

Creón, Creón. La *Antígona* distópica de Rodríguez Pampín

Creón, Creón. The dystopian *Antigone* by Rodríguez Pampín

María Teresa Amado Rodríguez

Universidade de Santiago de Compostela

mariateresa.amado@usc.es

ORCID: 0000-0003-0281-7754

Palabras clave: Teatro gallego, tradición clásica, tragedia, *Antígona*, Rodríguez Pampín.
Keywords: Galician theatre, classical tradition, tragedy, *Antigone*, Rodríguez Pampín.

Mirando hacia atrás

La lengua gallega, que durante la Edad Media tuvo un cultivo literario brillante, tanto en prosa como en verso, queda en situación de marginación social a partir del siglo XVI por imposición del castellano desde la corona de Castilla, desaparece de la literatura y de los escritos oficiales y en su cultivo oral se circunscribe exclusivamente al ámbito rural y familiar. La publicación de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, en el año 1863, marca el inicio de su recuperación para usos literarios y culturales. Poco a poco van surgiendo frutos, primero en verso, luego en prosa y en todos los géneros, pero cuando su consolidación parecía firme, el golpe de estado de 1936 interrumpe el proceso. Con la unidad de España como lema, cualquier forma cultural que se desvíe de la oficialidad es relegada e incluso prohibida y solamente se permiten aquellas manifestaciones costumbristas que no suponen un peligro para la estabilidad del nuevo régimen dictatorial, dentro de agrupaciones folclóricas controladas por las instituciones oficiales.

Durante la dictadura, los gallegos en el exilio mantuvieron viva la cultura gallega en todas sus manifestaciones desde el principio, pero en Galicia no se aprecian signos de recuperación hasta los años 50. Precisamente en 1950, un grupo de destacados intelectuales funda la editorial Galaxia, canalizando a través de ella la resistencia al régimen y su compromiso con Galicia y su lengua. Uno de sus objetivos era la traducción al gallego de obras de otros sistemas literarios, con la doble finalidad de prestigiar la lengua propia y, al mismo tiempo, dar a conocer en Galicia las aportaciones de las vanguardias europeas. Con ese espíritu, en 1958, José Manuel Beiras Torrado y José Luis Franco Grande hacen una versión gallega de la *Antígona* de Anouilh, que se dio a conocer en una lec-

tura pública en el Hostal de los Reyes Católicos y fue llevada a escena en 1960, en Santiago de Compostela, bajo la dirección de Rodolfo López Veiga (Anouilh, 1967, p. 320). Hay constancia de otra lectura escenificada de la obra en 1964, en el salón de actos del colegio Minerva de Santiago de Compostela, bajo la misma dirección. La reseña de esta representación alaba la calidad de la traducción y de la puesta en escena y recoge la opinión positiva de intelectuales de la talla de Manuel Rabanal o Moreno Báez (G.B. 1964, pp. 270-1). Estos éxitos y la repercusión del texto de Anouilh en toda Europa impulsó la publicación de la versión gallega en la revista *Grial* de la editorial Galaxia (Anouilh, 1967). Ante la buena acogida que tuvo este texto, Galaxia decide editar también *Non haberá guerra de Troia*, de Jean Girandoux (Girandoux, 1969), versionada en gallego por los mismos traductores (Tato Fontaíña, 2021, p. 223). La traducción gallega de la *Antígona* de Anouilh tendrá una gran influencia en el teatro de la época y particularmente en la obra de Rodríguez Pampín que vamos a analizar en este trabajo.

Por otra parte, en 1969 se crea en Ribadavia la Agrupación Cultural Abrente, que, aunque abarcaba otros objetivos, desde un primer momento trabajó intensamente por el teatro en lengua gallega, ya que eran muy conscientes de que el impulso de Galaxia no era suficiente para sacar al género de su marginalidad (López Silva & Vilavedra, 2002, pp. 16-17). En 1973 organiza la I Mostra de Teatro Abrente de Ribadavia y el I Certame Abrente, con la finalidad de estimular la producción dramática en gallego, renovar la dramaturgia, explorar nuevos temas, desde el compromiso con la realidad de Galicia, con una posición antifranquista y nacionalista. Los autores que participaron en esta y en las sucesivas ediciones de los primeros años del postfranquismo constituyen la llamada Xeración Abrente. Su aportación a la historia del teatro es enorme, pues como hombres de teatro que eran, no solo crearon textos de gran calidad, sino que los dirigieron, produjeron e interpretaron y, además, sirvieron como estímulo para jóvenes escritores y para otros de más edad que, aunque tenían experiencia literaria en otros géneros, se estrenarán ahora como autores dramáticos. Este es el caso de Rodríguez Pampín, que en 1975 publica su primera obra dramática, *Creón, Creón*, una versión innovadora de la *Antígona* de Sófocles, con influencia de la de Anouilh.

El autor

Xosé Manuel Rodríguez Pampín nace en Melide, una pequeña villa gallega, en 1940. Realiza sus estudios en el seminario Mayor de Santiago de Compostela y se licencia en Teología en la universidad de Comillas. Después de su ordenación sacerdotal, combinó su labor pastoral con la docencia y formó parte de los movimientos de los años 60 que reivindicaban la liturgia en gallego. Participó en el equipo de trabajo que tradujo la Biblia a esa lengua y buena parte de sus escritos derivan de esta faceta de traductor y de su labor pastoral. Estuvo vinculado a O Facho, una asociación nacida en 1963 para defender y difundir la cultura y la lengua gallega, y dentro de ella dirigió lecturas de Anouilh y Feiffer en

versión galega¹. La buena acogida de estas lecturas, el interés que despertaba en ese momento la actividad teatral y el éxito de la traducción ya mencionada de la *Antígona* de Anouilh, le dieron, sin duda, el impulso que necesitaba para lanzarse a la creación dramática. La oportunidad de contar con la revista *Grial* como canal de difusión fue clave para que sus obras llegasen al público. En ella edita *Creón, Creón* (1975), *Ifixenia non quere morrer* (1977) y *Alcestes* (1978). Aunque solo escribió estos tres dramas, inspirados todos en la tragedia griega, Rodríguez Pampín, ocupa un lugar importante en la historia del teatro gallego, destacando sobre todo por sus aportaciones a la renovación del género².

Creón, Creón: una Antígona distópica. Tiempo espacio y personajes

En el número 50 de la revista *Grial*, correspondiente al último trimestre de 1975, en el que ocurrió la muerte del dictador español, se publica la primera obra dramática de Rodríguez Pampín. En las palabras que preceden al texto, el autor aporta dos datos muy importantes sobre él: que había sido compuesto bastante antes de la fecha de su publicación y que no está acabado: “En Lira (Carnota), tracéi este intento inacabado de peza teatral que ficou adormecida na carpeta dos esquezos” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 475)³. Tal vez este último dato solo exprese una cierta insatisfacción por el resultado final de la obra, pues tanto su línea argumental como el desarrollo de los acontecimientos fundamentales parecen estar completos⁴.

La acción tiene lugar en menos de 24 horas, desde las últimas horas de una madrugada hasta las primeras de la mañana del siguiente día. Comienza cuando ha transcurrido poco tiempo, quizás solo días, desde la muerte de Eteocles y Polinices y se sitúa en un futuro impreciso, pero muy lejano, en el que los viajes interplanetarios no solo son posibles, sino que forman parte de la vida cotidiana de los humanos, según podemos ver en estas palabras que Creón le dirige a Antígona: “Non te esquezas de que mañán tedes que preparar as cousas pra o viaxe interplanetario. ¡Tanto como che gustaban a tí cando eras pequena!” Y en esta misma conversación le hace la siguiente promesa: “Cando vos casedes heivos regalar unha casaña en Marte” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 480). En esa sociedad futurista son esenciales también otros avances, especialmente en el campo de la medicina y sus ciencias auxiliares, pues los científicos buscan la eliminación de las enfermedades y el deterioro del cuerpo asociado al envejecimiento, para

¹ En 1970 dirige la lectura de *Antígona* de J. Anouilh y de *Arnold*, a gatas de J. Feiffer (Lourenzo & Pillado, 1987, p. 63).

² En la nota biográfica sobre nuestro autor, incluida en la edición de la correspondencia de Ramón Piñeiro, se mencionan pequeñas piezas teatrales inéditas de las que no tenemos más noticias (Piñeiro, 2009, p. 98).

³ Conservamos la ortografía original de la edición, aunque no coincide con las normas actuales de la Real Academia Gallega.

⁴ La crítica ha hecho valoraciones opuestas de la obra. Para Riobó (2000, p. 122) es la pieza menos lograda del autor. Por el contrario, Carballo Calero (1981, p. 400) la considera técnicamente la más moderna de las tres tragedias de Rodríguez Pampín.

alcanzar algún día el objetivo prioritario del programa político del dirigente de la ciudad: vencer a la muerte y lograr la inmortalidad: “Algún día os nosos científicos farán que non se acabe”, dice Creón refiriéndose a la vida (Rodríguez Pampín, 1975, p. 491). Su propio hijo, Hemón, participa en el proyecto trabajando en un laboratorio en el que parece tener bastantes problemas con sus jefes, como veremos más adelante.

En la historia de esta *Antígona* nuestra no varía la localización espacial. El autor sitúa los acontecimientos en Tebas, en un gran salón del palacio de Creón (así se llama el dirigente en la obra), por tanto, en el espacio privado, a pesar de que, en el planteamiento del conflicto, según vamos a ver, el aspecto público es más relevante que el particular, ya que no hay una historia familiar trágica de traiciones e incestos como en el mito griego. Este espacio es el marco de escenas de la vida privada y de un acontecimiento popular: la celebración comunitaria del comienzo de una nueva etapa que surge de una “loita fecunda” (Rodríguez Pampín 1975: 476).

El autor mantiene los personajes de la familia de Creón: Antígona, Ismene, Hemón, Eurídice y el propio rey, ahora convertido en gobernador general de la nueva Tebas, una figura actualizada, más acorde con los tiempos, aunque en realidad solo de nombre, pues tiene poder absoluto, ejerce un control férreo sobre los ciudadanos y controla todas las actividades en la ciudad. La supresión del personaje de Tiresias, “que por su status de adivino concedía al drama una proyección sacra” (Fernández Delgado, 1996, p. 69), es necesaria en una obra en la que los dioses han desaparecido⁵. Por otra parte, no hay nada que advertir sobre el futuro de Antígona, pues ninguna amenaza pesa sobre ella y su muerte es el resultado de un impulso incontrolado, como veremos más adelante. En lugar de los mensajeros y el guardián encontramos a un músico, que ameniza la fiesta con la que se celebra la situación de bienestar de la nueva Tebas, un electricista y un hombre de la limpieza, personajes populares, que, en el proceso característico de *aggiornamento* del mito, ejemplifican la vida del pueblo y nos permiten conocer la relación de este con el gobernador y su familia, una relación en la que, aparentemente, las distancias sociales han sido eliminadas en una situación de falsa igualdad de clases.

Un narrador, inspirado en la figura del prólogo de Anouilh, adopta la función de este y una parte de las funciones del coro de Sófocles. Es quien, al comienzo de la obra, nos pone en antecedentes, dando la información imprescindible para que el espectador sepa en qué momento del mito estamos y aportando los trazos que caracterizan el nuevo mundo: “No mundo xa non hai guerras, nin fame, nin crases sociáis, ni magoantes aristocrácias de cartos nin de esprito” (p. 476). Un mundo perfecto y utópico, por tanto irreal, y producto de un sueño: “¿Queredes soñar un pouquiño?” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 476). A lo largo de la obra interviene en varios momentos, siempre al principio o al final de una escena, actuando como guía emocional de los espectadores y ayudando a la correcta

⁵ Tampoco aparece en la *Antígona* de Anouilh. La supresión de los dioses y, por tanto, su intervención en los asuntos humanos es muy frecuente en las reescrituras modernas de los mitos clásicos.

interpretación de los acontecimientos. Después de la muerte de Antígona, también él cierra la obra, desvelando lo que ocurre tras la muerte de la heroína: los suicidios de Hemón y Eurídice, una información que en la tragedia de Sófocles traían los mensajeros, y, por tanto, asumiendo de alguna manera su papel. Este narrador, conocedor de todos los detalles de la historia, es un recurso del autor para ampliar la distancia entre el espectador y los acontecimientos que se desarrollan ante sus ojos, encargándose de recordarle continuamente el carácter fantástico de los mismos.

La nueva Tebas

Al principio de la obra el narrador describe la situación de la nueva Tebas, que podríamos definir como la sociedad del bienestar: sus habitantes viven en paz, tienen sus necesidades básicas cubiertas y no hay opresores y oprimidos, pues el sistema ha acabado con cualquier privilegio por familia o posición económica. Desconocemos los detalles concretos que permitieron establecer este sistema, pero, según parece, fue un proceso largo y doloroso, liderado por Creón, en el que hubo una lucha que dejó muchas vidas por el camino, entre ellas las de Eteocles y Polinices, las últimas víctimas de este conflicto. Del primero se dice que es héroe y del segundo que es traidor, pero no se explican las razones de estos calificativos y la diferente condición de ambos no tendrá demasiada importancia en el conflicto que surgirá entre Antígona y Creón.

En este nuevo mundo, caracterizado por sus avances tecnológicos y por las comodidades encaminadas a producir bienestar material, Creón impone un concepto de felicidad, muy cercano al de Creonte en la *Antígona* de Anouilh, como obligación para todos los ciudadanos y, como gobernador general, asume la función de poner los medios necesarios para que se cumpla el objetivo. Sin embargo, el bienestar material no garantiza la felicidad absoluta, pues gozarlo en el más alto grado, no basta para enmascarar las tribulaciones derivadas de la condición humana. Como ya señaló anteriormente Riobó (2000, p. 122), en el planteamiento de esta Antígona hay una clara influencia de *Un mundo feliz* de Huxley. En la novela del escritor británico se llega a la felicidad con la supresión de la libertad de pensamiento y el control de las emociones por medio de drogas y eliminando todo aquello que es fruto de la sensibilidad del espíritu y de las relaciones entre los seres humanos. En la obra de Rodríguez Pampín, algunas emociones básicas, como el amor o la amistad están minimizadas, pero no completamente anuladas, pues se permiten siempre y cuando no supongan un conflicto para la estabilidad social y política de la nueva ciudad. Pero la verdadera obsesión de Creón es vencer las emociones que rodean a la muerte, para lo cual se impone como ley inquebrantable olvidar a los difuntos como si nunca hubiesen existido. Tras esto está el anhelo milenarista de la eterna juventud y de la inmortalidad, que los científicos de Tebas buscan con todo empeño, pero mientras no lo consigan, se practica la táctica de que aquello de lo que no se habla no existe. Por eso, el protocolo de la ciudad cuando alguien muere es llamar a los servicios de Higiene para que retiren el cadáver y lo depositen en una especie de estercolero humano, cuyo acceso solo está permitido para el personal que allí

trabaja. Por supuesto, están prohibidas las ceremonias de homenaje o cualquier gesto que reavive la memoria de quien debe ser olvidado por ley.

El olvido incluye también borrar el pasado, impregnado de infelicidad y otras emociones negativas y opuesto al mundo feliz que Creón cree haber construido. Entre pasado y presente hay una frontera que no se debe traspasar, porque si alguien lo hace toda la comunidad corre el riesgo de perder el bienestar material y sobre todo el equilibrio social que tanto ha costado conseguir.

Los ciudadanos y su integración en la nueva Tebas

Ante esta situación surge inevitablemente esta pregunta: ¿El sistema diseñado por Creón cumple sus objetivos y los ciudadanos están tan felices como teóricamente se presupone? La respuesta es no. En los distintos diálogos podemos comprobar las fisuras del sistema y descubrir que más que felicidad hay, en el mejor de los casos, conformidad y que la estabilidad depende de unas rígidas medidas de control que no siempre son efectivas.

Comenzando por los personajes del pueblo, ajenos a la familia del gobernador, el músico que ameniza la fiesta con la que se celebra la consolidación de la nueva Tebas, adopta una actitud resignada para poder integrarse en el sistema. Conscientemente se aferra a las pequeñas satisfacciones de la vida y se conforma con ellas, pues por la experiencia que le da la edad sabe que aspirar a lo que no está a su alcance puede traer consecuencias muy negativas: “A vida está feita de pequenas cousas. Convén saberlle correr as contas sin apretar moito, poderíase un mancar” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 477).

El electricista y el hombre de la limpieza, con mucha menor profundidad psicológica y probablemente mucho más jóvenes, disfrutan con intensidad de los placeres inmediatos, como la fiesta de la noche anterior, lamentándose, con cierta frivolidad, de los efectos de la resaca. El haber participado de una celebración que tiene lugar en el palacio donde vive el gobernador indica para ellos que las barreras sociales se han diluido. Apunta a lo mismo su conversación con Hemón, que revela una relación de igual a igual, aunque este sea hijo del máximo dirigente y desempeñe un trabajo más cualificado. Incluso el hombre de la limpieza está enamorado de Ismene y tener una relación con ella no se ve como una aspiración imposible. Sin embargo, algo falla en esa supuesta igualdad, pues al final de la escena parece que el hombre toma conciencia de la condición servil de su trabajo y acaba abandonando el escenario y su tarea, pronunciando una sentencia que parece manifestar una cierta rebeldía, que es su forma de reaccionar ante la insatisfacción con el papel que le toca en esa sociedad: “¡Boeno! O que non queira pó, que o limpe el” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 482). Con todo, ninguno de los tres personajes secundarios ajenos a la familia de Creón supone una amenaza para la estabilidad del sistema.

De la familia del gobernador general, Ismene es la que acepta de mejor grado la situación y, por tanto, la mejor integrada en el sistema. Ha asumido la imposición del olvido y vive conforme a las normas impuestas por Creón. Ni siquiera se atreve a pronunciar la palabra prohibida, “muertos”, y en sus intervenciones aparecen como propias muchas de las ideas del régimen: la necesidad de con-

trolar los sueños o de olvidar el pasado. Pero, aunque adopta una actitud sumisa, no se puede decir que ella sea un ejemplo del éxito del sistema. Ismene se ha adaptado, cumple las normas, procura disfrutar de los placeres que tiene a su alcance, pero aun así no es feliz. El bienestar material no sustituye los afectos. Ismene tiene todo lo que la riqueza puede dar, pero como ella dice: “Sempre coido que me falta algo” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 485). Le falta la certeza del amor del electricista y tiene añoranza de la seguridad que en su vida anterior le daba su familia, sus padres, especialmente, a los que está prohibido nombrar sin que sepamos si hay razones particulares añadidas al olvido impuesto para todos los muertos. Ismene está insatisfecha, pero se conforma y, por lo tanto, no es riesgo para la estabilidad del sistema ni va a plantear ningún conflicto.

La caracterización del personaje de Eurídice responde a su condición dentro de la familia, como esposa de Creón, como madre y como tía y futura suegra de Antígona. Su vida se circunscribe a la casa y a las relaciones con los que allí habitan. Más allá del ámbito familiar no tiene papel alguno y parece no interesarse por lo que ocurre fuera de él.

Su relación con la joven se caracteriza por los sentimientos contrapuestos, que oscilan entre el cariño de tía hacia aquella niña que vio nacer y un cierto resentimiento hacia la mujer que ocupa el corazón de su hijo. Sin embargo, esto no supone un conflicto entre ellas, y aunque a veces, debido a los celos, Eurídice no puede evitar ser un poco brusca con Antígona, la aceptación de que el matrimonio es algo natural y deseable y la perspectiva de los futuros nietos está por encima de cualquier suspicacia. La situación de la ciudad no entra en sus conversaciones ni interfiere en su relación.

Las características de la relación de pareja de Eurídice y Creón se manifiestan en la única escena en la que están solos. Acaba de terminarse la fiesta y ambos se disponen a retirarse. La obsesiva costumbre de Creón de tener siempre a mano un bote de bicarbonato da origen a una disputa, en la que salen a colación algunos aspectos del planteamiento vital y, en consecuencia, político, del gobernador. La esposa atribuye esta manía a la vejez: “¡Meu Creón, vas vello. Xa non pensas máis que no bicarbonato!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 478). Este comentario, hecho desde el cariño y la confianza de años de convivencia, no agrada a Creón. Eurídice se ha referido inocentemente a una de las realidades malditas, la vejez, que la nueva Tebas quiere erradicar y, mientras no lo consigue, olvidar, y Creón lo interpreta en su aspecto político y lo siente como un reproche a su proyecto para la ciudad. A partir de este momento la conversación sube de tono. Eurídice reprocha a Creón su alejamiento de ella, pues, para él trabajar y divertirse, están por encima de las relaciones personales y él reacciona con tono ácido y palabras ofensivas, irritado por una realidad irremediable que pone en peligro la estabilidad de su proyecto político, y le recuerda a Eurídice los estragos que el tiempo ha hecho también en su físico. Esta es la reacción al miedo ante la evidencia de lo inútiles que son los esfuerzos por evitar lo inevitable: “Esa maldita man, a noxenta e bestial man do tempo!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 479). El desencuentro entre los esposos no va a tener trascendencia personal ni política. Se queda simplemente en una discusión habitual de quienes han pasado juntos tantos años y la escena termina con un abrazo y yéndose los dos a dormir. Sin

embargo, una vez más queda en evidencia el inestable equilibrio de un sistema absurdo y condenado al fracaso.

Como madre, Eurídice pone a Hemón por delante de cualquier otra persona en el mundo. Por eso siempre toma partido por él y, de manera instintiva, lo defiende e insulta a Creón, sin pararse a analizar razones, cuando surgen discrepancias o enfrentamientos entre el joven y su padre: “Eurídice: (Agarimando a Hemón). Déixao, que esta tempada non hai quen o ature. Pero ¡si estás chorando! ¡Monstruo, facendo chorar ao rapaz!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 484).

Hemón es un personaje profundamente enamorado de Antígona e insatisfecho en su vida laboral. Tiene problemas en su relación con el director del laboratorio para el que trabaja y, aunque no sabemos la causa, intuimos que se deben a que no comparte con él la severidad con la que gestiona el proyecto del gobernador, lo cual ya indica que su integración en el sistema no es del todo satisfactoria. Con todo, no es una amenaza, pues dominado por la fuerte personalidad de Creón y dispuesto a someterse a él con la obediencia de hijo, parece resignarse a la situación. Sin embargo, el conflicto de Antígona con Creón, afectará a la relación con su padre en el ámbito personal y, en consecuencia, a la aceptación del proyecto político. En un primer momento, Hemón no solo le va a reprochar a Antígona su deseo de transgredir las leyes establecidas para el olvido: “¿A qué veñen esas manías, esas noxentas manías?” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 486), sino que también pretenderá convencerla para que cambie ajustándose más al patrón establecido por el sistema, que él acepta: “Sé ti coma eu te amo” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 487). Pero, el amor está por encima de las diferencias, y en la escena siguiente, el joven se enfrenta a su padre para justificar el comportamiento de Antígona. En este diálogo se desvela la debilidad de su carácter y la incapacidad para un discurso fundamentado y lógico. Su argumentación se basa en la inmadurez de la joven (Antígona é unha nena ... Rodríguez Pampín, 1975, p. 489) y en la intrascendencia de sus actos: “Vai ao cimiterio a lle llevar froles aos mortos, ¿e qué? ¿Vai haber máis accidentes de tráfico por eso?” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 488). No sabe Hemón, o no quiere ver, que detrás de un hecho aparentemente inocente está la violación de una de las leyes fundamentales que sustentan el régimen. Antígona está abriendo una brecha que hay que cerrar cuanto antes para evitar que se desmorone el sistema. Pero Creón sí lo sabe y habla de hacerla entrar en razón y transformarla por la fuerza, usando los medios que hagan falta. La reacción de Hemón es la evidencia de su cobardía. Primero suplica, para desesperación de su padre, que lo insta a demostrar otro tipo de actitudes más propias de un hombre: “Hemón: Pídocho por favor. Creón: “Hemón, Hemón ¡Non supriques! Hemón: Polo que máis queiras, ... Creón: ¡Loita, Hemón, loita, esixe. Sé un home!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 489). A continuación amenaza con el suicidio: “¡Mátome!” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 489) y, ante las acusaciones de Creón de ser un mal hijo, termina pidiendo perdón y adoptando cobardemente una actitud de sumisión. Hemón, a pesar de sus conflictos internos y de su amor por Antígona, es incapaz de mantenerse fiel a sus ideas y sentimientos de enfrentarse al sistema. El suicidio, después de la muerte de la joven, está en sintonía con su debilidad y es la única forma que encuentra de resolver el conflicto entre su desacuerdo con el régimen y la incapacidad de oponerse a él.

Creón es el ideólogo del proyecto y el alma de su implementación en la nueva Tebas. Sabe que, como en cualquier sistema autoritario, es imprescindible el control absoluto y conoce bien que la actitud del líder para mantenerlo es la firmeza, como manifiesta en más de una ocasión: “Creón non pode ser débil” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 479). Esta firmeza no admite excepciones en ninguna situación y con ningún miembro de la colectividad, ni siquiera consigo mismo, pues él es el primero que no puede caer en lo que para otros está prohibido.

En la sociedad que ha diseñado, los sentimientos y manifestaciones afectivas están permitidos, siempre y cuando no traspasen los límites que pondrían en peligro el proyecto comunitario. En la obra hay escenas de ternura protagonizadas por Creón, sobre todo con Antígona, y manifestaciones de cariño dentro de las relaciones familiares. Pero, cuando surgen sentimientos prohibidos, como la nostalgia, la reacción del gobernador es implacable con todos. Creón tiene muy claro que el pasado debe ser borrado e imponerse el olvido como forma de hacerlo desaparecer, mirando siempre hacia adelante: “Eu sempre miro pra diante” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 478).

Sin embargo, ¿qué hay hacia adelante? Lo que las leyes de la vida imponen, la vejez y la muerte, y por más que se intenten ocultar, su fantasma reaparece continuamente, como es natural, puesto que son realidades inevitables inherentes al género humano. Creón quiere vivir como si no existiesen, pero no lo consigue, y la frustrante realidad afecta su salud, produciéndole problemas digestivos que intenta paliar consumiendo bicarbonato, del que parece tener una dependencia incontrolable. El medicamento, que recuerda el soma que controla los sentimientos en la novela de Huxley, es el remedio a un malestar físico, provocado por la somatización de un problema, que surge de la incapacidad de aceptar las limitaciones de la condición mortal. A Creón la realidad se le indigesta.

La firmeza represiva con los demás para cortar de raíz actitudes y acciones prohibidas y el autocontrol en su propia vida, son claves para el mantenimiento del sistema, pero, aunque le permiten controlar al resto de ciudadanos, resultarán ineficaces con Antígona.

Antígona y Creón: el conflicto

Desde la primera escena de la obra, Antígona se presenta como un ser inadaptado a las nuevas circunstancias. Lo manifiesta con su actitud en la fiesta de celebración de esa situación paradisiaca que se ha conseguido en la ciudad, pues no participa del baile y pasa la noche medio escondida en un rincón, observando cómo los demás parecen divertirse. Su comportamiento no pasa desapercibido y la conversación inicial con el músico que animó la fiesta revela la causa: “Cánsome, todo me cansa” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 477), dice Antígona. La joven tiene una crisis existencial, porque no le interesa nada de lo que le ofrece esa nueva forma de vida impuesta por el régimen. Mirando a su alrededor y rodeada de gente que disfruta, se siente más sola que nunca y añora un pasado que ya no existe y que no le está permitido recordar. Echa de menos la música de otros tiempos, ahora prohibida, la seguridad que le proporcionaba su madre y, sobre todo, poder llorar y gritar, es decir, manifestar los sentimientos que tiene den-

tro. Antígona añora lo espiritual, lo anímico, lo emocional, aquello que no puede ser sustituido por el bienestar material con el que el nuevo régimen pretende hacer felices a sus ciudadanos, a costa de olvidar la situación anterior. Nuestra protagonista, en línea con las reescrituras de la tragedia de Sófocles de la posguerra española y de los primeros tiempos de la transición, más que una heroína trágica vapuleada por el destino es una heroína desencantada (Blin, 2016, p. 36).

El conflicto entre Antígona y Creón surge por la voluntad de la joven de ir a llevar flores a la tumba de Polinices. En realidad, se las llevará a los dos hermanos, pues ambos están en la misma situación de abandono y olvido en el estercolero que comparten con todos los muertos. No hay un conflicto familiar previo y la prohibido, de este acto se debe al perjuicio que le puede causar al nuevo orden político el recuerdo de los muertos. Antígona le manifiesta a su tío este deseo prohibido, desde el respeto y la consideración de un niño hacia uno de sus mayores que es su referente. La relación entre ambos es muy estrecha y, como ha señalado Blin (2016, p. 40), el autor presenta una heroína infantilizada, sentada en las rodillas de Creón, y a este benévolo y cariñoso, mostrando la condescendencia que se tiene con un niño que por su edad dice algún disparate. No hay prohibición, ni enfado, pues el gobernador ve en ese deseo solo una de las muchas fantasías sin sentido de la joven, como la de desear una Galaxia para hacer un collar, que Antígona había manifestado cuando era muy pequeña: “¡Ai que toliña! ... Tí, sempre, sempre pedindo cousas sin xeito. Pero ¡levarlle unha flor a un morto! Anda a dormir e non penses máis neso” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 480). En la escena los personajes presentan una caracterizados muy diferente a la de los héroes de Sófocles. Nada queda de los modos autoritarios del rey ni de la rebeldía de la heroína, que ahora, sumisa y obediente, se va a dormir sin rechistar. Parece que, igual que ocurre con los demás personajes, la muchacha tampoco supone un peligro para la estabilidad del sistema.

La actitud de Antígona en esta escena ha llevado a hablar de la debilidad de esta heroína, como parte del proceso de desmitificación (Blin, 2016, p. 41). Sin embargo, en el trascurso de la obra veremos que no hay tal debilidad, sino una forma diferente de actuar, que evita el enfrentamiento directo sin renunciar a los objetivos. La joven no entra en polémica, pero va igualmente a la tumba de Polinices a llevar flores, sin esconderse de nadie, con la idea de reivindicar su derecho a recordar y honrar a los muertos. En su actitud hay más de reivindicación personal de los recuerdos y de los sentimientos, que un ataque contra el sistema, pues Antígona no considera que su desobediencia pueda quebrarlo. Tampoco Creón será el tío condescendiente y cariñoso con su sobrina. La desobediencia de Antígona lo vuelve a situar en su papel del dirigente que debe atajar con firmeza los desmanes de una ciudadana. En el enfrentamiento los dos personajes se van transformando hasta ser la antítesis de lo que eran al comienzo de la escena. Lo que empieza siendo una conversación un poco tensa, en la que Creón reprende a Antígona con serenidad, va subiendo poco a poco de tono al encontrar en la joven un muro firme e inquebrantable, que no solo no muestra arrepentimiento ni disposición a obedecer en el futuro, sino que además desafiaba al gobernador, responde con ironía a sus amenazas, opone argumentos a sus pretensiones y acaba manifestando claramente su desprecio hacia él: “¡Dasme

noxo! Falas de vivir coma si fose manxar unha sandía cando se ten fame” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 491). Antígona consigue que Creón pierda el control con sus provocaciones. Él, enfurecido por las amenazas de una chiquilla que crio y tuvo en sus brazos y por la humillación de que la rebelión surja en el seno de la familia, le echa las manos al cuello y la estrangula a la vista del público. Con la desaparición de Antígona, la situación vuelve a estar controlada y el gobernador, con toda frialdad, llama por teléfono y da las órdenes necesarias para librarse del cadáver, según la costumbre: “¿Servicios de Hixiene? Pase polo pazo do Gobernador. Gracias” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 492).

Así termina la obra, con la restauración del orden, que solo será aparente, pues los acontecimientos posteriores, que conoceremos por el Narrador, volverán a poner en evidencia los alienantes principios que conforman la base del sistema, demostrando que las emociones y los sentimientos no pueden ser eliminados, por mucho que los prohíban las leyes: “O noso Gobernador vai tomar bicarbonato. Logo enterarase do suicidio de Hemón. ¡Qué egoísta! dirá Creón; Logo virá o de Eurídice, ¡vella, estaba vella! Retrincará e voltará a tomar bicarbonato” (Rodríguez Pampín, 1975, p. 492).

Este Creón, mucho más cruel, que el de Sófocles, ha conseguido restaurar la estabilidad de su régimen, llevándose por delante, directa o indirectamente, a todos los que suponen una amenaza para él. Al fin están muertos. Ahora solo queda olvidarlos. Una metáfora de los duros años de la dictadura, cuyo fin coincidió con la publicación de esta obra.

Referencias bibliográficas

- Anouilh, J. (1967). *Antígona* (Traducción gallega de X. L. Franco Grande & X. M. Beiras Torrado). *Grial*, 17, 319-353.
- Blin, F. (2016). Desmitificaciones de lo trágico en las *Antígonas* de la Transición. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 13, 32-54.
- Carballo Calero, R. (1981). A “Fabula Palliata” na literatura galega. Introducción. In *Primera Reunión Gallega de Estudos Clásicos* (pp. 396-401). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Fernández Delgado, J. A. (1996). La tradición griega en el teatro gallego. *Estudios Clásicos*, 109, 59-89.
- G. B. (1964). “Antígona” en galego. *Grial*, 4, 270-271.
- Girandoux, J. (1969). *Non haberá guerra de Troia* (Traducción gallega de X. L. Franco Grande & X. M. Beiras Torrado). *Grial*, 23, 37-77.
- López Silva, I., & Vilavedra, D. (2002). *Un abreinte teatral: as mostras e o concurso de teatro de Ribadavia*, Vigo: Galaxia.
- Lourenzo, M., & Pillado, F. (1987). *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Piñeiro, R. (2009). *Cartas* (edición de L. Alonso Girgado et. alii). *Cadernos Ramón Piñeiro XI*.
- Riobó, P. P. (2000). *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: Universidade.
- Rodríguez Pampín X. M. (1975), *Creón, Creón*. *Grial*, 50, 475-492.
- Rodríguez Pampín X. M. (1977). *Ifixenia non quere morrer*. *Grial*, 55, 71-101.
- Rodríguez Pampín, X. M. (1978). *Alcestes*. *Grial*, 62, 434-452.
- Tato Fontaíña, L. (2021). O teatro en *Grial*. Revista galega de cultura durante a ditadura (1963-1975). *Revista Signum*, 22(2), 196-224.

Resumen

En los años 50, la literatura gallega empieza a dar síntomas de recuperación, después de haber desaparecido prácticamente con la Guerra Civil española (1936-39). El esfuerzo de la editorial Galaxia, fundada en 1950 por un grupo de galleguistas antifranquistas, por traducir textos de las vanguardias europeas y las Mostras de Teatro de Ribadavia impulsaron la creación de textos dramáticos de autores que anteriormente no habían cultivado el género. Es el caso de Rodríguez Pampín, que en 1975 publica su primera obra de teatro, *Creón, Creón*, una reescritura futurista de Antígona que analizaremos en este trabajo.

Abstract

In the 1950s, Galician literature began to show signs of recovery after having practically disappeared during the Spanish Civil War (1936-39). The efforts of the Galaxia publishing house, founded in 1950 by a group of Galician anti-Francoists, to translate texts from the European avant-garde and the Ribadavia Theatre Exhibitions encouraged the creation of dramatic texts by authors who had not previously cultivated the genre. This is the case of Rodríguez Pampín, who in 1975 published his first play, *Creón, Creón*, a futurist rewriting of Antígona, which we will analyse in this paper.