

Tres Antígonas y un autor: Guillermo Heras, *Antígona en la frontera*, *Hantígona* y *Ardiente Antígona*

Three Antigones and one author: Guillermo Heras *Antígona en la frontera*, *Hantígona* and *Ardiente Antígona*

Carmen González-Vázquez

Universidad Autónoma de Madrid¹

carmen.gonzalez@uam.es

ORCID: 0000-0003-1653-3963

Palabras clave: Tres Antígonas, Guillermo Heras, recepción, nueva dramaturgia, Clásicos.

Keywords: Three Antigones, Guillermo Heras, Reception, New dramaturgy, Classics.

2021. La confluencia de las tres versiones

Guillermo Heras aprovechó el contexto de la pandemia para escribir sobre Antígona, personaje recurrente de su imaginario teatral que lo fascinaba desde la década de los 80, especialmente después de haber montado como director varias versiones modernas². La “peste” del COVID y su gestión a nivel global fue un marco ideal para revisitar aquella Tebas infectada. Con la amabilidad y generosidad que lo caracterizaba, me envió inmediatamente sus dos tragedias inéditas, además de otro texto sobre “Antígona como paradigma” que había publicado en la revista *Primer Acto* (2022), donde estableció las bases conceptuales de su poética sobre la hija de Edipo³. En 2021 se estrenaron *Antígona en la frontera* y

¹ Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación CONSTEMAD (PHS-2024/PH-HUM-437), promovido y financiado por la Comunidad de Madrid.

² *Antígonas* –a partir de *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, en Teatro Viceversa de Mendoza, Argentina–, en Verona (Italia) y *Memoria de Antígona*, de Xavier Lama y Quico Cadavall (con el Centro Dramático Galego en 1998). Heras, 2022, p. 98.

³ Interesado en el Congreso *Antígona, liberdade e opressão* celebrado en la Universidad de Aveiro en abril de 2024, habíamos decidido acudir juntos, pero su inesperado fallecimiento en julio de 2023 hace de estas páginas mi particular homenaje a este dramaturgo comprometido con el ser humano y la cultura, que se completará con la edición bilingüe español-portugués de los dos inéditos, tras la amable autorización de su hermana, a la que agradezco su generosidad para posi-

Hantígona y también en noviembre de ese año se publicó *Ardiente Antígona*⁴. En el prólogo de *Vidas paralelas*, título elegido para reunir su obra teatral inspirada en personas o personajes (Andrómaca, Francis Bacon, Leonard Cohen, Genet, Fedra, Genet, Lorca, Silvia Plath y Mark Rothko), Heras reflexiona sobre su poética, avisando de que “no tengo estilo. Puede que haya coincidencia en algunas obsesiones temáticas [...] y sintiendo que toda escritura es un estado de ánimo” (2021, p. 9). Justifica también su interés en los clásicos, “sin duda por la emoción que nos presentan sus conflictos [...]. Ese enfrentamiento de un ser humano con los dioses o con las mujeres y los hombres que les rodean, sus pasiones y sus estrategias de confrontar sus puntos de vista permiten que, sin duda, Antígona, Edipo, Electra, Hamlet, Laurencia o Ubú nos resulten, a veces, más reconocibles que ciertos personajes que escribimos los autores de hoy [...] Ese legado debe desarrollarse de un modo audaz y no como simple herencia histórica. Siempre debemos ir más lejos” (2021, p. 11).

Heras se aproxima a la concepción del personaje desde las páginas de G. Steiner y de María Zambrano más que desde *Antígona* de Sófocles, pero no olvida los elementos dramáticos que tienen que estar presentes para que se reconozca cada reescritura como parte de la tradición de la tragedia griega, pues le supone una gran dificultad “entender del todo” una obra clásica. A pesar de la inspiración, critica a Steiner porque se centra en la convencionalidad de occidente, es decir, en “una mirada sajona” que no incluye una visión abierta hacia Latinoamérica, y defiende que la contemporaneidad hay que buscarla en el conflicto universal; las heroínas se convierten, pues, en un paradigma a partir del cual se construye la obra.

La reivindicación de la conciencia individual y de la libertad personal son dos de los ejes transversales constantes en las tres obras, influencia de las lecturas que de *Antígona* hizo la filósofa malagueña. No le interesa a Heras *La tumba de Antígona* (1967), sino el artículo «Antígona o de la guerra civil» (1958), en el que Zambrano define la tragedia de Sófocles como “la tragedia de la guerra civil, de la fraternidad”⁵. Hay una clara influencia de la escritora en la configuración del personaje por parte de Heras, pues su Antígona mantiene dos elementos en las tres reescrituras: es fraterna con el hermano (el enemigo) y es representante del exilio y de la mujer exiliada (como Zambrano y su hermana después de la guerra civil española). La interpretación de la heroína por parte de Zambrano

bilitar su publicación. Entre sus distinciones destacamos su Premio Lorca (1997), Premio Nacional de Teatro de España (1994), Premio de Literatura Dramática-Francisco Nieva (2015). Pueden leerse las semblanzas sobre distintos aspectos de su personalidad y de su trayectoria publicadas por sus colegas de profesión como homenaje en el número 196 de la *Revista de la Asociación de Directores de Escena* (2024, pp. 8-104).

⁴ Tragedia estructurada en 20 escenas, con un breve resumen argumental de la *Antígona* de Sófocles, aunque planteado como si fuese una historia de la mitología griega y no una obra genuina.

⁵ Sin querer abundar aquí sobre la influencia de Zambrano en Heras, también se vislumbran otros escritos de la filósofa en estas *Antígonas* de 2021 en temas como sobre los dioses, el destino, la libertad, la conciencia individual y colectiva, la conciencia del autor de tragedias para incidir en el ser humano, etc.

evolucionó en la década misma de los años cuarenta (1940-1947), pues en un primer momento (hasta 1946), en «La hermana» (1989, pp. 249-251; redactado en 1952), consideraba que su hermana Araceli era la reencarnación de la Antígona sofoclea, por el hecho de que aquella y ésta habían padecido la crueldad impasible de un dictador (Francisco Franco) y de un tirano (Creonte, regente de Tebas) respectivamente. En julio de 1947, cuando redactó el ensayo «Delirio de Antígona» (1948, pp. 3-13), rectifica y también cuestiona al propio Sófocles por su `equivocación`, porque no supo entender —según María Zambrano— a su personaje femenino, pues le dio un final impropio de una heroína tan singular. En 1965 la autora explica el significado filosófico de Antígona, cuya condena a muerte, siendo una víctima inocente, virgen y pura, supuso para la humanidad el nacimiento de la conciencia personal, la conciencia de cada uno, frente a la conciencia mítico-religiosa y a la conciencia política, colectiva, predominantes hasta entonces⁶.

Esta idea abre la puerta a la reflexión sobre el poder político que se legitima en su propio poder (*potestas* vs. *auctoritas*) y que origina unas estructuras de poder que se mantienen por intereses espurios durante generaciones en cualquier sitio, por lo que Heras escribe: “ser Antígona es muy difícil, no sólo en países autoritarios o dictatoriales, sino también en los de carácter democrático por disponer de algún tipo de constitución” (*Antígona como paradigma*).

Antígona en la frontera

La más breve de las tres variaciones es *Antígona en la frontera*, concebida como una precuela de *Antígona* de Sófocles. Guillermo contextualiza la acción en la guerra fratricida que mantienen justo en ese momento sus dos hermanos, tema inspirado en *Siete contra Tebas* de Esquilo, justo en el momento en que ellas, Antígona e Ismene, están regresando del exilio desde Colono, donde acaban de enterrar a su padre. La palabra “frontera” es ambivalente:

- Colono: frontera como punto de partida que Antígona e Ismene dejan atrás.
- Tebas: frontera como meta, como punto de retorno ante el que las dos hermanas se detienen antes de entrar.

Los temas principales que parecen interesar al dramaturgo son la inmigración, el exilio –de carácter político– y el exilio interior. A través de las mujeres y de las marcas escénicas fronterizas como principio y final (que son final y principio también, según el momento de la historia que se escoja), se produce una corriente de movimiento en el proceso de percepción y enunciación de la acción que ellas mismas soportan y generan, aplicando la técnica actoral de “ponerse en el lugar del otro”⁷.

⁶ Pino Campos, 2005, pp. 247-264.

⁷ Escabias, 2011, pp. 255-256, 259-262. La autora ha analizado la metodología de Guillermo Heras en sus piezas breves de 2003, que se puede reconocer en esta *Antígona en la frontera*. Se produce un “juego ondulatorio” que construye “fuerzas centrífugas” a partir de la combinación del tra-

Es interesante destacar que esta obra se estrenó en la ciudad de Caracas en Venezuela el 25 de agosto de 2021 en el marco de la cuarta edición de “Micro-teatral” (CCCT), que tiene lugar anualmente en el teatro Urban Cuplé, sala ubicada en el centro comercial Ciudad Tamanaco⁸. Al título *Antígona en la frontera* añadió el subtítulo *Regresar también es una opción* la directora Marisol Martínez, quien tuvo como ayudante de dirección y también productor a Armando Andrés González. Hay mucho sentido en la elección de esta obra original de Guillermo Heras en un momento en que miles de ciudadanos venezolanos estaban esperando o cruzando la frontera con Colombia, cuando huían de la situación económica social y política que en ese momento en 2021 se vivía en Venezuela.

Los únicos personajes que figuran en el reparto son las dos hermanas, Antígona e Ismene, en sus primeras horas de orfandad⁹. La acción transcurre en un espacio desolado que al fondo tiene un puesto fronterizo que traslada al espectador contemporáneo a una de las siete puertas de Tebas. Las dos mujeres están en Colono y ellas mismas nos dan la indicación escénica ideal del itinerario que separa Tebas de Atenas¹⁰: “allí, a lo lejos, ya se ve la puerta del puesto fronterizo; aquí, la gente de Colono habla nuestra misma lengua y sus costumbres son parecidas. ¿Por qué trazar un límite artificial?”. La frontera, en palabras de Antígona, son el resultado de “el libre albedrío de nuestros gobernantes. Establecen límites para tener su parte de poder”. Edipo ya ha sido enterrado y las dos hijas exiliadas regresan a Tebas en un momento en que la guerra civil fratricida está en un punto álgido. Por eso exclama Antígona, como resumen de la obra, “más duro que el exilio puede ser la vuelta”, expresando la frustración y la desesperanza que se añaden al dolor de las víctimas y remite a los escritos de Zambrano cuando regresó a España del exilio acompañada de su hermana Araceli.

La frontera es también un límite conceptual, una barrera mental, que el individuo consciente tiene que cruzar (o no), porque produce miedo (tal es el caso de Ismene) o valentía (como le ocurre a Antígona). También la frontera aparece en la obra como un límite entre la niñez añorada por parte de las dos personajes y la edad adulta, en la que hay que tomar decisiones y responsabilizarse de los propios actos, de las propias decisiones y de las consecuencias de integrarse en esa vida adulta. Se vislumbra aquí la decisión que tomará Antígona después, cuando decida dar sepultura a su hermano Polinices, colocando ya el dramaturgo las líneas psicológicas que definirán a ambas jóvenes, que no tienen ningún

bajo actoral con el de la escritura para lograr un “teatro inmediato” con una construcción muy pensada, en la que los personajes están perdidos en “esa nada de los acontecimientos”.

⁸ Es un espacio acondicionado en el centro comercial para el desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Caracas (Venezuela); inició su andadura en 2011 con espectáculos breves que han continuado con gran acogida del público hasta la actualidad.

⁹ Les dieron vida las actrices Jessica Arminio y Bárbara Acevedo; Edipo no figura en el texto, pero el personaje llegó al escenario interpretado por la voz de Antonio Delli.

¹⁰ Colono era un barrio de la ciudad de Atenas, en la región del Ática, de donde era originario Edipo y adonde regresó para morir. Tebas se ubica a 48 kms al noroeste de Atenas, en Beocia, al norte de la cordillera de Citerón que separa una región de la otra.

control sobre el enfrentamiento armado que en ese momento están librando sus hermanos varones en Tebas.

La frontera como elemento físico impide el multiculturalismo, el conocimiento de la alteridad; por ello, la escenografía que dibuja un paso fronterizo y que vislumbra dos poblaciones distintas (pero iguales en ciudadanía y lengua) sirve para configurar la posición colectiva de acogida/salida y también la de carácter individual, pues no hay frontera o legislación que impida los movimientos migratorios, porque el poder político no puede intervenir en la libertad individual. Deducimos, a partir de las palabras de ambas mujeres, que es necesario y también beneficioso para la sociedad el acogimiento social del inmigrante, figura universal simbolizada en dos muchachas que tuvieron que exiliarse y que ahora regresan como inmigrantes a su ciudad natal, después de haber recorrido –también como inmigrantes– ciudades que las negaban cuando acompañaban a su padre Edipo hasta llegar a Colono, donde murió.

Hantígona

El propio autor nos ha dejado por escrito sus propósitos con esta obra y también con su propia puesta en escena y diseño del espacio escénico, cuando dirigió a la compañía Teatro do Noroeste/ Centro Dramático de Viana do Castelo para conmemorar los 30 años de vida artística en Portugal. En principio, la compañía le había pedido la dirección de una *Antígona*, ocasión que aprovechó para escribir su propio texto. En la entrevista concedida el día del estreno¹¹ a Radio Alto Minho comentó: “decidí escribir *Antígona* con una H para que el público perciba que va a asistir a una pieza basada en un texto clásico, escrita a la luz de una perspectiva contemporánea [...]. No quisimos que Creonte fuese un tirano, sino un hombre de convicciones: no sabemos si es tecnócrata o liberal, lo que nos hace recordar a ciertos gobernantes de la actualidad”¹².

¹¹ Se estrenó el 6 de diciembre de 2021, con una duración de 90 minutos, y estuvo en cartel hasta el 18 de diciembre en la sala principal del teatro Sá de Miranda. Fue una coproducción del Teatro Nacional de San João, con traducción al portugués de Alexandra Moreira da Silva. La estrecha colaboración de Guillermo Heras con la compañía se ha traducido en el homenaje al autor al poner el nombre de Guillermo Heras en la “Escola de Verão para atores” que se celebra anualmente.

¹² El 23 de marzo de ese 2021 impartió también la conferencia “Los Clásicos: Texto y representación desde la contemporaneidad” en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico MX (FITCMX), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X9vdndwzLLc&t=205s>. En palabras propias, sobre la base teórica de la diferencia entre literatura dramática y escritura escénica (es decir, la representación teatral del caudal de dramaturgias clásicas a lo largo de los tiempos), trató de acercarse a ambos conceptos desde la actualidad de las herramientas que proporciona un montaje teatral para desentrañar el sentido de algo que se escribió en el pasado y sigue teniendo tanto sentido para ser representado para las y los espectadores de hoy. Para ello es necesario trabajar desde diferentes estrategias, desde las propias del oficio de director/a de escena, pero también acercando las metáforas, las fábulas y los referentes históricos que el repertorio de los clásicos provocan en la actualidad, desde análisis conceptuales y teóricos en paralelo.

Si en *Antígona en la frontera* se acerca al pensamiento de María Zambrano, los cinco ejes de confrontación y conflicto dibujados por G. Steiner para analizar los símbolos de Sófocles los encontramos en las dos obras largas:

- eje 1. Conflicto entre hombre y mujer;
- eje 2. entre juventud y vejez;
- eje 3. entre la conciencia individual y la del estado;
- eje 4. entre los vivos y los muertos;
- eje 5. entre dioses y hombres.

En las dos versiones largas de *Antígona* Heras identifica a la divinidad con los personajes triunfantes y poderosos de hoy (políticos, magnates, estrellas de fútbol, *influencers* ...). No rechaza en su escrito teórico una visión de la religión como origen de los fanatismos, el rechazo al otro o la intolerancia; también como la justificación de los pecados y su forma de expiación¹³, pero en estos dos textos ha preferido buscar el paralelismo entre divinidades del Olimpo y las figuras públicas que ostentan una gran influencia en los individuos, sin desarrollar personajes ni procedimientos sobre esta idea más allá de su exposición.

La fecha de diciembre del 2021 nos sitúa en un momento en que el mundo está recuperando la normalidad tras las restricciones por la infección global por el virus del COVID. Encontramos aquí la saga de los Labdácidas contextualizada en una pandemia global y en su gestión política: aquella peste de Tebas era, sin duda, el marco ideal para encontrar la excusa de lo contemporáneo en nuestro panorama teatral. A Guillermo Heras le atrae especialmente la figura y función del coro; no extraña, pues, que la acción de *Hantígona* comience con el recitado de un coro de ciudadanos que inician la acción buscando la concomitancia entre lo antiguo y lo moderno: la universalidad del problema y la universalidad de la función del coro como personaje:

Aquí y ahora un coro moralizante
siguiendo la antigua tradición
en estos tiempos de caos y desconciertos [...]
Y todo porque de nuevo llegó la peste.
Al principio nadie lo creía
Eso son cosas del pasado
Eso son retóricas de las tragedias griegas
Eso solo ocurre en la lejana China,
pero la peste se extendió por el planeta [...].

Ya desde este comienzo recoge los elementos expresados en su escrito “*Antígona como paradigma*”, en el que Heras se plantea cómo acercar la tragedia al público actual; además de utilizar procedimientos dramatúrgicos propios de la tragedia griega, en esta *Hantígona* directamente condensa los argumentos de varias obras de Esquilo y Sófocles para contextualizar el mito, que no tiene por qué ser conocido por el público, por lo que podemos dividir su pieza en cuatro partes argumentales:

¹³ Heras, 2022, p. 100.

Parte I: resumen de *Edipo rey*, de Sófocles;
 Parte II: resumen de *Edipo en Colono*, de Sófocles (introduce aquí los temas que también aborda en *Antígona en la frontera*);
 Parte III: resumen de *Siete contra Tebas*, de Esquilo (influencia de Zambrano 1958);
 Parte IV: *Antígona*.

La transición de una parte a la otra la ejecuta a través del coro¹⁴. En acotación indica:

Como ya he planteado este coro inicial solo tendrá que decir el texto coralmente en algunos momentos; en las siguientes partes ya señalo un número para que sea narrado por un actor o una actriz. En puesta en escena se correspondería con imágenes poéticas de lo narrado por los actores que hicieran esos personajes, que divide el recitado entre sus miembros.

Hay varios elementos característicos de *Hantígona* que no aparecen en *Antígona en la frontera* ni en *Ardiente Antígona*:

- la función social del teatro y de los actores: “¿no será todo una invención teatral/ una manera para sostener el oficio de los actores/ una forma de seguir inventando ficciones para sobrevivir a todo tipo de pestes?”;
- la utilización de la divinidad –también en el mundo griego– para enmascarar decisiones personales que se basan en el poder adquirido, tanto en el ámbito familiar, como en el laboral o en el político (es decir, en la gobernanza). Ese poder individual adquirido genera soberbia, falta de empatía y de diálogo; por tanto, provoca sufrimiento en el otro. Así pues, esta obra maneja el concepto de poder como ambición política de carácter estrictamente individual y que conduce al desastre colectivo.

En la obra aparecen todos los elementos de una tragedia, pero con cambios: llama la atención que la voz de Heras es la voz del corifeo. Sin duda, el dramaturgo tiene especial querencia por el coro, al que atribuye varias funciones en la estela de otros dramaturgos contemporáneos y de la crítica académica, además de las de estructurar en escenas cada una de las partes de la acción dramática y de contextualizar la contemporaneidad del argumento antiguo:

- Asigna al coro una función informativa en varios niveles: como prólogo, como mensajero y como “profesor” de literatura, pues es cometido del coro explicar al espectador qué es una tragedia griega y cuáles son sus características, en la línea del cometido que tiene el coro griego para “dialogar” con el público;
- El coro es un elemento para hacer *flash back* y *forward*, una ligazón entre el pasado y el presente.

Dentro de los elementos conceptuales de la tragedia me interesa destacar la relevancia del poder vertical en el seno de la familia, tal como pronuncia el

¹⁴ Tal como acertadamente sugiere la persona que ha revisado este trabajo –a quien agradezco su tiempo y conocimientos–, hay relación con la función de los estásimos en la tragedia griega y las imágenes poéticas que se generan, si bien no se puede asegurar que haya un conocimiento tan profundo de los originales en traducción por parte de Heras, a cuya interpretación ha llegado a través de otros autores, fundamentalmente ensayistas, y no de escritos de especialistas en Clásicas.

coro: “la institución familiar enfrentada al encuadre biológico dentro del cual se enfrentan los seres humanos”.

La elección de un sistema por pares es recurrente para resaltar la paradoja trágica y el conflicto. El dúo Creonte-Hemón sirve a Heras para plantear el control de la libertad individual que ejercen los padres sobre los hijos, sin llegar a formalizar un *agón* según la dramaturgia del teatro antiguo. En este entorno intrafamiliar aborda también la neurosis de un individuo que condiciona la vida de las personas cercanas, pero que se justifica en el ámbito de esa estructura de poder sobre la familia, jerarquizada de tal manera que esa pirámide queda tan integrada que la aceptamos como adultos también en el entorno social y laboral, pues parece que ese familiar neurótico, superior, es un tipo sociológica y psicológicamente aceptable en otros ámbitos de actuación al que se le hace caso por ser quien es (y porque estamos familiarizados desde la infancia).

El siguiente par son las dos hermanas, que simbolizan el conflicto entre el *éthos* y el *páthos*. Ismene funciona como representante de la razón. Antígona funciona como representante de la pasión. Ismene es configurada como una voz externa que analiza el conflicto desde la objetividad racional: es el personaje que ofrece como solución una tercera vía, que puede reconducir el conflicto antagónico entre Creonte y su hermana Antígona. En cierta medida Ismene es una versión estandarizada que nos acerca a la Ismene de Sófocles, pero es también la voz de la sororidad, es decir, la voz que antepone el beneficio de la hermana y en general de las mujeres en cualquier situación. En ella encontramos el argumento de que es necesario adaptarse a las circunstancias buscando soluciones intermedias, sobre la base de que hay momentos en los que se enquistaba sobremanera una situación y con el paso del tiempo es posible encontrar soluciones a conflictos que parecen irresolubles, como el que se desarrolla en escena. Ante el rechazo de su hermana Antígona, Ismene desaparece de escena, pese a su insistencia en acompañarla: “Quiero estar contigo en la desgracia”. Los versos que pronuncia Ismene en esta obra van a ser la base e incluso inspiran el título de *Ardiente Antígona*, publicada unas semanas antes del estreno de *Hantígona*: “no te comprendo. Tienes un corazón de fuego que me hiela de espanto”.

La muchacha que protagoniza esta obra sigue la línea de interpretación – más habitual – de una heroína que ejerce el poder como una posición personal. Es una mujer indignada e intransigente, configurada por Guillermo como un personaje manipulador en el ámbito familiar equiparable a Creonte en el ámbito político. Adalid de la reivindicación de la libertad individual, llama la atención su desprecio por Ismene, eligiendo sus convicciones rígidamente por encima del valor de la persona: “Debemos separar nuestros caminos por el valor de nuestros pensamientos”. La ataca y la abandona cuando no consigue el apoyo de ella: “no quiero un amor solo de palabra”.

El tercer par, Creonte y Antígona, además de conservar el espíritu sofocleo del “choque de razones”, se vuelve contemporáneo al ser cuestionado el liderazgo en tiempos de crisis. El tradicional *agón* entre Creonte y Antígona se traduce en esta obra en el compromiso del mandatario ante el Consejo ciudadano (representantes de la ciudadanía en el gobierno) y el individuo. Para el Consejo ciudadano las decisiones que debe tomar un líder se fundamentan en

el bien común de la ciudadanía y las decisiones de Creonte son así justificadas por el Consejo ciudadano; por tanto, hay coherencia democrática gracias a unas estructuras sociales que se benefician del liderazgo político (una suerte de *quid pro quo*), de manera que en la ciudad se mantiene un orden y una paz basados en el control. Dentro de este marco ideal la ciudadanía acata, en realidad, imposiciones sociales que son deseos personales amparados en el Consejo ciudadano, lo que supone *de facto* una estructura de carácter tiránico desarrollada en una democracia. En cuanto al individuo que gobierna se plantea la distinción entre las decisiones que se toman por el bien común o las que se esconden por el bien de quien las promulga. Heras incluye aquí la manipulación por parte de los medios de comunicación para amparar esas decisiones espurias por parte del que gobierna en beneficio propio. Por ello Antígona reclama a Creonte una coherencia de comportamiento basada en la consciencia, pero, al mismo tiempo, el límite de la norma establecida puede conducir a un relativismo moral y social, que solamente puede ser atacado desde la ética.

Creonte y Hemón, vejez frente a juventud y padre contra hijo, es otro par en el que encontramos la huella de Steiner en la escena. Creonte representa esa estructura heredada que a la generación mayor conviene mantener. El amor filial se manifiesta, en opinión del padre, en la obediencia del hijo, cuyas acción y razón tienen que estar siempre supeditadas a la norma heredada en la familia, sin desequilibrios por elementos externos que se incorporen en la estructura: “la norma de conducta que debes seguir es la que imponen los deberes de hijo [...] no pierdas nunca... por una mujer los sentimientos paternos”.

Trasladado al siguiente círculo de acción, esta idea de “buen comportamiento filial” se traduce en que una democracia está también subordinada al que la gobierna: “¿Puede estar la ciudad por encima de quien la gobierna? Es a mí a quien corresponde gobernar”. Naturalmente Hemón, el hijo varón joven, representa la nueva forma de querer hacer política. Representa en escena el cuestionamiento al padre (“padre, puede que la tradición esté de tu parte”) y está concebido como representación del crecimiento, es decir, de la madurez, política y personal de las nuevas generaciones. Por eso, en boca de Hemón aparece también la crítica al tipo de política que hace su padre –más allá de la ley contra el enterramiento de Polinices–, reivindicando que es posible conseguir un beneficio individual que repercuta en el beneficio de la ciudadanía.

En pleno nudo gordiano llama la atención que la (re)solución cabal proceda del esbirro, como si el poder armado diera seguridad al poder político: “a veces es preferible dar un salto atrás para tomar el impulso necesario para dar el paso adelante. Ahora tienes todo el poder. No lo pongas en peligro por una decisión que fácilmente puedes cambiar”. Como no puede ser de otra manera, la rectificación de Creonte llega tarde, pues Antígona se ahorca igual que hizo su madre, después de un monólogo en el que reivindica el pensamiento libre conectándolo el dramaturgo con su función en una tragedia: “siempre es necesario guiarse por la dignidad del pensamiento libre [...] para una aflicción trágica se requiere un cierto componente de culpabilidad, para el verdadero dolor trágico se requiere un elemento de inocencia”.

La tragedia finaliza con un diálogo de carácter moral entre el coro –que representa la voz de Guillermo Heras– y Creonte, con una especie de *paideia* mientras los cuerpos muertos son enseñados en escena. Este final enlazará con el comienzo de *Ardiente antígona*, obra en la que desde las primeras líneas se rechaza explícitamente la ostentación de cadáveres interpelando así a los medios de comunicación que los exponen sin pudor, y logrando de esta manera que una persona pierda su idiosincrasia y su valor individual al quedar anónima por las imágenes.

Ardiente Antígona (2021)

Única de las tres obras publicada, de la que no he encontrado su estreno, aunque su escenografía está bien diseñada: Guillermo sugiere el uso de herramientas digitales para enmarcar el conflicto en el espacio de los medios de comunicación globales. Por eso la obra empieza con una presentadora que habla en directo, apelando el dramaturgo a la insensibilidad colectiva de las desgracias individuales. Esta tercera tragedia sintetiza todos los conceptos de las dos Antígonas precedentes en el tiempo, pero recoge otros muy potentes y que, además, nos sitúan en el contexto político y económico de un mundo globalizado después de una pandemia y con varios conflictos armados y violentos en distintos puntos del planeta. Dice Creonte: “un muerto es una tragedia, pero miles de muertos son una estadística”. La exposición en imágenes de esa estadística contribuye a la insensibilización colectiva y, por tanto, a la pérdida paulatina de la conciencia individual, representada por Antígona. Y es que las tragedias individuales en la vida cotidiana son el resultado de unas conductas abusivas, que son ejercidas a través del poder político y también del poder familiar y que condiciona o destruye la vida de cualquier persona.

Repite las mismas herramientas dramáticas que había testado en *Hantígona* gracias al coro de carácter moral que representa la voz del dramaturgo, que señala las distintas partes de la tragedia y que explica la actualidad del conflicto. A diferencia de la obra anterior, Ismene y Antígona representan la complicidad, la sororidad y el cariño. Esta vez Antígona depone su agresividad y respeta la opinión de su hermana Ismene, a la que protege. Ismene vuelve a repetir el verso que fundamenta esta obra –“tienes un corazón de fuego, pero que me hiela de espanto”– y que también propicia al dramaturgo mostrar la razón frente a la pasión en dos personajes y puntos de vista diferentes, pero que se quieren y se apoyan, a pesar de la incomprensión mutua.

Hay una novedad en las palabras de Ismene que no encontramos en las dos versiones anteriores: el poder iguala al ser humano igual que la muerte, de forma que el fundamento ético aplicado al poder no va a poder mantenerse con independencia de la persona que lo ostente. En esta tragedia, pese a las protestas de Antígona, Creonte ordena también la detención de Ismene.

Será el corifeo la figura moral que se mantiene firme en toda la tragedia como una voz exterior. En esta última versión, hay una visión más humana y comprensiva de los personajes individuales, utilizados como crítica por parte del dramaturgo de las estructuras sociales y, por ello, los personajes son contruidos como paradigma de dichas estructuras. Ismene representa a la mayoría

“cómoda”, mientras que Antígona representa la libertad individual para poder vivir con congruencia según los propios principios. Para ello hay que mantener lucidez, es decir, una vida con consciencia de lo que ocurre en el mundo, sin sustraernos: así Antígona se configura como una especie de ácrata que deviene en antisistema, quizá a imagen de un viejo dramaturgo, un Heras ya mayor, políticamente posicionado también en esta escritura dramática que recoge el ardor último del creador a través de la palabra y el teatro.

La ciudadanía representa al grupo social que se adapta a lo que y a quien le conviene en cada momento, de manera que la conciencia individual de cada ciudadano se diluye en el colectivo social de la ciudadanía. El corifeo, la voz del autor en la contemporaneidad, denuncia el mal gobierno que sigue imperando hoy en día y en el personaje de Creonte se denuncia la facilidad de la muerte y del castigo como solución útil y rápida a los problemas. Es un gobernante que supedita la ética política a la economía, quien considera que ceder ante una opinión o una decisión manifestada en público es un signo de debilidad; es el representante del relativismo moral para conseguir el beneficio particular; es el parangón de un presidente “democrático” que utiliza los medios de comunicación para manipular a la ciudadanía y salvar sus propios intereses.

El destino es un elemento al que también se dedica espacio importante en esta tragedia: se repite que el destino se lo labra cada persona según sus actos; así, el destino no es más que la consecuencia de las decisiones que vamos tomando a lo largo de nuestra vida. No extraña, pues, que encontremos como temas recurrentes la (falta de) conciencia de la ciudadanía desde un parámetro ético; la falta de respeto al poder, si no está legitimado en su actos (no en el poder en sí mismo) y porque justifica su actuación a partir de actos ajenos (no propios), lo que supone una falta de responsabilidad. Congruente es, pues, toda una teoría de la corrupción en política que se desarrolla en un interesante monólogo de Creonte con algunos elementos que ya aparecían en *Hantígona*.

En *Ardiente Antígona*, tragedia rebosante de emoción y también de cierta desesperanza, la felicidad radica en las pequeñas cosas, tal como pronuncia Antígona en su monólogo final inspirado en los versos de Sófocles, donde la añoranza de lo cotidiano y de la intimidad se ve crudamente expuesta de nuevo ante las cámaras: “Ahora en este acto final de mi vida, sólo pido una cosa: que no se muestre mi imagen muerta para engordar la piedad de unos o el ejemplo de escarnio de otros”. El dramaturgo, efectivamente, concede este deseo a la joven heroína en la acotación escénica: “su muerte teatral será aquí una metáfora sobre una imagen nunca naturalista”.

Sin embargo, en la escena final, la número XX, de nuevo en el espacio escénico de Creonte, el público ve en pantalla a Eurídice, a la que, a manera de reportero, el corifeo relata la muerte de su hijo Hemón, y que inmediatamente después se desconecta¹⁵. El corifeo rompe este momento y reflexiona sobre la pertinencia de representar hoy una tragedia griega, cómo entender a Sófocles a través de Steiner:

¹⁵ La revisora ha visto aquí una referencia a la figura del mensajero en *Antígona* de Sófocles (versos 1192 ss.), quien describe la muerte de Hemón: Eurídice sale de escena sin decir nada, como

Como nos dijo Steiner, “comprender” un texto griego clásico: “comprender” en cualquier lengua un texto conceptualmente tan denso como *Antígona* es oscilar entre los polos de lo inmediato y de lo inaccesible”. ¿Cómo entonces representar hoy a los clásicos? Toda esta serie de desgracias que aparecen en esta obra ¿Pueden producir la catarsis que, se supone, traspasaba a los espectadores de aquella época? Pero, basta de digresiones teóricas...no sabemos a dónde ha ido Eurídice, una madre que acaba de perder a su hijo de manera tan repentina. (*Entra Creonte con el cadáver de Hemón*).

Será otra vez el esbirro el interlocutor del último Creonte, que entra en escena emulando la función del mensajero para contarle el suicidio de Eurídice y leerle su carta de despedida. Entre tanto dolor, el político decide que “habrá que construir un relato creíble para el pueblo. Siempre que ocurren estas fatalidades, existen muchos oportunistas que querrán sacar tajada de la situación. Cerrad las puertas de mi casa y llamad a mis asesores [...]”.

Mientras todos los cadáveres aparecen esparcidos por el espacio escénico, la cara de Creonte se despedirá del público desde la pantalla, con una última alocución: “hemos abierto una investigación para castigar a los culpables. Estad tranquilos, la paz y el orden volverán a estar presentes en nuestra querida ciudad” (*Oscuro*).

Conclusiones

La inclusión de elementos explícitos en las obras como la inmigración, la corrupción política o los medios de comunicación responden a la estrategia intencionada del dramaturgo para que el público acepte la contemporaneidad de los clásicos y la necesidad de seguir llevándolos a escena. Además, otros elementos argumentales que están presentes en las obras originales de Esquilo y de Sófocles –como la peste, la fraternidad, las relaciones familiares, la voluntad, el destino, la incomprensión, el diálogo unilateral o la violencia social provocada por intereses personales– son desarrollados en las tres obras para hacer entender al público actual la universalidad de la tragedia griega. Todo ello “para seguir mostrando la fuerza del teatro como memoria”¹⁶. Desde este punto de vista, *Antígona en la frontera* supone un recordatorio de las crisis fronterizas, de las penurias del individuo migrante y de la solidaridad de los pueblos, tanto en la Antigüedad como hoy.

Se percibe una intención muy marcada en *Hantígona* respecto de las otras dos, quizá porque su composición tuviese también desde el principio la finalidad de una puesta en escena. Es una obra más ambiciosa, pues, más allá de proponer una reescritura de *Antígona* de Sófocles, quiere mostrar al público toda la inmensidad de la saga de los Labdácidas relatada por Sófocles en su trilogía (*Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*), a la que se añade *Siete contra Tebas* de Esquilo, por

dirá el corifeo (v. 1244). El silencio simboliza la desgracia que está a punto de ocurrir dentro de palacio (el suicidio) y Eurídice se desconecta de esta realidad trágica.

¹⁶ Heras, 2022, p. 101.

la que parece sentir también una fascinación especial. Por ello es el texto más abigarrado, a mi juicio, en el que la erudición y el propósito de denuncia restan eficacia a la emoción, que brilla mucho más en el texto de *Ardiente Antígona*, a nuestro juicio el mejor drama de las tres variaciones, muy influidas –como él mismo ya reflejó en sus escritos– por intelectuales modernos más que por los propios textos antiguos que inspiran estas tres tragedias.

Referencias bibliográficas

- Escabias, J. (2011). Acción dramática y teatralidad en *De piezas breves*, de Guillermo Heras. In J. N. Romera Castillo *et al.* (Coords), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (pp. 255-262), Madrid: Ed. Visor.
- Heras, G. (2021). *Ardiente Antígona*. In *Vidas paralelas* (pp. 31-67). Madrid: Punto de vista Editores.
- Heras, G. (2022). Sobre la puesta en escena de *Hantígona*. *ADE-Teatro. Revista de la asociación de Directores de Escena de España*, 189, 98-101.
- Pino Campo, L. M. (2005). La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la Historia Sacrificial III. *Revista De Filología*, 23 (abril), 47-264.
- Steiner, G. (1986). *Antigones*. New York: Oxford University Press [versión francesa *Les Antigones* (1986). Paris: Gallimard].
- V.V.A.A., (2024). Guillermo Heras, la pasión teatral. *ADE teatro*, 196, 8-104.
- Zambrano, M. (2014-2015). *Obras completas* (Dir. J. Moreno Sanz). Barcelona: Galaxia Gutenberg (vols. III, V y VII).

Resumen

El actor, director, crítico, gestor cultural, docente y dramaturgo español Guillermo Heras, aunque es un referente internacional de la dramaturgia contemporánea y de su puesta en escena, se interesó también por la mitología griega y por los clásicos, publicando textos inspirados en las figuras de Fedra, Andrómaca y Antígona. Abordamos los tres títulos que han salido de la pluma de Heras, uno publicado (*Ardiente Antígona*) y dos de ellos inéditos (cedidos por el autor a la que firma este trabajo), compuestos meses antes de fallecer en 2023.

Interesado por personajes muy diferentes, ubicados en espacios y tiempos disímiles, bajo códigos morales dispares, pero que enfrentan los mismos problemas tanto en la ficción como en la realidad, dominados por unas pasiones que los hacen parecer cada vez más humanos, me interesa determinar cómo sus Antígonas se proyectan en sucesivas variaciones dramáticas, pero con una misma finalidad: despertar la lucidez del espectador sobre el mundo que los acoge.

Abstract

The Spanish actor, director, critic, cultural manager, teacher and playwright Guillermo Heras, although he is an international reference in contemporary drama and its staging, was also interested in Greek mythology and the classics, publishing texts inspired by the figures of Phaedra, Andromache and Antigone. We look at the three titles that have come from the pen of Heras, one published (*Ardiente Antígona*) and two of them unpublished (on loan from the author to me), composed months before his death in 2023.

Interested in very different characters, located in dissimilar spaces and times, under disparate moral codes, but facing the same problems both in fiction and in reality, dominated by passions that make them seem more and more human, I am interested in determining how his Antigones are projected in successive dramatic variations, but with the same purpose: to awaken the spectator's lucidity about the world that welcomes them.

