

Teatralidad política y emoción estética. Dispositivos dramaturgicos del “efecto de distanciamiento” en cuatro versiones de *Antígona*

Political theatricality and aesthetic emotion. Dramaturgical devices of the “alienation effect” in four versions of *Antigone*

Aldo Rubén Pricco

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ORCID: 0000-0002-2589-4755

aldopricco@gmail.com

Palabras-clave: Antígona, teatralidad política, efecto de distanciamiento, mito, empatía, relación escena-espectadores.

Keywords: Antigone, political theatricality, distancing effect, myth, empathy, scene-spectator relationship.

1. Teatro político/teatralidades políticas

Ante la vastedad de los marcos teóricos de referencia, a veces, imprecisos, tal como las definiciones sobre “lo político” y sus distintas apropiaciones, sentidos y lenguajes, creemos necesario proponer el recorte de nuestra perspectiva. En consonancia con Mouffe (2007), que considera “lo político” como un lugar de conflicto definido, a partir de la oposición que puede surgir en cualquier tipo de relación social, por lo que su irrupción configura una posibilidad siempre inminente, sostenemos que todo discurso artístico difícilmente pueda abstraerse del contexto de producción y del conjunto de prácticas e instituciones sociales. Al mismo tiempo, seguimos a Rancière (2005, p. 39), respecto de que la dimensión política del arte –en nuestro caso, el teatral– estaría integrada por dos políticas opuestas y en tensión: la lógica del arte que pierde su particularidad artística al fusionarse con la vida, y la lógica del arte que, pese a su expresa condición de “apolítico”, hace política. Frente a esas lógicas, consideramos que, aunque ciertas obras dramáticas no intercedan de manera directa y explícita en el plano de “la política”, igualmente ocupan y cumplen un rol en el entramado de los discursos sociales de la comunidad a la que pertenecen los espectadores.

El caso particular del mito de *Antígona* se ha presentado, desde la antigüedad, como un esquema o matriz fundamental de las relaciones entre el estado y el individuo, de las variables del conflicto entre el poder y quienes padecen sus excesos y arbitrariedades: el episodio lleva el conflicto de poder del campo público a la sala teatral. En efecto, en una operación radical trágica, *Antígona* de Sófocles exhibe la ruptura de una Ley universal, la observancia de los ritos funerarios, y su ulterior caos, de parte de un sujeto que procede de manera consciente, Creonte, lo que conlleva un conflicto no solo para su vida, sino también para su propia sociedad, la *polis* originaria (que, luego, en las reelaboraciones, devendrá otras instituciones).

En ese sentido, las cuantiosas y diversas versiones teatrales de la pieza de Sófocles, con núcleo en el personaje de *Antígona* y la anomalía de su acción, por medio de reescrituras, acordes con sus circunstancias de producción, provocan un traslado, tanto espacial como temporal, que solo consigue eficacia y sentido al ser leídas o representadas aquellas en su tensión con el presente del mundo de los espectadores: el microespacio ficcional es atravesado por un relato que lo trasciende al ingresar en una dinámica especular con públicos específicos. Así puede verse, por ejemplo, en los ya canónicos textos *Antígonas* de Steiner (1991) y *Antígona: una tragedia latinoamericana* de Pianacci (2015) sobre este personaje en la dramaturgia no europea, y, recientemente, en la publicación de Lorenzano y Chirinos Bravo (eds.), *Antígonas de América latina: poéticas y políticas en diálogo* (2022).

Varias posturas sobre el teatro de índole “política” pura, basadas en la creencia de una transparencia absoluta del discurso, que despliega estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro, han atribuido valores y funciones negativas a toda experiencia emocional del espectador, la que podría en riesgo el objetivo de “clarificar conciencias” sobre épocas históricas traumáticas y de reavivar debates al respecto. Tal es el caso del denominado “Sistema trágico-coercitivo de Aristóteles” sostenido por Augusto Boal (1980) como fundamento teórico del “Teatro del Oprimido”, ese sistema de representación de roles intercambiables entre actores y espectadores, con la intervención directa de estos últimos (teatro *foro*, teatro *invisible*; Cf. Boal, 1980) que en las décadas de los años 70 y 80 se popularizaron en Latinoamérica como instrumento lúdico-escénico para la intervención política y las transformaciones en una coyuntura de golpes de estado y gobiernos dictatoriales. Al respecto, Boal (1980) afirma que el *pathos* y la identificación con los héroes trágicos griegos, traducida en la *catarsis*, purgaría pasiones para que la experiencia estética frenara cualquier proyección de deseo de cambio de la situación política en el universo de los espectadores. Dice Boal (1980, p. 17):

Para que se entienda esta *Poética del Oprimido* es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, “espectador”, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que este actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una “catarsis”; en el segundo, una “concientización”.

Este modelo del director brasileño (que años después modificaría) se apoyó –entre otras fuentes– tanto en Piscator (1957) como en Brecht (2004) con la finalidad de un común denominador: generar imágenes y discursos capaces de producir un pensamiento reflexivo, que requiere de un espectador “emancipado”, capaz de reaccionar críticamente frente lo que se presenta. Se trataría de un fenómeno escénico que dispare la praxis “revolucionaria” del espectador. Sin embargo, la reacción crítica del público resultaría – en contraposición al punto de vista de Boal – producto de un fenómeno híbrido, en el que el efecto de “distanciamiento” (*verfremdungseffekt*) dependería, pragmáticamente, de la operatoria de su relación dialéctica con la empatía expectatorial, la identificación y la catarsis, tan propias del discurso retórico clásico y su apelación al pathos.

2. *Antígonas* de Sófocles, de Brecht (reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin), de Watanabe, de Gambaro y de Folini

No dejamos de confesar cierta arbitrariedad en la elección y mención de las cuatro versiones y reescrituras, ya que la matriz de empatía que configura el personaje de Antígona podría estar presente en muchas de las múltiples reescrituras y proyecciones. Como espectadores de las referidas, hemos podido –además de llevar a cabo el análisis dramático– experimentar la relación entre los personajes y nuestros afectos que, en un grado mayor que el *demonstrare, convincere* y *docere* propios de la retórica, han sido estimulados por la función del *commovere*.¹ En efecto, ¿cómo no emocionarse con la decisión de Antígona y con la serie de muertes? Sin embargo, muchas veces, llevado el mito a los formatos artísticos de discurso político, una teatralidad inclinada a rasgos binarios, de predominio racional, atenta contra la experiencia estética² propiamente dicha.

En su operación de reescritura, Brecht, apoyándose en la versión de Hölderlin, lleva a cabo, con el fin de anclar la situación en las proximidades de la derrota final del régimen nazi, algunas modificaciones: la anexión de un prólogo en el abril del Berlín de 1945, la índole de personaje de Creonte, que vira de gobernante lícito a opresor en paralelo con Hitler, cambio en la estructura dramática por una epicidad, los motivos de la guerra proyectados hacia la conquista económica, la muerte de Polinices desplazada de muerte en combate con su hermano a otra, como víctima de Creonte por ser desertor, a lo que puede agregarse el movimiento de la concepción de *polis* a la de Patria. En ese panorama, el prólogo opera paradigmáticamente con la obra, dado que funciona como orientador de lectura y de resignificación, a la vez que, al modo del exordio retórico o los prólogos de la comedia plautina –a pesar de la diferencia de género–, predispone

¹ Cf. Cic., *De oratore*, liber II, LIII, 214-215.

² Seguimos el criterio etimológico de *aisthesis*: sensación, afectación de los sentidos, la emoción y el cuerpo. La vinculamos con lo que le sucede al espectador como experiencia vivencial.

afectivamente a la audiencia, tal como se observa por medio del tópico del “grito” en la primera sección de versos:³

Grito desgarrador afuera.

HERMANA PRIMERA: Lo habían enviado a la muerte.

HERMANA SEGUNDA: Pero él no quería morir.

HERMANA SEGUNDA: Él ya no está en la guerra.

HERMANA PRIMERA: Y nos echarnos a reír, estábamos felices: nuestro hermano ya no combatía. La suerte lo acompañaba.

Después alguien lanzó un grito terrible.

Grito desgarrador afuera.

HERMANA SEGUNDA: Hermana, ¿quién grita ante nuestra puerta?

HERMANA PRIMERA: Otra vez están torturando.

HERMANA SEGUNDA: Hermana, deberíamos ir a ver.

HERMANA PRIMERA:

¡Quédate aquí!

Y no fuimos a ver qué había ocurrido.

Esperamos un momento

y llegó la hora de ir al trabajo.

Abrí la puerta y vi.

¡Hermana, hermana, no salgas!

Nuestro hermano está ahí, afuera.

¡Ah, cómo nos engañamos! ¡Está ahí,

colgado de un clavo en la pared!

Mi hermana salió y lanzó un grito. (Brecht, 2013, pp. 6-8)

De allí en más, se asiste al despliegue de la deshumanización de la muerte como resultado del ejercicio de la violencia total sobre los cuerpos. A diferencia de lo que –de un modo simplista y estereotipado– suele suponerse desde perspectivas críticas ajenas a la fenomenología del acontecimiento escénico (propias de una postura absolutamente semiótica), la empatía con las víctimas no configura un “anzuelo” que imposibilite pensar al público. En todo caso, un análisis posterior al *pathos*, es decir, luego del impacto traumático de asistir al horror y la crueldad de la guerra, sería posible y más completo desde un co-sentimiento. La descripción “artística” del espanto no conduce necesariamente a una actitud “contemplativa”, sino que nutre de experiencia la posibilidad de tomar decisiones –“hacer algo”– ante lo terrible de toda guerra.

De la misma índole participan las escenas de la pieza de Gambaro – nos referimos, sobre todo, a la versión de Laura Yusem en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires–⁴ en consonancia con el terrorismo de estado, la desaparición

³ Véase la *Antígona* de Brecht por el *Living Theatre* (1980, Bari), en la que ese prólogo es desarrollado por una coreografía de cuerpos sufrientes. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fan6Blpcss4>.

⁴ *Antígona Furiosa* fue estrenada en 1986, dirigida por Laura Yusem y con escenografía de Graciela Galán y estructuras escénicas funcionales diseñadas por el escultor Juan Carlos Distéfano.

forzada de personas y los delitos de lesa humanidad producidos por la dictadura argentina entre 1976 y 1983. En ese sentido, resulta complejo desprenderse emocionalmente del cuerpo de la protagonista (en intertextualidad con la Ofelia hamletiana en la burla del *Corifeo* y *Antínoo* al comenzar la acción) debatiéndose en medio de una estructura-jaula cúbica de metal, con el público alrededor, soportando las burlas de los otros personajes. Justamente, es la burla (el último parlamento de Antígona hace referencia a ello en p. 217: “¿No terminará nunca la burla?”) la que habilita la compasión de espectadores por la vulnerabilidad del rol. Esta condición de inferioridad y su eventual provocación de una risa grotesca conduce a la constatación de una vivencia expectatorial⁵ de intensa crueldad.

La versión de José Watanabe⁶ cuya puesta en escena en el año 2000 del grupo peruano *Yuyachkani* implicó un acontecimiento de la teatralidad política en Sudamérica, consta de seis monólogos enlazados de modo nuclear por una narradora y única actriz. En efecto, Antígona, Creonte, Hemón, el Guardia y Tiresias se insertan en la relevancia de la recuperación de la memoria histórica, una problemática recurrente de América latina, sobre todo en lo atinente a las contiendas bélicas civiles, el poder ejercido sin controles, las dictaduras y la violencia, aunque el texto no se sitúe explícitamente en una coyuntura particular. El punto de vista resulta asumido desde la perspectiva de Ismene, lo que otorga a la pieza un elemento de identificación que ha resultado común en el hecho de la inacción ante el crimen: en ese “primer día de paz” la hermana de la heroína trágica se arrepiente de no haber colaborado para la sepultura de su hermano Polinices. Ese conflicto entre dejarse llevar por la sensatez racional o sucumbir a la pulsión irracional de muerte no se logra resolver, lo que da lugar a un tópico básico que recorre transversalmente las disrupciones políticas de América del Sur: la toma de consciencia de no haber visto o no haber querido ver el crimen, es decir, el dolor, la culpa y el arrepentimiento de no haber intervenido de alguna manera en la contienda. Así, el silencio, la indiferencia, o el miedo, sobrevuelan la metáfora del entierro debido, tal como manifiesta Ismene en boca de la narradora múltiple: “yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo”. (p. 34)

En un registro similar, *Antígona, la necia* de Valeria Folini se estructura en escenas que resultan editadas de manera alternada, con el comentario frecuente de una narradora (la *Licenciada Piedrabuena*, de actitud didáctica y en manifiesta-

⁵ Hacemos una diferencia entre “espectar-espectación” y “expectar-expectación”. Atendiendo criterios etimológicos, diferenciamos *specto* (mirar) de *exspecto* (mirar con atención, deseo o espera). De allí la categorización de lo “expectatorial”, como una condición más compleja de la experiencia perceptual del auditorio que el simple “observar algo”. Justamente, una de las hipótesis basales de nuestros intereses de investigación consiste en sostener la entidad solidaria del fenómeno teatral, en el que el polo escénico está conminado a construir la necesidad o deseo ajenos de “expectar” en el público, mediante una serie compleja de maniobras de composición espectacular (*poiesis*).

⁶ De la que también hemos visto una puesta por el CELCIT en Buenos Aires en 2006, actuada por Ana Yovino y dirigida por Carlos Ianni. Asimismo, en el marco de las actividades del Congreso “Antígona: liberdade e opressão” (Universidade de Aveiro, abril de 2024) hemos asistido a la función de esta versión con la actuación y dirección de Carlos Dimeo (Argentina/Venezuela, Polonia).

ción plena de metateatralidad), con referencias a la mitología azteca, alusiva al sacrificio ritual de esclavos desollados, tanto en el proemio, como en la escena final. En esta –y a modo de cobertura del incidente mítico– un parlamento fija una imagen que sobrecoge: “No estabas viva entre los vivos y te condenaron a seguir viva entre los muertos” (Folini, 2018, p. 34).

3. La responsabilidad individual y colectiva

Este acotado corpus de textos dramáticos sobre Antígona y sus puestas en escena y performances parecen evidenciar que no resultaría conveniente a los agentes escénicos prescindir de la empatía para los efectos de una política teatral, que requiere, en primer lugar, una cercanía e identificación emocional para arribar, por medio del contraste o la advertencia de lo siniestro o lo extraño, a una afirmación o conjetura capaz de alterar y modificar una creencia ajena. Nos referimos a procedimientos retóricos básicos de la gestión escénica, tendientes al “contagio cenestésico” del espectador⁷ (Barba, 2010) y su correlato crítico.

No se trataría, por consiguiente, de coincidir con quienes piensan de igual manera (una actitud sumamente limitante), sino de plantear las dudas y otras perspectivas mediante una ficción que, “eróticamente”, va construyendo un “efecto de distanciamiento” (tan caro a las lecturas que, de modo sesgado, se han hecho de Brecht) por el cual emerge una consciencia y una magnitud creíble sobre alguna situación o personaje. En otras palabras, la pretendida pureza de los héroes y heroínas trágicas, o la excesiva crueldad de los opresores, no haría más que banalizar o volver contingentes sus actos. Tal es la imagen de Creonte de la versión de Watanabe, al intentar mostrarse humano, al pedir piedad e instalar una duda acerca de los cadáveres de los hermanos:

CREONTE: —Entonces ten piedad de mí, Antígona, mi hijo te quiere.

ANTÍGONA: —Y yo también lo quiero, pero no estoy aquí para comprenderlo, estoy aquí para otra cosa. Estoy para decirle que no y para morir. Soy como mi padre de las que llevan las preguntas hasta el fin. Soy como mi padre...

CREONTE: —Antígona, tú sabes que vas a morir, así que te contaré la verdadera historia de tus hermanos. Yo no maté a tu hermano menor. Encontramos a tus dos hermanos muertos, abrazados, se habían clavado el puñal el uno al otro. Yo solamente he coronado a uno, y he deshonorado al otro, porque no puedo darme el

⁷ El “contagio cenestésico”, noción de la Antropología teatral, se puede homologar al denominado “espacio de acción compartido” de las neurociencias aplicadas al teatro. Se trata de la experiencia expectatorial consistente en sentir, prácticamente, lo mismo que la entidad escénica, es decir, de acceder a una información sensorial por la relación visual y auditiva: “El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. [...] Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta reunión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como ‘empatía cenestésica’” (Barba, 2010, p. 53).

lujo de tener dos traidores en un solo ejército. Hice recoger uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para los funerales nacionales. Di orden de que se dejara pudrir el otro donde estaba. Ni siquiera sé cuál. Y te aseguro que me da lo mismo. Antígona, ¿todavía quieres morir por esta sucia historia?

Consideramos que en las prácticas teatrales aún continúa la discusión acerca de la construcción de un espectador ideal de una teatralidad política, es decir, si su actitud debe ser de raciocinio pleno durante el espectáculo o si aquel asume finalmente una actitud crítica como consecuencia de una experiencia estética, emocional, empática. Al respecto, parece haber en módulos de la tradición brechtiana una lectura superficial o ligera de la noción de “distanciamiento” (*verfremdungseffekt*), caracterizada por la aplicación constante y directa de un “extrañamiento”, sin que medie, en absoluto, algún componente de emoción estética previa del espectador.

En ese sentido, vale recordar una anécdota de los años 60: al finalizar una de las funciones de *Madre Coraje* protagonizada y dirigida por Helene Weigel en el “Berliner Ensemble”, un grupo de actores extranjeros, pretendidamente “brechtianos”, increpó a la viuda de Brecht por no seguir con fidelidad los preceptos del “efecto de distanciamiento” (*verfremdungseffekt*), ya que se habían emocionado profundamente en gran parte del espectáculo. La respuesta de Weigel resulta pertinente, al manifestarles que no habían entendido adecuadamente a su esposo, porque nadie puede “extrañarse” o “distanciarse” de algo de lo que no se ha estado cerca: la experiencia estética –incluida la identificación– resultaría, así, el paso previo e ineludible para el eventual juicio crítico. De ese modo se podría entender el dispositivo brechtiano: una fascinación y empatía sometida, de tanto en tanto, al impacto de su inconveniencia y a la emergencia consiguiente de una distancia crítica. Solo en el trámite de un indispensable proceso de acercamiento emotivo es que un artefacto teatral puede tomar distancia, al ser afectado por la emergencia de la sensación de lo siniestro o por el humor.

Las cuatro versiones referidas confluyen en personajes imperfectos, que le provocan miedo al poder. Tal vez, en esa falta de pureza o de decisión maniquea entre lo justo y lo injusto, entre lo considerado “verdad” y lo definido como “mentira”, resida el poder convocante de una empatía ineludible para arribar a una “incomodidad” expectatorial surgida de la conciencia de no haber actuado lo suficiente y a tiempo. Frente a la presuposición de ciertos agentes de la teatralidad política, consistente en creer que la empatía con las víctimas deviene un obstáculo que le impide pensar al espectador, debido al riesgo de adquirir una actitud contemplativa en vez de “hacer algo” respecto del horror, sostenemos que, mediante el juego de la empatía (Sofia, 2015; Stern, 2005) y de la emoción estética (Damasio, 2010) en primer lugar, y del distanciamiento posterior, se arriba a una dialéctica escena/platea que desemboca en un “contagio cenes-tésico” capaz de interpelar al espectador por medio de su experiencia estética, es decir, de la afectación somática.

Las versiones de *Antígona* que sucintamente hemos mencionado apelan a ese dispositivo de oscilación entre estímulo emocional y ajuste racional, con variaciones y, obviamente, contextos diferentes, propios de una noción de la historiografía que extrapolamos: el “anacronismo controlado” (Loreaux, 2005).

Esta categoría resulta un instrumento para leer los mitos en su anclaje cívico, en tanto método consistente en acercarse al pasado con preguntas del presente, para volver hacia un presente enriquecido con lo que se ha comprendido (y experimentado, gracias a la ficción) no solo del pasado, sino también de los mitos constituyentes de los imaginarios sociales de la Antigüedad.

4. A modo de conclusión provisoria

Atendiendo el marco de este escrito,⁸ “libertad” consiste, además, en liberarse de estereotipos que han fosilizado las dinámicas de la relación escena/platea, al entender que solo el predominio del raciocinio pleno de la actividad expectatorial y la comprensión intelectual sin ambages resulta el medio de comunicar, de manera directa y, casi, sin metáforas ni metonimias, una injusticia flagrante. La “opresión” forma parte, asimismo, de una cultura que con frecuencia sigue creyendo que los modos directos, transparentes y absolutamente claros de un discurso escénico deben carecer de experiencia estética, somática, afectiva, de parte del destinatario del espectáculo. Así, cierto teatro político clausura los “lugares de indeterminación” (Iser, 1987; Ingarden, 1998), en un acto no exento de subestimación del espectador, en tanto asume una “pornografía” poética que no da lugar a la duda ni a la curiosidad: lo dice todo, sin el básico “desvío” retórico que provoca la atención, la mantiene y construye esperanzas de futuro acontecer.

En ese sentido, las modalidades de teatro político, subsidiarias de los lineamientos de Piscator (1957), Boal (1980) y de numerosas lecturas de Brecht, han preferido una mostración absoluta de situaciones de ficción relacionadas con un acontecimiento histórico o mitológico, apelando a la supuesta “emancipación” del espectador por medio de una “pornografía” poética. En efecto, las urgencias por no incurrir en eventuales desvíos de lo “políticamente correcto”, suelen plagar las dramaturgias de lecturas obvias y biunívocas, que no estimulan la actividad emocional y racional del espectador, por lo que evitan el “riesgo” de exponer contradicciones en parlamentos y acciones de los personajes. Así, la “libertad” del espectador de construir sentido y experiencia se halla limitada por el exceso de información excesivamente orientada. Al respecto, Han manifiesta:

Pero ocultar, retardar y distraer son también estrategias espacio-temporales de lo bello. El cálculo de lo semioculto genera un brillo seductor. Lo bello vacila a la hora de manifestarse. La distracción lo protege de un contacto directo. La distracción es esencial para lo erótico. La pornografía no conoce la distracción. Va directamente al asunto. La distracción convierte la pornografía en una fotografía erótica. (Han, 2025, pp. 45-46)

Ciertas formas de la “opresión”, cercanas al lugar común del distanciamiento brechtiano, pueden consistir en reiterar lo sabido, con discursos procesados y deglutidos desde la escena, sin posibilidad de desvío, retardo u ocultamiento.

⁸ Congresso Internacional “*Antígona*: liberdade e opressão. Pelos 50 anos de Abril”, Universidade de Aveiro, del 22 al 24 de abril de 2024.

Las obras referidas, justamente, comparten un camino indirecto hacia el dimensionamiento y la comprensión de un episodio mítico modélico.

Un paradigma fundado en el personaje de *Antígona*, en los simbolismos de su rebelión, estimula, debido a sus imperfecciones y a los movimientos pendulares entre identificación, emoción y empatía, por un lado, y los reconocimientos de una conciencia crítica, por el otro, criterios y comportamientos relacionados con una vigilancia de la ética y de la democracia. Ocurre que no resulta suficiente en el teatro la mera denuncia encarnada en el mito, dado que lo sucedido forma parte del saber general, que contiene la violencia hartamente conocida. Lo necesario es, a nuestro juicio, la manera en que la dramaturgia o el espectáculo enfrentan el eventual convivio. Lo que determina la diferencia de un fenómeno teatral efectivo es la capacidad de afectar los cuerpos expectatoriales, para luego, a partir de la experiencia somática, arribar a una conciencia de los hechos. En ese sentido, “acercarse” a los horrores de los cuerpos insepultos requiere una cercanía entre la ficción y la expectación, cuyas respuestas son denominadas por las hipótesis de las neurociencias aplicadas al teatro como “espacio de acción compartido”. En un artículo de 2019 hemos hecho referencia a ese dispositivo, aplicado al triste fenómeno de las personas desaparecidas en Argentina que atraviesa una versión de *Troyanas* (versión mixta Eurípides-Séneca) cuya puesta en escena dirigimos en Rosario (2006-2007). Se trata de:

Una respuesta de tono muscular que acrecienta el componente patético en un fenómeno de co-sentir que puede explicarse desde la perspectiva de las hipótesis de las neurociencias aplicadas al teatro, en tanto se convenga en que la *comprensión* no es un proceso pasivo de simple recepción sino, sobre todo, un proceso de *interacción* con el otro. Recurrimos aquí a la noción de *espacio de acción compartido* propuesta por Rizzolatti y Sinigaglia (2006)⁹ en la que la inhibición o restricción de la acción juega un rol fundamental. De acuerdo con estos presupuestos, la competencia motora del espectador deriva en una resonancia emocional paracognitiva estimulada por el accionar actoral. En efecto, desde este enfoque, el mecanismo de neuronas-espejo se activa y se produciría un contagio empático entre quienes observan y quienes ejecutan la acción de modo tal que el espectador co-constituye, junto con el actor, el universo fenomenológico sobre el que se fundamenta el encuentro de ambos. Nos referimos a estrategias neuromotoras distintas de las cotidianas, a partir de las que surge una experiencia sobre el espacio, la temporalidad y la intersubjetividad que resulta diferente de la habitual. (Pricco, 2019, p. 465)

Lo determinante en los dispositivos de “distanciamiento” –en sentido brechtiano–, por ende, radicaría en la modalidad de exposición (montaje, *poíesis*) de los acontecimientos ficcionales ante el auditorio, mediante la búsqueda en pri-

⁹ “En cuanto vemos a alguien realizando un acto o una cadena de actos, sus movimientos, lo quiera o no, adquieren para nosotros un significado inmediato. Naturalmente, también vale lo contrario: cada acción nuestra encierra un significado inmediato para quien la observa. La posesión del sistema de las neuronas espejo y la selectividad de sus respuestas determinan, así, un *espacio de acción compartido*, en cuyo interior cada acto y cada cadena de actos, nuestros o ajenos, aparecen inmediatamente inscritos y comprendidos, sin que ello exija ninguna ‘operación cognoscitiva’ explícita o deliberada.” (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006, pp. 130-131).

mera instancia (sea por los parlamentos, sea por las acciones y actitudes) de una conmoción (afín al *commovere* ciceroniano) e identificación afectiva: esa primera experiencia estética, del horror, de la angustia, de lo terrible, es lo que instituye la diferencia, dado que, para denunciar y patentizar todo lo que implica un cuerpo insepulto, resulta necesario estremecer los cuerpos de los espectadores, de manera que estos se aproximen al “contagio” corporal y asuman, somáticamente y no solo de modo racional, el horror de ciertos silencios ante la monstruosidad, tal como concluye Antígona en la versión de Gambaro (p. 217):

Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia).

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México D.F., México: Nueva Imagen
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo*. Barcelona, España: Alba.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, España: Alba.
- Brecht, B. (2013). *Antígona*. Río Piedras, Puerto Rico: Omegalfa.
- Castri, M. (1978). *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, España: Akal.
- Damasio, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona, España: Destino.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Folini, V. (2018). Antígona, la necia. In Folini, V. et al., *Resistencia trágica: la construcción de la embriaguez y el ensueño* (pp. 11-36). Paraná, Argentina: Asociación Civil Teatro del Bardo.
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. In G. Gambaro, *Teatro 3* (pp. 196-217). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires, Argentina: Herder.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México D. F., México: Taurus/UIA.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid, España: Taurus.
- Loraux, N. (2008). Elogio del anacronismo. In N. Loraux, *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía* (pp. 201-217). Madrid, España: Akal.
- Lorenzano, S., & Chirinos Bravo, K. (Eds.). (2022). *Antígonas de América latina: poéticas y políticas en diálogo*. Milano, Italia: Ledizioni.
- Mouffle, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- M. Tullius Cicero (1996). *De oratore* (Translated by E. Sutton & H. Rackham). Harvard UP, Cambridge, England: Loeb Classical Library.
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Piscator, E. (1957). *Teatro político*. Buenos Aires, Argentina: Futuro.I
- Pricco, A. (2019). La relación *scaena/cavea* en “Troyanas” de Eurípides/Séneca por el teatro de la UNR. Para una memoria de la Argentina reciente. In M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villarro & M. F. S. Silva (Coord.), *Clásicos en escena ayer y hoy* (pp. 461-478). Coimbra, Portugal: C.U.P.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona, España: Paidós.

- Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, México, México: Paso de gato-Artezb lai.
- Steiner, G. (1991). *Antígonas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford, England: University Press.
- Sturla, A. (2019). Las representaciones del mito de Antígona en las teatralidades latinoamericanas: teatro, resistencia y memoria. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 30, 174-192.
- Watanabe, J. (2003). *Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles*. Buenos Aires, Argentina: CELCIT. Texto y montaje recuperable en <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=ant%C3%ADgona&f=&m=>

Resumen

El canon trágico clásico ha sido atendido como un paradigma de intertextualidades propicias para construir discursos teatrales vinculados con situaciones y fenómenos históricos de coyuntura política-social de diversas épocas a través de la dinámica de un “anacronismo controlado” (Loraux, 2008). Así lo atestiguan, en el caso particular de la *Antígona* de Sófocles, las numerosas reescrituras, que a partir del esquema de la oposición entre la ley humana-divina y las del Estado, se apoyan en la notoria aplicabilidad del tópico a guerras civiles, a luchas por la justicia, a la tensión entre libertad y opresión, al rol de la mujer y sus posibilidades de incidir en la vida pública e, incluso, a lecturas desde perspectivas del psicoanálisis lacaniano (en torno de la “disfuncionalidad” de la familia de Edipo o de la muerte), entre otros sentidos posibles. En este trabajo, haremos referencia a la noción de “emoción estética” (Damasio, 2010) en el marco de una teatralidad política (Dubatti, 2003; 2014; Castri, 1978; Rancière, 2005; Boal, 1980; 2004), con el fin de determinar modalidades eventuales del “efecto de distanciamiento” (*verfremdungseffekt*) y la operatoria de su relación dialéctica con la empatía expectatorial (Sofia, 2015; Stern, 2010). Para ello, recurrimos a sucintos comentarios de los dispositivos dramatúrgicos y escénicos de las *Antígonas* de Brecht (1948), Gambaro (1989 [1986]), Folini (1998) y de Watanabe (1999). Se pretende proponer en ese cuarteto un punto de vista no solo literario, sino también escénico, mediante la descripción de procedimientos retóricos básicos de la gestión escénica, tendientes al “contagio cenestésico” del espectador y su correlato crítico.

Abstract

The classical tragic canon has been considered as a paradigm of intertextuality conducive to constructing theatrical discourses linked to historical situations and phenomena of political-social conjuncture from different eras through the dynamics of a “controlled anachronism” (Loraux, 2008). This is attested, in the particular case of Sophocles’ *Antigone*, by the numerous rewritings, which, based on the scheme of the opposition between human-divine law and that of the State, are based on the notorious applicability of the topic to civil wars, to struggles for justice, to the tension between freedom and oppression, to the role of women and their possibilities of influencing public life and, even, to readings from the perspectives of Lacanian psychoanalysis (about the “dysfunctionality” of the Oedipus family or death), among other possible meanings. In this paper, we will refer to the notion of “aesthetic emotion” (Damasio, 2010) within the framework of political theatricality (Dubatti, 2003; 2014; Castri, 1978; Rancière, 2005; Boal, 1980; 2004), in order to determine possible modalities of the “alienation effect” (*verfremdungseffekt*) and the operation of its dialectical relationship with “expectatorial empathy” (Sofia, 2015; Stern, 2010). To this end, we resort to a succinct analysis and commentary on the dramatic and scenic devices of *Antigones* by Brecht (1948), Gambaro (1989 [1986]), Folini (1998) and Watanabe (2009 [1999]). In regards to this foursome, we aim to propose not only a literary but also a scenic point of view, through the description of basic rhetorical procedures of stage management, aimed at the “cenesthetic contagion” of the spectator and its critical correlate.

