eliminan la máscara, al modo de una parábasis aristofanesca. En Sófocles, el altísimo nivel poético de su decir los vuelve bastante crípticos hasta la dilucidación final.

Ôst<sup>32</sup> sostiene que los medios, que de alguna manera se hacen eco de la opinión pública tal como los cantos corales trágicos que se expresan cavilosos sobre lo que acaba de suceder, en AV han hecho esfuerzos en aras de la objetividad y, al mismo tiempo, buscan suscitar las controversias entre los ciudadanos que —se espera— inciten a alimentar las discusiones. Así como en la tragedia clásica los coreutas han acudido convocados por el gobernante para manifestarles los principios de gobierno; los medios son requeridos para que infundan entidad a los hechos. Llegan a ser exagerados porque necesitan alcances sensacionalistas. Se comportan como el enlace entre la ciudad y la es-

---

<sup>29</sup> Véase SARAVIA (2015) 59-75.

<sup>30</sup> Como IRIARTE (2004) 41 afirma, Antígona representa la desobediencia civil, dado fundamentalmente por su voluntad de independencia.

<sup>31</sup> La asimilación de Tiresias con el Capellán recuerda el personaje del cura villero en *Antígona 1-11-14 del Bajo Flores* de Marcelo Marán. Para un análisis de esta obra véase SARAVIA (2016) 275-288.

<sup>32</sup> ÔST (2009) 127.

cuela<sup>33</sup>, e involucran a toda la sociedad. Los medios nos impresionan al irrumpir en nuestro universo. Su objetivo apela a un cambio de conducta; logran problematizarnos o molestarnos en nuestra cotidianeidad. Ellos consiguen estar presentes en todo momento del día; con frecuencia, adquieren el papel del mensajero que trae las malas noticias para el protagonista.

Pavis comenta que los *mass-media* involucran un modo de transversalidad por el corte social que propagan en el escenario<sup>34</sup>, en diversas disciplinas estéticas, por ejemplo la literatura, la pintura, la música “invaden” el arte. Los medios desconectan y conectan a los espectadores con sus propios cuerpos y con las situaciones en el mundo. Lejos de estar destruido por los medios, el drama es recreado y revivido por ellos. La puesta en escena permanece equidistante entre la dinámica *performance*, junto con el auditorio, que está presente y, por otro lado, la tecnología que, si bien puede ser reproducida, es inerte<sup>35</sup>.

Cuando las autoridades miran la pantalla crean espacios reflexivos, que facilitan el auto-conocimiento. Estos *medios* se expresan en un lenguaje no muy diverso al que se emplea en la escuela, al menos el que expresa el Director. El hecho de que los personajes oigan sus propios argumentos objetivados insta un reactivo en aras del reconocimiento que, finalmente, promueve el cambio de opinión<sup>36</sup>. El Director admite que cometió un error gravísimo, tanto en cercenar la verdad —una semi-verdad converge en la peor de las demagogias— como en castigar la reacción: el velo, sin haber escuchado ninguna razón. De este modo, se genera activamente el diálogo de sordos del teatro de Sófocles, donde queda ejemplificada la disuasión aplastante.

---

<sup>33</sup> Como resulta también en *Antígona en Sintonía* (2012), obra rosarina dirigida por Adrián Giampani.

<sup>34</sup> PAVIS (2013) 142.

<sup>35</sup> El crítico afirma que estamos viviendo desde hace sesenta años aproximadamente, en lo que Régis Debray llamó “vidéosphère”, el período iniciado por la tecnología audiovisual. Para estos conceptos véase DEBRAY (2000) 220.

<sup>36</sup> Como Cervantes crea al Bachiller Sansón Carrasco con el fin de persuadir a Don Quijote para que regrese al hogar (*D.Q.* II, 3 y 64-65. Basta con que el joven se exprese en el lenguaje caballeresco literario, afín al que el protagonista emplea, para que este *deconstruya* su derrotero.

La virtualidad filtra los acontecimientos diarios, por tanto la TV muestra pantallas de realidad<sup>37</sup>; por otra parte la escuela es gobernada por leyes puestas en cuestión y principios cuasi-perimidos, vetustos o, al menos, difícilmente aplicables en lo cotidiano. O, acaso, deberíamos interpellarnos si la escuela muestra un recorte social de principios tan austeros que no admite intersticios por donde otras alternativas circulen libres. Los personajes postergados han llegado a escucharse en el corazón de la comunidad por las pantallas y micrófonos, tal como una escuela debiera reflejarlas.

En *A. V.* los *multi-media* representan una pretensión de arbitraje y, en consecuencia, la pregunta que cuadra formularse indaga acerca de qué realidad plasman. Para el público, la obra explora dos espacios escénicos: el real, la escuela, es decir, el ámbito institucional y, a su vez, el espacio virtual, la pantalla (¿espacio extra-escénico mediado?). A propósito del enfoque de los espacios, resulta interesante la propuesta de DENNERLEIN (2009) 1-25. La estudiosa establece la siguiente hipótesis: 1) modelos antropológicos del espacio como calles, pasos o una casa tal como han sido descriptos por los fenomenólogos; y 2) modelos institucionales de espacios como escuelas, iglesias y universidades<sup>38</sup>. Ambos componen nuestra realidad, es decir, nuestra realidad real más la ficcionalización que de suyo impone el medio, de momento que presenta un relato sesgado entre nosotros y los hechos —*prágmata*—. Como si la pantalla produjera un repliegue que refracta, corrobora y otorga entidad al decurso dramático.

Esa nueva configuración de los acontecimientos hace que el director procese e interprete mejor su fallida decisión. Él experimenta su reconocimiento atendiendo a la pantalla —como una audiencia interna en el marco de la representación—<sup>39</sup>, sin embargo, el ingrediente trágico incorpora, además, los des-tiempos. El personaje ha advertido demasiado tarde sus yerros y la profundidad de la coyuntura o *symphorá*. Los medios de comunicación funcionan como un poeta, como un Homero o un Píndaro si se da por válido que sancionan y juzgan el conflicto, de tal modo que corresponde pregun-

---

<sup>37</sup> En este sentido podría establecerse una correspondencia entre las pantallas y los símiles homéricos, cf. SARAVIA (2018) 284.

<sup>38</sup> DENNERLEIN (2009) 17-19.

<sup>39</sup> Como elabora Shakespeare el Acto III de *Hamlet*, por ejemplo.

tarnos si, acaso sin los *media*, hubiera existido otra vertiente del conflicto, y, acto seguido, si aquella hubiera adquirido entidad.

En esta obra de Ôst coexisten, simultáneamente, dos narraciones: la institucional y la antropológica, que replica, comenta, indaga y acaso juzga a los responsables. En fin, pone en pantalla aquello que se denomina “la opinión común”, a propósito de la que el Director reflexionaba. El espacio conforma el marco que habilita y sostiene las acciones humanas. Como decíamos, los medios permeabilizan la visión transversal de la sociedad, de este modo efectúan una suerte de caída de la cuarta pared, esta vez no del lado del público (proscenio) sino por el fondo del escenario por medio de la pantalla. Las voces periféricas que se centran en las imágenes corresponden a aquellos que comprende la inmigración y, como consecuencia, la discriminación.

La profundidad espacial que brinda la luz de la pantalla amplía icónicamente el espacio escénico. La protagonista, Aïscha, pasa casi toda la obra en el espacio antropológico; de este modo el espacio escénico u *on-stage* deviene extra-escénico u *off-stage*. La inversión de la perspectiva hace que se pierda firmeza en el punto de apoyo del espectador. Esta multiplicidad de planos que amplían al infinito el escenario (al modo por ejemplo de “Las Meninas” de Velázquez) nos lleva a preguntarnos, como lo hizo Borges ante el cuadro, dónde nos ubicamos nosotros como espectadores, en qué estrato de realidad, en qué últimas pantallas. El público presencia la obra desde un espacio antropológico, a través de aquella pantalla, detrás de ella. La cuarta pared cae entre las bambalinas, por el fondo del espacio escénico, no por el proscenio.

En cuanto a los coros, en el primer intermedio (como la párodos, ÔST, A.V., p. 21): el periodismo se comporta sensacionalista y estruendoso entre las autoridades del colegio. En el segundo intermedio (estásimo I, ÔST, A.V., p. 35) el profesor Loutriadis se expresa sobre el accidente de los hermanos Labdaoui ante los periodistas. En el tercer intermedio (estásimo II, ÔST, A.V., p. 59) el periodista transmite desde el hospital y entrevista a cuatro señoras anónimas, al modo en que las mujeres griegas acompañan a los protagonistas en el dolor, la contracara del heroísmo masculino, es decir, el heroísmo femenino anónimo, silencioso y estático de la resistencia cotidiana. En el cuarto intermedio (Estásimo III, ÔST, A.V., p. 75 ss.), el profesor Destal explica ante el

periodista la intersección de derechos que representa llevar el velo<sup>40</sup>. En el quinto intermedio (Estásimo IV, ÔST, A.V., p. 89 ss.), ingresa el Director del colegio en conversación telefónica con el Capellán, además aparecen los alumnos amigos de Aïsha que hacen oír sus desacuerdos. La pluralidad de voces anónimas trae reminiscencias de una estructura *epirremática* que vehiculiza espacios reflexivos y una estructura fuertemente argumentativa y *bouléutica* que involucra al público quien, atentamente, se encuentra por detrás de ellos, de un “otro lado” de la pantalla que no es la escuela. El sexto intermedio (Estásimo V, ÔST, A.V., p. 103), otorga el dato temporal: transcurre la cuarta semana de conflicto y el director anuncia, ante el periodista, el cambio de rumbo.

En los intermedios segundo y cuarto aparecen sendos profesores: Loutriadis habla sobre el accidente y Destal sobre el velo. Los intermedios tercero y quinto enfocan a las mujeres y los hijos y se divulgan sus expresiones. El primer intermedio produjo el estallido de la noticia; el último (sexto) evidencia el juego de los des-tiempos sofocleos. El cambio llega demasiado tarde, tanto como la peripecia padecida por Creón. En la *Antígona* sofoclea, los coros expresan en un lenguaje figurado las fuerzas descomunales que se han alterado por el accionar extremo de los protagonistas. En los intermedios de la AV, tiene lugar el clamor social que, como aquellas fuerzas irracionales, señalan, comentan, divulgan y exaltan, refractariamente, la impronta de los comportamientos humanos.

### Conclusión

El mito de Antígona acompaña a las sociedades desde hace miles de años y no parece que su vitalidad caduque en los próximos siglos. Los innumerables ejemplos de obras representadas en todo el mundo, principalmente en aquellos países en los que las libertades cívicas e individuales se han visto amenazadas, se vuelve recurrente. El mito produce un reactivo contra el asiento riguroso de las costumbres impuestas de modo de apelar a la atención de la problemática que denuncia poéticamente. Antígona se comporta como la heroína trágica más aquilea por su juventud y por su decisión monolítica

---

<sup>40</sup> Como en *Antígona*, la intersección hegeliana del derecho privado frente al derecho público, cf. SARAVIA (2007) 75.

para enfrentar la muerte en su encierro. La tenacidad con que mantiene sus principios requiere una resistencia más allá de lo tolerable. En efecto, siempre que exista una persona joven que no se sienta ni comprendida por la sociedad ni contenida por las leyes, estaremos ante una Antígona escindida de todo contexto y, por tanto, reducida al confinamiento.

Las voces en disconformidad que emergen silenciosas desde lugares extra escénicos dejan oír un desafío, una impugnación a la impertérrita severidad del orden social. La párodos de *Antígona* muestra, metafóricamente, la vida cívica colapsada por el ataque contra Tebas. La experiencia de una situación de catástrofe da lugar, posteriormente, a una etapa reflexiva. Gracias al triunfo en la guerra, la población sustenta una nueva esperanza para la comunidad. La ironía de la obra subyace en que nadie se hubiera imaginado el curso que, en verdad, adquirieron los acontecimientos y que costó la vida de los jóvenes hijos y de la esposa del gobernante. El último estásimo canta la locura dionisiaca y resulta una síntesis metafórica de la experiencia que ha padecido la población.

Con un lenguaje figurado, el estásimo IV de *Antígona* retrata gravísimas aberraciones sociales y políticas y, por medio de un lenguaje constataativo, ratifica lo manifestado en el estásimo II. Por cierto, los personajes *hybristicos* se ofuscan empecinados y ciegos frente a las experiencias cotidianas de los más desposeídos; en efecto la arrogancia —de suyo inconmensurable— se vuelve recurrente en literatura.

La tragedia griega permite observar, como en un friso, casos de obsesión, de crueldad que, a poco de andar, quien ejerce el poder es subyugado por las ansias desmesuradas que lo convierten en un déspota. Los desenfrenos se manifiestan en sentimientos extremos que han quedado exhibidos especialmente en Creón, a quien la concupiscencia del poder lo ciega a tal punto que exhibe una formidable inhabilidad para tener en cuenta los anhelos de los jóvenes. Él mismo resulta víctima de su propia conducta obsesiva por lo unilateral de su enfoque.

Ôst expone el vínculo resquebrajado entre la escuela y la sociedad en su conjunto que se muestra a través de los medios de comunicación, un desdoblamiento acaso terciado de los espacios antropológicos. La rebelión de la joven Aisha, que se visibiliza detrás del velo y el acto terrorista de los her-

manos evidencian el estado de crisis e interpelan, especialmente a las autoridades, con un impacto estrepitoso. El final se vuelve el punto de partida para la meditación posterior, para deliberar una posición consecuente.

Carl von Clausewitz (2001) define la guerra como un “duelo a gran escala”<sup>41</sup>. El autor moderno representa un conflicto que adquiere envergadura general y su impacto produce el efecto de una experiencia catastrófica equivalente a una destrucción masiva.

### Referencias

- ANDERSON, M. J. (2012), “The Influence of Sophocles on Modern Literature and the Arts”: A. MARKANTONATOS (Ed.), *Brill’s Companion to Sophocles*. Leiden-Boston, Brill, 601-618.
- ANOUILH, J. (1947), *Antigone*. Paris, La Table Ronde.
- BOGATYREV, P. (1971), “Les signes du théâtre”: *Poétique* 8 (1971), 517-530.
- BORGES, J. L. (1986), “Cuando la ficción vive en la ficción”: *Textos Cautivos*. Recuperado de: <https://bigestodoelano.blogspot.com/2015/09/jorge-luis-borges-cuando-la-ficcion.html>
- BUTLER, J. (2000), *Antigone’s Claim*. New York, Columbia University Press.
- CARTER, D. M. (2007), *The Politics of Greek Tragedy*. Bristol, Bristol Phoenix Press.
- CHANTRAINE, P. (1968), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris, Klincksieck.
- DEBRAY, R. (2000), *Introduction à la médiologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DENNERLEIN, K. (2009), *Theorizing Space in Narrative*. Recuperado de <http://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>
- FLETCHER, J. (2010), “Sophocles’ *Antigone* and the Democratic Voice”: S. E. WILMER y A. ZUKAUSKAITE (Eds.), (2010), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford, OUP, 168-184.
- GAMBARO, G. (1986), *Antígona Furiosa*. Recuperado de /Notebook%20diciembre%2006/ANTIGONAS/Antígona-Furiosa-Gambaro.pdf
- GRIFFITH, M. (1999), *Sophocles. Antigone*. Cambridge, CUP.
- IRIARTE, A. (2004), *Antigone Autonomos*: L. COULOUVARITSIS y J. F. ÔST (Directores), *Antigone et la Résistance Civile*. Bruxelles, Éditions Ousia, 41-62.

---

<sup>41</sup> Cf. SARAVIA (2019) 24.

- JEBB, R. (2004 [1900]), *Sophocles: Plays. Antigone*. London, Bristol Classical Press.
- KLAUSEWITZ, C von. (2001) [1832], *On war*. Chicago, Chicago University Press.
- MARKANTONATOS, A. (Ed.) (2012), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden-Boston, Brill.
- MCCOSKEY, D. E. y CORBETT, M. J. (2012), "Virginia Woolf, Richard Jebb, and Sophocles' *Antigone*": K. ORMAND (Ed.) (2012), *A Companion to Sophocles*. Oxford, Blackwell, 462-476.
- MEE, E. B. y FOLEY, H. P. (2011), *Antigone on The Contemporary World Stage*. Oxford, OUP.
- ORMAND, K. (Ed.) (2012), *A Companion to Sophocles*. Oxford, Blackwell.
- ÔST, F. (2009), *Antigone Voilée*. Texte. Dossier. Bruxelles, de Boeck.
- OUDEMANS, TH. C. W. Y LARDINOIS, A.P.M.H. (1999), *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Austin, University of Texas Press.
- PAGE, D. (Ed.) (1972), *Aeschlyli Septem quae Supersunt Tragoedias*. Oxford, OUP.
- PAVIS, P. (2013), *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre*. London/ New York, Routledge. Traducido por Joel ANDERSON.
- PEARSON, A. C. (ed.) (1928), *Sophoclis, Fabulae*. Oxford, Oxford at the Clarendon Press.
- PIANACCI, R. (2015), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires, Losada.
- RICOEUR, P. (1990), *Soi Même comme un Autre*. Paris, Éditions du Seuil.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2007), *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata, Edulp.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2012), *Sófocles. Antígona*. Estudio preliminar, traducción y notas. La Plata, Edulp.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2014), "Daimónion Téras, Antígona v. 376": G. ALETTA DE SYLVAS [et al.] y N. DOMÍNGUEZ (coord. General) (2016), *Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*. CABA, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 392-403.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2015), "Antígona de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles": *Circe XIX* (2015), 59-75.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2016), "Antígona 1-11-14 del Bajo Flores. Versión Libre Sobre Antígona de Sófocles de Marcelo Marán. Una Lectura": M. DE F. SILVA, M. DO C. FIALHO y J. L. BRANDÃO (coords) (2016), *O Livro Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 23 (2021)



*do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepção II*. Coimbra, CUP, 275-288.

SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2018). "Las expresiones de violencia en el Canto XXI de *La Iliada*": C. FERNÁNDEZ, J. T. NÁPOLI Y G. C. ZECCHIN DE FASANO (Eds.) (2018), *[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*. La Plata, Edulp, 281-303.

SARAVIA, M. I. (2019), "Introducción": M. I. SARAVIA y C. A. FEATHERSTON (Eds.) (2019), *Expresiones de Violencia en la Literatura. De Grecia a nuestros días*. La Plata, Publicaciones Fahce, 11-42.

STEINER, G. (1992), *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa.

WILMER, S. E. y ZUKAUSKAITE, A. (Eds.), (2010), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford, OUP.

\*\*\*\*\*

**Resumo:** Em *Antigone Voilée*, de François Ôst (2009), a família muçulmana Labadoui vive em Paris. Desta vez, Antígona chama-se Aïcha e ela encontra a sua irmã Yasmina no recreio da escola e esta informa-a sobre o gravíssimo acidente que seus irmãos sofreram. Essa desgraça é interpretada de maneiras diferentes e incompatíveis por Aïcha e pela direção do colégio. A rebelião da jovem não se faz esperar e o jornalismo faz o seu trabalho. Faremos uma reflexão sobre o papel dos meios de comunicação na sociedade e proporemos uma meditação sobre os limites difusos dos espaços.

**Palavras-chave:** François Ôst; *Antigone Voilée*; Sófocles; *Antígona*; meios de comunicação-coros.

**Resumen:** En *Antigone Voilée* de François Ôst (2009), la familia musulmana Labadoui vive en Paris. Esta vez Antígona se llama Aïcha y encuentra a su hermana Yasmina en el recreo de la escuela y esta le informa acerca del accidente gravísimo que sufrieron sus hermanos. Esa desgracia es interpretada de maneras disímiles e incompatibles por Aïcha y por la dirección del colegio. La rebeldía de la joven no se hace esperar y el periodismo realiza su quehacer. Reflexionaremos sobre el papel de los medios de comunicación en la sociedad y propondremos una meditación sobre los límites difusos de los espacios.

**Palabras clave:** François Ôst; *Antigone Voilée*; Sófocles; *Antígona*; medios de comunicación-coros.

**Résumé :** Dans *Antigone Voilée* de François Ôst (2009), la famille musulmane Labadoui vit à Paris. Cette fois, Antigone s'appelle Aïcha, elle retrouve sa soeur Yasmina dans la cour de récréation de l'école et celle-ci l'informe de l'accident gravissime que leurs frères ont subi. Cette disgrâce est interprétée de manières différentes et incompatibles par Aïcha et la direction de l'école. La rébellion de la jeune fille ne se fait pas attendre et le journalisme fait son travail. Nous proposerons de réfléchir sur le rôle des moyens de communication dans la société et sur les limites diffuses des espaces.

**Mots-clés :** François Ôst ; *Antigone Voilée* ; Sophocles ; *Antigone* ; moyens de communication-choeurs.