

Las Antígonas chilenas: reescrituras del mito en el teatro chileno contemporáneo (2000-2010)

The Chilean Antigones: rewritings of the myth in contemporary Chilean theater (2000-2010)

Maria Morant Giner

Universitat de València

Maria.morant@uv.es

ORCID: 0000-0003-3569-4551

Palabras Clave: Teatro chileno contemporáneo, Antígona, reescritura, Daniela Cápona, Ana López Montaner, Juan Carlos Villavicencio.

Keywords: Contemporary Chilean theater, Antigone, re-writing, Daniela Cápona, Ana López Montaner, Juan Carlos Villavicencio.

Introducción: usos de un mito “americanizado”¹

América Latina es un continente de Antígonas; un continente en el que la ley del Estado es responsable de las muertes, de los cuerpos que quedan en el camino, de cientos de miles de asesinados, de miles de *humillados y ofendidos*. Frente a esto, la ley de la sangre asume una vez más la responsabilidad de nombrar a esos muertos, de devolverles el rostro y la memoria, y entonces sí, de enterrarlos.

(Lorenzano & Chirinos, 2022, p. 13)

¹ Este trabajo fue realizado durante una estancia de investigación en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile financiada por una ayuda económica de la Convocatoria de Estancias cortas de beneficiarios de los Programas de Formación de Personal Investigador de carácter predoctoral, en el marco del subprograma “Atracción de Talento” del Vicerrectorado de Investigación y Política Científica de la Universitat de València. Agradezco a Daniela Cápona, tutora de dicha estancia, las estimulantes charlas sobre sus obras y sobre teatro. Agradezco, también, a Ana López Montaner y a Juan Carlos Villavicencio haberme facilitado sus obras vía email cuando estas todavía se encontraban inéditas o descatalogadas.

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia dedicada al uso y reescritura de los mitos griegos en la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000. En este periodo se observa un notable incremento, respecto a las décadas anteriores, en la reelaboración teatral del legado griego que tiene su cúspide en el año 2006 (Morant Giner, 2024). Es precisamente en la década de los 2000 cuando se escribe y estrena la primera adaptación chilena del mito de Antígona: *Antígona, (historia de objetos perdidos)* (2001) de Daniela Cápona, a la que siguen pocos años después *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* de Ana López Montaner y *Antígona en el espejo* de Juan Carlos Villavicencio. Así pues, el propósito de este trabajo será ofrecer una aproximación panorámica a estas tres obras, enmarcando su lectura y análisis dentro de la tradición propia de las Antígonas latinoamericanas.

Tal y como reza la cita inicial, América Latina es una región atravesada por un clima de violencia estructural en la que la desaparición forzada y la muerte social forman parte de las medidas institucionales desplegadas tanto por gobiernos dictatoriales como democráticos. Un hecho este, que, como a Antígona, obliga (sobre todo) a las familiares a enfrentarse con las autoridades y desafiar las leyes, “solo que ellas no aparecen enterrando al hermano expuesto a los ojos de todos, sino cavando en la tierra en busca de la fosa clandestina que contiene los restos del pariente desaparecido” (Cápona, 2022a, p. 39). No es casual, pues, que, en estos contextos de opresión, violencia estructural y desaparición, el mito de Antígona se haya convertido en un lenguaje de urgencia capaz de nombrar y visibilizar estas realidades que en un principio carecían de recursos retóricos, dramáticos y escénicos adecuados para abordarlas² (Núñez, 2020). Fradinger, en su estudio dedicado al continente latinoamericano, señala una variante común compartida por la mayoría de las reescrituras latinoamericanas: la indagación en el capitalismo colonial y la problematización de las “políticas necropolíticas”, término que utiliza la estudiosa para referirse a las necropolíticas (neo)coloniales que se siguen sucediendo en el continente³ (Fradinger, 2023, p. 45). En base a esta recurrencia, Fradinger señala una tradición vernácula propia de la geografía latinoamericana, emancipada del paradigma europeo, que es fruto de la americanización de este mito.

² Desde la Segunda Guerra Mundial y hasta día de hoy, la sucesión de crímenes contra la humanidad en diferentes lugares ha mostrado cíclicamente las limitaciones del lenguaje para poder representar hechos de tal magnitud. Con Auschwitz se puso de relieve la falencia de códigos que pudieran comunicar la dimensión real de lo ocurrido: “la catástrofe del lenguaje provocada por el Holocausto había generado un vacío que lo había tornado indecible, irrepresentable e impensable” (de la Puente, 2019). Sin embargo, pasado un tiempo, esta aparente imposibilidad representativa del genocidio nazi fue vencida por una enorme variedad de productos culturales y dispositivos discursivos de diferente índole. Esto último puso de relieve que las limitaciones de la representación no se encontraban tanto en la excepcionalidad y magnitud de los acontecimientos sino en el repertorio de códigos de los que se disponía en ese momento (Van Alphen, 1999).

³ “Many of these plays stage the full circle of a politics of indigenous extermination that started in colonial times, continued in the republican nineteenth century, and was reinstated in the twentieth and twenty-first centuries to target other social dissidents opposed to neocolonial projects” (Fradinger, 2023, p. 46).

Así pues, el mito de Antígona ha devenido en un recurso estético y/o político eficaz y recurrente para abordar las contingencias históricas concernientes a diferentes lugares y épocas. Junto con la dimensión testimonial y memorística que pueden activar estas reescrituras, en la mayoría de ellas entra en juego también aquello que Dubatti ha acuñado como “políticas de la diferencia”, consistentes en la intervención teatral de un texto previo reconocible, en el que se implementan cambios de diferentes cantidad y calidad que dan lugar a un nuevo texto diferente. “No se va a los clásicos solo para aprovechar su universalidad o monumentalidad, sino también para marcar sobre ellos los trazos de una diferencia contemporánea”, afirma Dubatti (2018, p. 23). Es el caso de gran parte de las Antígonas latinoamericanas, que no pretenden releer el texto de Sófocles desde unas nuevas coordenadas políticas o geo-temporales, sino dar cuenta de los estragos provocados en el presente por las políticas neoliberales o el terrorismo de Estado que favorece su aplicación.

Fradinger propone repensar estos procesos de reapropiación del bagaje grecolatino desde un modelo de recepción más acorde que el de las teorías poscoloniales⁴, un *framework* que tenga en cuenta la complejidad e hibridaciones propias de los contextos latinoamericanos (en los que el estrato autóctono se fusiona de formas muy diversas con el material y tendencias precedentes de Europa). Fradinger acota una teoría de la “rumiación”, según la cual

the ancient drama was ‘ingested’ as a foreign artefact, a colonial legacy, in the early nineteenth century; having ceased to be external to the region’s symbolic-digestive system, it returns from within this very system to be re-created in various forms in the twentieth and twenty-first centuries. (2013, p. 64)

Tanto Bañuls y Crespo (2008) como Fradinger (2013) consideran que la *Argia* (1824) del argentino Juan Cruz Varela, una tragedia nacional de corte neoclásico inspirada en el *Polinice* (1781) y la *Antigone* (1783) de Alfieri, da inicio a la tradición de las Antígonas latinoamericanas. Sin embargo, esta es una versión muy particular del mito: si bien la obra aborda la prohibición de enterrar el cuerpo de Polinices, no lo hace desde el punto de vista de Antígona (que en el presente dramático ya ha muerto) sino de Argia, la viuda de Polinices que reclama a Creonte los restos de su marido que le son negados. “La trama se centra en el padecimiento de la viuda, acosada por el tirano, y del huérfano [Lisandro, el hijo de Polinices], ambos injustamente tratados por Creonte⁵” (Bañuls & Crespo, 2008, p. 422).

Este desplazamiento del rol protagónico de Antígona a Argia está documentado ya en la *Tebaida* (91 d.C.) de Estacio⁶ y ha condicionado a lo largo del tiempo

⁴ Para más información véase el epígrafe “Latin America and the postcolonial” en Andújar y Niko-loutsos (2020).

⁵ La tragedia, planteada como espectáculo ejemplificador, pretendía mostrar los excesos de los tiranos frecuentes en tierras iberoamericanas” (Bañuls & Crespo, 2008, p. 422).

⁶ La *Tebaida* es un poema épico latino, en 12 libros narra la expedición de los Siete contra Tebas, del enfrentamiento entre Polinices y Eteocles, los hijos de Edipo. La decisión del poeta de narrar el mito tomando a Argia, y no a Antígona, como protagonista, ha sido explicada a partir de varias razones: “por una parte el mayor patetismo de la presencia de una joven viuda embarazada, por

otras variantes en la recepción del mito labdácida caracterizadas principalmente por la colectivización del conflicto trágico. Esta será una tendencia frecuente en las reescrituras de los años 60 y 70 y es puesta en relación con la revolución cubana por Bañuls y Crespo:

En este contexto empezamos a observar como Antígona adquiere una nueva personalidad: encarna la lucha por la independencia de los distintos estados frente a la opresión y explotación de Estados Unidos, pero también la lucha por la libertad en las distintas dictaduras, se la considera la heroína por antonomasia frente a los abusos de poder los caudillos. (2008, p. 421)

Núñez (2020) distingue cronológicamente dos tendencias en la reescritura de Antígonas latinoamericanas. En primer lugar, su utilización en los años 60 y 70 para poner en relato los procesos sociales emancipatorios que estaban teniendo lugar en las distintas geografías latinoamericanas. En estas reelaboraciones es notable la influencia del teatro épico de Brecht, así como una orientación marcadamente marxista que suele convertir a Polinices en un combatiente o guerrillero. También se politiza el accionar de Antígona y se colectiviza su acción, “que, si bien nace de la necesidad de un duelo individual, resulta un ímpetu que desencadena un movimiento revolucionario” (Núñez, 2020, p. 276). De esto modo los distintos autores y autoras de este periodo transforman el sacrificio de Antígona en potencia revolucionaria, en un hito fundacional que puede dar paso a nuevas transgresiones de la ciudadanía a los límites impuestos por el poder y desafíos a la autoridad.

En las décadas posteriores las Antígonas latinoamericanas han operado como herramienta de urgencia en los diferentes contextos de represión social. Ante la negación absoluta de acontecimientos criminales por parte de los Estados (y, por extensión, de otros aparatos ideológicos como los medios de comunicación) se hace urgente la enunciación de los hechos silenciados. Así, “donde aparece una Antígona hay detrás una urgencia, una urgencia no reconocida, invisible o invisibilizada por el poder de turno. Una urgencia que encuentra en Antígona y su historia la posibilidad de articulación de una demanda de justicia” (Núñez, 2020, p. 285).

otra la relevancia de la figura de la matrona en Roma, que gozaba de una mayor independencia que la esposa griega y hacía fácilmente comprensible la actitud de Argia, mientras que la de Antígona, la hermana aún no desposada y subordinada a la voluntad del pater familias, debía de apreciarse en exceso transgresora. Tampoco eran bien entendidas las razones religiosas, confundidas con las afectivas, que podían llevar a una hermana a una acción de tan funestas consecuencias; incluso daba lugar a lo que vemos en recreaciones, esto es, que se haya insinuado o mostrado una relación incestuosa entre Antígona y Polinices” (Morenilla Talens, 2021, pp. 54-55). Otro cambio sustancial en este poema es que se hace colectiva la prohibición de honras fúnebres y se extiende a todos aquellos argivos que cayeron combatiendo en las puertas de Tebas. En un primer momento, las otras mujeres dudan y Argia resuelve ir sola en busca del cuerpo de Polinices, pero, finalmente, las otras viudas y madres se unirán a su empresa. Asistimos, pues, a la colectivización de la reivindicación y desafío a la autoridad que encarna Creonte. Estas mujeres argivas pasan de la inactividad a sujetos activos de la resistencia.

Antígona, (historia de objetos perdidos)

A diferencia de lo que sucede en otros países como Argentina o México, en Chile la producción de Antígonas (tanto desde el ámbito teatral como desde la esfera literaria y artística) ha sido escueta. Hay que esperar hasta el año 2001 para que Daniela Cápona escriba y estrene en la sala Agustín Siré la primera *Antígona*, que vincula la tragedia griega con la dictadura de Pinochet (1973-1990). La autora se pregunta: “¿cómo es posible que ningún dramaturgo chileno, los hay muchos y muy buenos, haya hecho antes ese ejercicio de reescritura?” (Cápona, 2022a: 37). Una reflexión, esta, que recalca la reapropiación tardía del mito en Chile en comparación con otras regiones latinoamericanas en las que su uso se hizo relativamente frecuente vinculado al reclamo de los cuerpos de los detenidos desaparecidos. La obra se alzó con el premio a la Mejor Dramaturgia en el Segundo Festival de Dramaturgia Breve (Santiago, 2002) orquestado por la Universidad Finis Terrae. Se trata de una pieza breve, sin acotaciones, en la que únicamente intervienen dos personajes⁷ (Él y Ella). Los protagonistas apenas cruzan palabras entre ellos, mostrando de este modo la distancia que las experiencias vividas han impuesto sobre ellos. La autora reconoce como influencias directas la dramaturgia fragmentaria de Heiner Müller, así como la versión del dramaturgo francés Jean Anouilh. De hecho, *Antígona (historia de objetos perdidos)* fue concebida en respuesta a las palabras del Prólogo de Anouilh que rezan:

Prólogo: Los personajes que aquí ven les representarán la historia de *Antígona*. *Antígona* es la chica flaca que está sentada allí, callada. Mira hacia adelante. Piensa. Piensa que será *Antígona* dentro de un instante, que surgirá súbitamente de la flaca muchacha morena y reconcentrada a quien nadie tomará en serio en la familia y que se erguirá sola frente al mundo, sola frente a *Creón*, su tío, que es el rey. Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. Se llama *Antígona* y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin... (p. 125)

Cápona se pregunta qué habría pasado con *Antígona* si hubiera tratado de eludir su destino, ¿podría haber escapado a la muerte marchando a otra ciudad? Este giro dramático va a permitir a la autora abordar dos cuestiones intrínsecamente relacionadas con el pasado reciente chileno: por un lado, el exilio, por otro, la experiencia de las mujeres al interior de los centros clandestinos durante la dictadura de Pinochet. Dos motivos que aparecían en algunas piezas coetáneas, pero que no habían sido abordadas desde una perspectiva de género. Cápona y del Campo hacen notar la paradójica predilección de los dramaturgos en los años 90 por feminizar a las víctimas del terrorismo de Estado:

Obras como *Toda esta larga noche*, *Cinema Utopía*, *La muerte y la doncella*, *99 La morgue* y algunas otras abordan de modo bastante directo la cuestión del crimen con móviles políticos y, en ellas, el cuerpo victimizado es el de una mujer. Esto resulta llamativo

⁷ Nevertheless, it is a work rich in hermeneutical possibilities, suggesting many (possible) readings. Here the textual takes priority over the staging, which confirms the prior assertion (Fernández-Biggs, Braulio y García-Huidobro, 2013, p. 251).

ya que si se revisan las cifras correspondientes a casos de muerte y desaparición, estas consignan un 5% de víctimas de sexo femenino contra un 95% de víctimas de sexo masculino⁸. (2019, p. 79)

Ambas estudiosas señalan esta insistencia en caracterizar la tortura como un acto sexualizado como una metáfora que permite a los autores representar la vulneración del cuerpo social en su conjunto: “la vulneración del cuerpo de la mujer alegoriza la violación del cuerpo social ultrajado, humillado y dañado en su dignidad” (Cápona y del Campo, 2019: 91).

Por ende, uno de los propósitos de la autora, tal y como me hizo saber en un encuentro personal, fue revertir esta alegorización de la violencia político sexual, dar voz a los cuerpos vulnerados de las mujeres y poner en el foco dramático en su experiencia real. Esto implicaba no reducir su existencia al momento de la perpetración y, además, mostrar las complejidades con las que debían lidiar estas mujeres que habían sufrido la violencia políticosexual, una realidad que recién comienza a ser nombrada y problematizada en la sociedad chilena como una violencia del Estado dirigida específicamente contra el cuerpo de las mujeres. Para evitar la revictimización de la protagonista, la autora la presenta como una sobreviviente, para ello, obvia la representación explícita de las escenas relacionadas con la tortura y la violencia político sexual y sitúa la acción dramática tras el paso de Ella por el centro de detención.

El vínculo de esta propuesta ambientada en la actualidad con Antígona no siempre es evidente. Solo la intervención inicial de Él, que resume el argumento trágico, nos permite hacer esta conexión intertextual y pensar que los dos protagonistas (Él y Ella) podrían ser los trasuntos de Antígona y Hemón en la actualidad⁹. Esta intervención inicial “will serve as a preface of intertextual introduction, rendering the interpretation which is to come in a much more rich and complex way” (Fernández-Biggs y García Huidobro, 2013: 252). Sin embargo, pronto la acción dramática se desvía del esquema trágico sofocleo. Ella cambia de opinión y decide que no quiere morir:

⁸ Las autoras se refieren al Informe Rettig, publicado en 1991, que recoge los casos de muerte y desaparición forzada a manos de los agentes del Estado. Esta fue en los años 90 una de las principales fuentes de información respecto a la represión acontecida durante la dictadura de Pinochet. Posteriormente, en el año 2004 se publicó el Informe Valech, sobre prisión política y tortura, el cual arroja un total de 27.255 casos de prisión y tortura, de los cuales el 12,5% (3.399) corresponde a mujeres.

⁹ Él: Antígona era joven, muy joven... vivía en una ciudad que había caído en conflictos políticos. Los dos hermanos de ella se habían peleado por el trono de la ciudad y se habían matado entre sí. Entonces el tío, Creonte, se convierte en rey y ordena que a uno de ellos se le entierre con honores, y al otro se le deje a la intemperie para que se pudra a la vista de todos y se lo coman los buitres y las aves de rapiña. Ella, Antígona, no lo acepta, es su deber enterrar a su hermano, a sus dos hermanos dignamente, es su destino desobedecer de manera tan peligrosa. Es descubierta, condenada a muerte por su tío, ella acepta porque es su destino, heredado de su padre, porque es inevitable escapar a la tragedia si te llamas Antígona, si eres hija de un hombre que se llamó Edipo, finalmente se debe ceder, aceptar, ser un héroe, frente a eso no es posible revelarse. Antígona tenía un novio, se llamaba Hemón.” (p. 239).

Él: Ella había decidido morir con el más increíble desenfado, ni siquiera se resistió cuando la encontraron, estaba tan tranquila, era lo correcto, me lo había dicho, era su destino morir así. Llegué a odiarla por eso. A mí se me moría todo el mundo, los amigos, mi padre, la novia... Y un día, cuando pensé que ya la había perdido, llegó a buscarme, estaba hecha un desastre, me dijo “ya no quiero morirme, no tengo porque morirme yo, que se muera otra, aunque sea mi destino, no tengo ganas de morir hoy, Vámonos”. Y me fui con ella, me llevó como si yo fuese una novia raptada. (p. 240)

A partir de aquí esta Antígona se aleja de la tradición que la precede y toma un curso propio. Él y Ella se marchan de la ciudad y finalmente se instalan en Bruselas. Sin embargo, el transcurso de la acción dramática mostrará que la distancia geográfica no es suficiente para dejar atrás la experiencia vivida durante su encierro. Los protagonistas se hacen eco de las secuelas que el evento traumático ha imprimido en Ella:

Él: Siempre supe que había algo que yo jamás entendería, algo en ella. Al principio pensé que eran los días en la prisión, que eso la cambió. Que nunca llegaron a buscarme a mí porque ella nunca dijo mi nombre. Y que por eso no debía cuestionar lo extraña que se fue poniendo después de la huida. Como intocable, como un animal peligroso. Yo la habría preferido triste, para hacerla feliz. (p. 240)

Ella: Me duele, el frío duele... me estoy volviendo loca...de frío. Yo, por muerta o por ajena, jamás seré madre de nadie.... Mírame, ¿qué me pasó que me quedé así? demasiado angosta, morena y helada. Cualquier niño se moriría de frío en mi adentro, se pondría azul... todos nos vamos a volver azules. (p. 241)

Las palabras de Él se hacen eco de lo inaprehensible que es la experiencia de la violencia político sexual para quien no la ha vivido. A su vez, las palabras de Ella pueden pensarse como una reactualización de las circunstancias de la Antígona sofoclea, que se vio abocada a morir “sin un lecho nupcial, sin cantos de himeneo, sin caricias de esposo, sin un hijo que yo criara”. En ambos casos, la violencia que la(s) autoridad(es) despliegan contra sus personas hace que estas jóvenes se vean abocadas a morir sin descendencia. Son obligadas a renunciar a la maternidad, lo que, a su vez, implica una expropiación de parte de su identidad, ya que, en palabras de Irigaray, “siempre somos madres, desde el momento que somos mujeres” (1985: 14).

Los miles de kilómetros recorridos no son suficientes para cerrar la herida que la violencia de Estado ha imprimido en Ella, porta en su cuerpo la memoria de la abyección, tal y como expresan ambos personajes de forma poética al unísono:

El y Ella: No tendré manera de olvidarme de tu cuerpo partido y abierto. Del total abandono de tus piernas desnudas, sobre una arena áspera y cualquiera. Quedará tu cuerpo florecido bajo un pueblo que no conozco... ortigas y cardos asomando por las heridas. (p. 240/ p. 242)

La reiteración de estas palabras en varios pasajes recalca la centralidad del tema en esta pieza breve, lo convierten en su *leitmotiv*. Además, esta recurrencia aporta cierta ciclicidad a la trama, apuntando que, por mucho que pase el tiempo, Ella sigue sumida en el dolor (tanto físico, como psíquico) que le ocasionó su paso por los centros de detención. La obra da cuenta de que la catástrofe del terrorismo de Estado es de largo alcance, es una experiencia que difícilmente abandonará a

quien la haya vivido. Así, desde su nuevo emplazamiento Ella reflexiona que “existen mil maneras de estar muerta” (p. 239). Esta sobrevida que ha supuesto el exilio es sentida por Ella como una muerte en vida, lo que lleva a plantear al espectador si realmente esta Antígona ha logrado escapar a su funesto destino.

En 2003 Daniela Cápona escribe *El despojo (historia de pueblos olvidados)*, una pieza breve en la que reúne a Medea, Clitemnestra, Cassandra, Ismena y Antígona. En una línea muy similar a las de *Troyanas*, estas heroínas dan voz a la experiencia de las mujeres en los campos de refugiados. Es una propuesta que ahonda en las consecuencias del desplazamiento forzado a tenor de lo ocurrido en los Balcanes y en Ruanda a finales del siglo XX. Se trata nuevamente de una versión muy libre en la que Antígona es caracterizada como una niña que no duerme, no habla ni come (probablemente para dejarse morir). De forma simbólica, será la encargada de sepultar a sus compañeras cuando la muerte las libere del campo de refugiados en el que moran¹⁰.

El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida

A esta primera Antígona le sigue unos años más tarde *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* de Ana López Montaner, puesta en escena por la Compañía Terror Nacional en 2006, bajo la dirección de la propia autora. De las *Antígonas* localizadas esta ha sido la que mayor atención ha recibido, probablemente debido a su temprana publicación en la *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (2008). López Montaner es dramaturga, actriz, directora y actualmente ejerce de profesora en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile. Fue, además, una representante destacada de la “Generación 2000” de dramaturgos y dramaturgas chilenos¹¹.

Ella misma reconoce la notoria influencia del dramaturgo Benjamín Galemiri, uno de sus mentores, con quien comparte el juego intertextual, el uso de la ironía y la parodia, así como la incorporación del lenguaje cinematográfico y la cultura de masas, una serie de características que se ven condensadas en esta versión. Tal

¹⁰ Ismene dará a conocer los avatares que llevaron a ambas hermanas al campo de refugiados: Ismene: Es como si te hubieses quedado en Tebas enterrando muertos. Quizás tenías razón, tendrías que haberte quedado allá. Te habrían fusilado, ¿Sabes? ¿No te acuerdas? Casi te matan y tu callada, te tenían de rodillas, con el cañón del fusil entre los dientes. Les rogué que nos dejaran, les juré que nos iríamos. Y tu callada, me mirabas con tanto odio que pensé incluso en dejarte, en perderte por el camino. No te entiendo. Esto no tenía que pasarnos. Esta historia está terminando mal. Tú eras más fuerte que yo, tú te atrevías a todo. Tú parecías un muchacho y yo una señorita. ¿Qué pasó que te quedaste para siempre callada? ¿Qué pasó que ni siquiera me necesitas? ¡Qué maldita costumbre tienes de andarte muriendo! Me abandonaste, ¿Es eso, no? Me dejaste. ¿Qué quieres que haga? Yo no me arrepiento de haber sobrevivido (s.p. texto teatral cedido por la autora).

¹¹ La “Generación 2000” o “G.2000” está formada por aquellos dramaturgos y dramaturgas cuya escritura teatral comenzó a destacar en la primera década del siglo XXI. Aunque abarca edades muy dispares, la conforman mayoritariamente aquellos que fueron niños o adolescentes durante la dictadura de Pinochet.

y como adelanta el título¹², esta *Antígona* se sirve del lenguaje corporativo y de la cultura de masas, así como de distintos recursos cinematográficos como reflejo del capitalismo y consumismo que atraviesa la sociedad en la que se escribe y se sitúa la obra (Pinochet Cobos, 2012).

La obra se divide en nueve cuadros, en los que, tal y como sucede en la versión de Daniela Cápona, abundan los monólogos, como síntoma de la incomunicación que atraviesa la sociedad del momento. La acción se ubica en la empresa familiar de productos congelados Labdácidas S.A., un espacio lleno de heladeras con trozos de carne congelada colgando que evocan la fría atmósfera de una empresa dedicada a la venta de productos cárnicos¹³. Por este lugar deambulan Antígona, Ismene y Creonte, pero también los fantasmas de Polínicos y Eteocles¹⁴.

Allí, entre heladeras, se repiten algunos motivos de la tragedia de Sófocles: la muerte de ambos hermanos, la prohibición de Creonte, el desacato de Antígona y su posterior suicidio. Sin embargo, estos hechos acontecen ahora en un paisaje atravesado por el modelo neoliberal, mostrando de este modo como sus lógicas han permeado en las otras esferas vitales de los personajes y han desplazado las leyes del Estado, así como los lazos afectivos. En la trama los vínculos familiares de los Labdácidas han sido sustituidos por relaciones laborales, el Estado que gobernaba Creonte en la versión de Sófocles por el mercado y los ciudadanos se han convertido en sus clientes y empresarios (Pinochet Cobos, 2012, p. 196).

Este Creonte se ha hecho con el poder deshaciéndose de los familiares que podían dificultar su ascenso al interior de la empresa, como hace, por ejemplo, con su sobrino Polínicos que pretendía denunciar sus fraudes y sacarlos a la luz. Por ello, tras darle muerte decreta que:

Creonte: Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínicos, el traidor. Que se ponga putrefacto en los refrigeradores de productos congelados en el subterráneo de la

¹² “Pese al título, en la pieza no hay suspenso apasionante ni intriga del desarrollo de la acción, a diferencia de lo que presupondría el thriller como género; pero sí excesos de complot y muerte en aceleración permanente, y una tensión necesaria para mantener la empresa funcionando, a punta de ocultamientos, asesinatos, mentiras, silencios y engaños, lo cual hace que la obra tenga lo que suele definirse una atmósfera de thriller” (Paladini, 2011, p. 172).

¹³ Para Pianacci esta isotopía evoca directamente “la realidad de Chile, un país que ha permanecido ‘congelado’ durante varias décadas” (Pianacci, 2012, p. 183).

¹⁴ En esta versión los fantasmas de Polínicos y Eteocles aparecen en esta obra en un *agon* que no tiene parangón en las tragedias clásicas. Ambos encarnan diferentes posturas sobre el liderazgo en el mercado: Polínicos es un profesional altamente calificado que se ha formado en la universidad, mientras que Eteocles se sirve de su carisma y aspecto impecable para potenciarse como relaciones públicas, ganando la aprobación y reconocimiento del resto de empleados (Pinochet Cobos, 2012, p. 190). Los fantasmas de Polínicos y Eteocles tratarán de convencer a Creonte de que haga lo correcto:

Eteocles: “Di la verdad, Creonte, eso te salvará antes de que todo esto explote. La verdad es perfecta, calza justa con la realidad. Muere de viejo, pero no como mentiroso. Di que la empresa quebró, que apareció Polínicos y que todos pueden irse a ver tele a su casa. Deshaz lo decretado” (p. 336).

Sin embargo, lo único que van a conseguir es propiciar la huida de Creonte, que desaparece en el cuadro 7 y ya no volverá a aparecer en el transcurso de la acción dramática.

empresa. Mientras Eteocles goce los beneficios de haber defendidos las inversiones de todos los que trabajamos aquí, enterrado como un héroe en el mejor parque cementerio de la ciudad, con lagunas artificiales y pasto bien regado como se lo merece. [...] Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínices. Quien lo intente será enjuiciado como cómplice de traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas. (p. 325)

En esta versión, el cuerpo sin vida de Polínices no yace insepulto a merced de los animales de rapiña, sino que ha sido escondido en un refrigerador para ocultar su muerte a las autoridades. Creonte trata de impedir a toda costa que el cuerpo de su sobrino sea identificado, pues esto arrojaría a la luz el fraude que ha orquestado y el quiebre de la empresa¹⁵. Así pues, ya no nos encontramos con un Creonte que superpone el decreto de un hombre a las leyes divinas, sino ante un empresario que superpone las lógicas del mercado por encima de los lazos y afectos familiares. Para Urdician, la obra “entabla un paralelo entre el marco injusto y absurdo dictado por Creonte y las no menos absurdas leyes capitalistas que dominan la sociedad chilena en la época de la composición de la obra y la siguen dominando hoy” (2019, p. 519). De hecho, la misma autora reconoce su intención de mostrar las consecuencias del neoliberalismo imperante en Chile:

Creo que cuando decidí escribir *El Thriller de Antígona*... lo principal era poner énfasis o presentar un antagonismo entre el mercado (representado en las leyes o valores del mundo empresarial) versus los valores del afecto, comprensión, y solidaridad entre las personas. La ley del mercado versus la ley de lo humano. Todo eso proviene de la dictadura, por el cambio al sistema económico neoliberal. Mi objetivo es criticar cómo la mercantilización de la vida, al convertir un país en una empresa, perturba las relaciones, trastocando los valores que movilizan a las personas que viven en un país mercantilizado”. (López Montaner en Paladini, 2011, p. 181)

En esta versión Polínices es castigado por llevar a la quiebra las inversiones económicas de los Labdácidas en el extranjero y el crimen de Antígona será el de sacar a la luz la muerte de su hermano Polínices para que su cadáver, insepulto en un congelador, sea reconocido por las autoridades¹⁶. Sin embargo, como muestra

¹⁵ Así se lo cuenta Eteocles a Polínices: “No saben que estás muerto, han dicho que te fugaste y depositaste los capitales en un banco extranjero. Eres buscado como un estafador, falsificador de pasaporte y delito de fraude económico. Tu muerte no logró quitarle la empresa a Creonte [...] Si tu cuerpo aparece, el juicio se reabrirá, se darán cuenta de que fuiste asesinado, investigarán por qué, interrogaciones para todos, dictamen: la empresa se clausura” (p. 327).

¹⁶ En esta reescritura se altera la oposición abierto/cerrado presente en la tragedia clásica: “allí es a la esfera privada del mausoleo donde se rinden honores a Eteocles y el descampado donde el cadáver de Polínices es humillado, acá en cambio Polínices permanece en cerrado en el frigorífico y su muerte permanece oculta. El cadáver, en lugar de ser desmembrado por las aves de rapiña, es trozado por el mismo Creonte” (Pinochet Cobos, 2012, p. 200). A su vez, el desacato de Antígona se revierte: si en la tragedia clásica se propone dar sepultura a su hermano, en esta versión pretende sacar a la luz pública la muerte de Polínices:

“Antígona: ¡Polínices Labdácida! En el subterráneo junto a los refrigeradores de Labdácidas S.A. estabas tirado, olvidado, congelado. Hay que darte calor, taparte con una frazada,

el transcurso de la acción dramática esta es un Antígona movida no tanto por el deseo de hacer justicia, sino de otorgar sentido a su propia existencia¹⁷:

Antígona (al público): Errar pulveriza la mente y para errar de verdad, con todo el cuerpo, insisto, no hablo de cualquier cosa; para errar así, hay que tomar una decisión difícil. Hay que optar por algo, y eso te define como persona. Resumen, dos puntos. Si no optas, si no te equivocas, si no te arrepientes, te has convertido en el karma de una planta. Sin menospreciarlas, porque son bonitas y me gustan. Pero yo, soy Antígona, no una magnolia. Voy a llevar a mi hermano al Servicio Médico Legal y me importa nada lo demás, incluido Creonte y todo el mundo. Juéguese el estómago en algo y pierdan, después intercambiaremos opiniones fehacientes sobre los hechos con una bebida en la mano. (p. 332)

Creonte sorprende a Antígona arrastrando el cuerpo de Polínices y decide encerrarla en el subterráneo junto al cadáver de su hermano y otras carnes congeladas que penden de ganchos. Allí permanecerá hasta el final de la acción dramática, que termina con su suicidio¹⁸.

Este cuadro familiar se completa con Ismene, que, aunque duda acerca de si denunciar las actividades ilegales de su tío, finalmente opta por callar. Ismene da voz a la primera generación chilena que creció viendo tele, sus palabras dejan entrever la influencia que los medios pudieron tener en la conformación de su subjetividad e identidad. Su degradación personal se refleja en su deterioro físico, agravado por la continua ingesta de comida chatarra¹⁹ (Pinochet Cobos, 2012, p. 192). Para Urdician, esta Ismene atravesada por el malestar existencial se convierte en “el arquetipo del individuo enfermizo y endeudado en las sociedades occidentales” (2019, p. 520).

El contrapunto a este linaje movido por el individualismo, el lucro económico y la necesidad de reconocimiento y aceptación social, lo encontramos en los personajes de las aseadoras, las encargadas de la limpieza en esta empresa. Ellas encarnan la alteridad, la marginalidad y la lucha constante por sobrevivir en

llevarte al Servicio Médico Legal, y entregar tu RUT, tus dos nombres y tus apellidos, para luego llamar a la funeraria” (p. 330).

¹⁷ Así lo corroboran también las palabras del fantasmagórico Polínices: “Ya ni siquiera es por mí, es por ella. Está deprimida y sola” (p. 338).

¹⁸ Puesto que Creonte huye en el cuadro 7 y no vuelve a entrar en escena, las razones del suicidio de Antígona quedan un tanto opacadas. Probablemente busque dejar atrás esa vida vacua en la que se siente atrapada. Ella misma afirma: “Se juzga la muerte como algo malo, pero en realidad no se sabe si lo es. Tengo el privilegio de elegir, la hora de mi muerte es ya. No tengo hijos, ni padres, ni esposo, ni fans, sólo una hermana fría como el hielo. No causaré mayor tristeza. Nadie llorará por mí, como yo lloré por Kurt Cobain” (p. 339).

¹⁹ Sirva como ejemplo la primera intervención de Ismene en el cuadro 3: “Ismene: Voy a comer donas hasta reventar, por el bien de las personas que me rodean. Para callar mi boca y agrandar mi culo en el asiento de la oficina de control de calidad Labdácida S.A. (*Come*). Tengo la mente mal formada desde la teleserie ‘Mi nombre es Lara’, de ahí en adelante dejé todo por el culebrón latinoamericano. Si como, mantengo la boca cerrada. Si cierro la boca, engordo. Comiendo pierdo la noción de realidad, no necesito LSD (*Come*)” (p. 329).

una sociedad neoliberal que las condena a la precarización. En su sentido, quizás, podríamos pensar que, como antaño hacía el coro, dan voz a la colectividad.

En 2006 también se estrenó *Ismene* de Lucía de la Maza, que pone el foco dramático en el personaje homónimo para reflexionar en torno a cuestiones como la memoria, la reconciliación y la justicia. Este texto no ha sido publicado ni se encuentra disponible en ningún repositorio, este es el motivo por el que ha quedado fuera del presente trabajo.

Antígona en el espejo de Juan Carlos Villavicencio

La tercera y última pieza que se aborda en este trabajo es *Antígona en el espejo* del poeta y traductor Juan Carlos Villavicencio. Esta es su única pieza teatral dentro de su trayectoria artística y literaria, orientada mayoritariamente a la escritura poética. Quizás, por ello, algunos profesionales de la escena consideran que se trata de un texto dramático escrito fundamentalmente para su lectura y no tanto para su puesta en escena (Leonart, 2021, p. 11). La obra, aunque escrita en los años 2000, fue publicada en 2021 por Descontexto Editores y no ha sido puesta en escena todavía.

Compuesta por siete actos, es la versión, aparentemente, más pegada a la *Antígona* de Sófocles: está ambientada en Tebas, en un tiempo indeterminado²⁰, mantiene el esquema trágico y el elenco original, recupera las intervenciones del coro (compuesto por ancianos de la nobleza tebana, como en Sófocles), utiliza el verso en algunos pasajes y hace servir un lenguaje elevado, cargado de metáforas y tintes poéticos que lo alejan de su uso cotidiano. Tampoco hay indicios textuales que traten de vincular la acción dramática con algún aspecto de la realidad latinoamericana. Sin embargo, pese a todo ello, hay algunos cambios notorios respecto a Sófocles.

Esta es una versión marcadamente metatextual, que dialoga de forma explícita con otras *Antígonas* que la preceden²¹. Destacamos la versión de Anouilh, cuyo Prólogo reproduce²² en el acto primero, y la traducción de la *Antígona* de Sofocles que hizo el filósofo chileno Genaro Godoy en 1951²³. El acto primero se compone de pasajes extraídos de esta traducción, que van armando el inicio de

²⁰ Fernández-Biggs y Gracia Huidobro (2013: 256) señalan que, en varios pasajes, el texto adopta la ortografía de Andrés Bello, empleada en el siglo XIX y hoy en desuso. Una decisión autoral, esta, que refuerza el carácter indeterminado de la época en que se desarrollan los acontecimientos. “In a certain sense, his is an Antigone that is in various places at the same time” (Fernández-Biggs y Gracia Huidobro, 2013, p. 262).

²¹ Esta metatextualidad viene remarcada de forma explícita en el texto: los pasajes que va a tomar de otros textos aparecerán entrecomillados y se indicará en nota en su procedencia. Sirvan como ejemplo la nota 1 (“En *Antígona*, 1944, de Jean Anouilh”) o la nota 4 (“En *Antígona* de Sófocles. Traducción de Genaro Godoy, editada por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, 1951”).

²² Igual que en la versión de Cápona, la acción dramática responde de forma teatralizada al Prólogo de Anouilh. En este caso, se reproduce este pasaje original del texto de Anouilh, que sirve para enmarcar aquello que, irrevocablemente, va a suceder.

²³ Esta es, si no la primera, una de las primeras traducciones vernáculas de *Antígona* en Chile, en el Cono Sur y, probablemente, en América Latina. Estas traducciones autóctonas surgieron de

la acción dramática. Sin embargo, a partir del “Parodo I” tanto la acción como el propio texto van a ir separándose de esta fuente en un acto de rebeldía que busca romper con la tradición.

No en vano, esta ha sido calificada de “versión insolente” precisamente por este juego metatextual que propone: estamos ante una versión que se resiste a respetar el texto original escrito por Sófocles. Estamos ante una Antígona que “no acepta la escritura que ve en el espejo y que decide prescindir de las traducciones clásicas que la han clausurado” (Leonart, 2021, p. 11). Por ende, el desafío de esta Antígona al orden impuesto por Creonte no tendrá tanto que ver con haber dado sepultura a su hermano (cosa que ocurre de manera accidental) sino con su negativa a llevar a cabo aquello que una entidad superior, llamada “destino” (pero que podemos identificar con el propio Sófocles), ha decretado.

Esta Antígona quiere romper con la larga genealogía textual (libretos, textos dramáticos, guiones) que durante siglos le han ordenado qué hacer y qué decir para cumplir con el deber que se espera de ella. No solo ella, el elenco de personajes es consciente de estar a merced de lo escrito por otro, por una instancia superior, de carácter autoral, que orquesta sus pasos:

Antígona: Hace tiempo mi alma sigue muriendo y resucitando a una tragedia que no es inevitable. Sólo sirvo a carne muerta y a los que nos ven repetirnos. (p. 50)

Tiresias: Creonte, que repites enfermo el círculo trazado. [...] Ha sido repetir tu historia la de mantener insepulto y sin honras a Polinice, pero puedes remediar el continuo paso de estas sangres inocentes a la tierra, ahora que es posible trocar lo escrito, ya que otras manos nos dirigen. (p. 83)

Creonte: Sabes que debo ceder ante lo escrito. (p. 90)

El conflicto entre las leyes divinas y los decretos humanos, por tanto, queda relegando a un segundo plano en esta versión. Así, Creonte aguarda celosamente el cumplimiento, no del decreto emitido por su persona, sino de aquello predeterminado. Así se observa en el siguiente pasaje:

Creonte: El universo prosigue su camino inalterable, dejando una huella y no otra. Los guardias ya están dispuestos junto al cadáver del traidor. Cerciórense de no esconder vuestras miradas cuando la transgresión sea descubierta. [...] Miren pacientes, entonces, al sol siguiendo su destino. (p. 32)

El error trágico de Creonte manará, en esta ocasión, de su obstinación por garantizar el cumplimiento de lo escrito. Sin embargo, el transcurso natural de las cosas amenaza con trastocarse cuando uno de los guardias se acerca “temeroso, precavido” para informarle que “el cuerpo del hijo de Edipo aún permanece insepulto en contra de lo por ti previsto” (p. 32). Así, el Corifeo presagia que “la voz del poeta está siendo alterada para obviar lo escrito” (p. 34). Por ello Creonte se ve obligado a señalar a Antígona como enemiga y traidora de la tradición:

la voluntad de emanciparse de las traducciones peninsulares y de iniciar una relación con la Antigüedad grecolatina que no estuviera mediada por los traductores españoles.

Creonte: No guarda mi cariño quien no acepte las letras legadas por el tiempo y busque obviar las consecuencias previstas por sus actos. De mi vista aléjenla. Que sea ya encerrada en la oscura tumba deparada. Viva, que resienta el abandono de sus culpas. No habremos de pagar su muerte, ya que sólo la apartamos para de los vivos por su insistencia a subvertir lo escrito en las esferas. (p. 74)

En este pasaje, Villavicencio juega magistralmente con algunas expresiones (como “letras legadas” o “lo escrito en las esferas”), que ambiguamente pueden aludir tanto a la esfera jurídica (a unas leyes preestablecidas) como a un bagaje literario heredado de la tradición. Hacia el desenlace, no solo Antígona, sino el resto de personaje también se rebela contra la versión “oficial” de la historia y tratan de evitar la muerte de la joven. Tanto es así que el propio Creonte se encarga de enterrar a Polinices antes de ir a liberarla de su encierro. Sin embargo, tal y como cuenta el mensajero:

Mensajero: Agotados corrimos presurosos a la tumba pétrea que escondía a Antígona de los vivos, y grande fue nuestro asombro cuando del interior del sepulcro, escuchamos risas. Creonte no pudo contener las lágrimas y preguntó, si acaso soñaba o era realidad que había podido evitar la muerte de esa joven. La risa de sus hijos sonaba prístina y al llegar, no dejó de sorprendernos ver “en el fondo de la honda caverna” a Hemón junto a Antígona. Feliz Creonte se acercó, y cuando presta Antígona indicaba al Rey y comenzaba a hablar, algo, algo como una sombra salió corriendo por un costado rauda, y al pasar frente a la joven levantó el brazo y continuó, mientras del cuello abierto de Antígona la sangre la enmudecía y le quitaba el respiro y la alejaba de este mundo (p. 99).

El conflicto trágico no surge, pues, del choque entre las leyes divinas y las leyes civiles ni Antígona muere porque así lo ha designado la maquinaria necropolítica del tirano Creonte, cuyo poder lo detenta ahora el destino del que los personajes no pueden escapar. Villavicencio presenta al elenco como marionetas en las manos del autor: hagan lo que hagan, el texto que Sófocles escribió fijó ya su destino para siempre. Pero no solos los propios personajes, para Fernández-Biggs y García-Huidobro (2013, p. 58), simbólicamente, el autor de esta versión, Juan Carlos Villavicencio, también ha quedado subyugado a esta primera versión conservada y aunque puede reinterpretarla de forma más o menos libre, no puede evitar el trágico destino que pesa sobre Antígona. Ya lo advertía el Prólogo en su intervención inicial: “Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin²⁴” (p. 17).

Reflexiones finales

Una vez trazado este recorrido panorámico por las Antígonas escritas en Chile en los años 2000, queda preguntarnos a qué urgencias dan voz estas reescrituras. Tal y como indican Núñez (2020) y Fradinger (2023) en sus respectivos estudios, el

²⁴ Este es un pasaje que Villavicencio extrae de la *Antígona* (1944) de Anouilh e incorpora en su versión.

mito de Antígona se consolidó en el último tercio del siglo XX como un recurso estético y político mediante el que dar cuenta de los estragos en que las políticas necroliberales fueron sumiendo a las distintas regiones latinoamericanas durante el siglo XX. En el caso de Chile, destaca por su tardía reapropiación, que no se produce hasta el 2001, habiendo pasado ya más de una década desde el fin de la dictadura de Pinochet (1973-1990).

Daniela Cápona utiliza la figura de Antígona para abordar dos cuestiones que en los años 2000 no formaban parte de la memoria oficial labrada por las instituciones. La violencia político sexual no sería reconocida jurídicamente hasta 2023 como un tipo de tortura aplicada específicamente contra el cuerpo de las mujeres y, por ende, quienes la perpetraron quedaron impunes durante largo tiempo. Las agresiones sexuales contra la mujer fueron leídas como excesos individuales, obviando su carácter planificado y sistemático al interior de los centros de detención. Así mismo, como ya se ha comentado, el abordaje de esta en distintas obras teatrales de los años 90 tenía la finalidad alegórica de plasmar la vulneración del cuerpo social en su conjunto.

A su vez, el exilio ha quedado fuera de las políticas reparatorias en materia de violación de derechos, hasta día de hoy no se ha creado comisión alguna con voluntad de esclarecer el impacto que tuvo sobre la ciudadanía, sus efectos sobre el individuo, pero también sobre la sociedad en su conjunto. Los sucesivos gobiernos actuaron como si el mero hecho de poder volver al país fuera una compensación suficiente por los años de penalidades vividos en el extranjero, síntoma de ello es la ausencia del exilio en los actos y conmemoraciones anteriores al 50 aniversario del Golpe²⁵ (Rebolledo, 2006). Así pues, la *Antígona* de Cápona da cuenta de experiencias que en el momento de su escritura habían quedado al margen de las memorias institucionales y circulaban de forma privada y periférica.

Ana López Montaner muestra en su *Antígona* la violencia estructural y económica que legó la dictadura de Pinochet y da cuenta del impacto de las lógicas neoliberales en el universo familiar y afectivo. Estos cambios ocasionados en la sensibilidad social, que toman cuerpo en los distintos integrantes de la familia Labdácida, tienen su origen en el Golpe de 1973 y en las políticas necroliberales que le siguieron. Tanto esta correlación entre terrorismo de Estado y la instauración de un régimen neoliberal en Chile, así como la memoria de esta violencia estructural y económica, que prosigue en el presente, no fue recogida en ningún de los Informes de Verdad (Informe Rettig, 1991, e Informe Valech, 2004). De hecho, en muchos casos, sigue obviándose la continuidad existente entre las prácticas represivas de la dictadura y las violencias simbólica y económica que atraviesan la sociedad chilena a día de hoy, una cuestión sobre la que *El Thriller de Antígona* y *Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* llama la atención.

La *Antígona* de Juan Carlos Villaviencio es la que, aparentemente, guarda menor conexión con la realidad chilena. Sin embargo, sí se hace eco de un sentimiento

²⁵ Esta cuestión ha comenzado a revertirse en el último año. Sirvan como ejemplo algunas de las iniciativas del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos como el podcast “Destino Exilio” o la puesta en marcha del archivo “Memorias de exilio”.

muy contemporáneo: el del ser humano que se siente atrapado en un mundo cerrado y sofocante del que difícilmente puede escapar. Además, como apunta Marcelo Leonart en el prólogo, la obra aborda una cuestión de capital importancia: la necesidad de rebelarse ante las versiones oficiales, que inmovilizaban cualquier cambio posible en la sociedad chilena de los años 2000. Así, podemos observar que, aunque estas *Antígonas* chilenas no se vinculen explícitamente con el reclamo de los cuerpos de los detenidos desaparecidos, como sí sucede de forma recurrente en otros lugares como Argentina o México, la denuncia que hacen de las políticas necroliberales y sus efectos sobre el conjunto ciudadano no es menor. Cápona da cuenta de la experiencia de la violencia político sexual y del exilio; López Montaner plasma las secuelas de las lógicas necroliberales desplegadas durante la dictadura de Pinochet en el Chile postdictatorial, poniendo el foco en su impacto en la esfera familiar y afectiva; finalmente, Villavicencio nos recuerda la necesidad de revis(it)ar los discursos oficiales que han predeterminado el *statu quo* actual, heredero de las políticas necroliberales de Pinochet, como una realidad inamovible.

Referencias bibliográficas

- Andújar, R. & Nikoloutsos, K. (2020). Staging the European Classical in 'Latin' America: An Introduction. In R. Andújar & K. Nikoloutsos, (eds). *Greeks and Romans on the Latin American stage*. London: Bloomsbury.
- Anouilh, J. (2009). *Antígona* (Traducción de Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Losada.
- Bañuls, J. V. & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Cápona, D. (2022a). Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una *Antígona* contemporánea. In S. Lorenzano & K. Chirinos Bravo (eds.). *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogo* (pp. 37-48). Milano: Milano University Press.
- Cápona, D. (2022b). "Antígona, (historia de objetos perdidos)". In S. Lorenzano, Sandra & K. Chirinos Bravo (eds.). *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogo* (pp. 239-242). Milano: Milano University Press.
- Cápona, D. & del Campo, A. (2019). *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: FONDART.
- De la Puente, M. I. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro: las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dubatti, J. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 14, 1-29.
- Fernández-Biggs, B., & García-Huidobro, J. (2013). Antigone in the Southern Cone of Latin America. *Ágora. Estudos clássicos em debate*, 15, 231-264.
- Fradinger, M. (2013). Demanding the Political: Widows, or Ariel Dorfman's Antigones. *Hispanic Issues On Line*, 13, 64-81.
- Fradinger, M. (2023). *Antígonas. Writing from Latin America*. Oxford: Oxford University Press.
- Irigaray, L. (1985). *El cuerpo contra la madre*. Barcelona: Edicions de les dones.
- Leonart, M. (2021). Rompiendo el espejo. La *Antígona* de Juan Carlos Villavicencio. *Antígona en el espejo*. Santiago de Chile: Descontexto Editores.
- López Montaner, A. (2022). "El thriller de *Antígona* y Hnos. S. A., La maldición de la sangre labdácida". In S. Lorenzano & K. Chirinos Bravo (eds.). *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogos* (pp. 323-340). Milano: Milano University Press.
- Morant Giner, M. (2024). "Los héroes han muerto": usos y reescrituras de los mitos grecolatinos en el teatro chileno de postdictadura (1990-2009) (Tesis doctoral, Universitat de València).
- Morenilla Talens, C. (2021). Introducción. *Sófocles. Tragedias* (pp. 7-92). Madrid: Gredos.

- Núñez, J. (2020). La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia. *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 50, 292-322.
- Paladini, L. (2011). Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006) (Tesis doctoral, Università Ca' Foscari Venezia).
- Pianacci, R. (2012). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de GESTOS.
- Pinochet Cobos, V. M. (2012). Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura en Chile: Traición y culpa en la copia infeliz del edén neoliberal (Tesis doctoral, The State University of New Jersey).
- Rebolledo, L. (2006). Identidades en tránsito. Memorias de la diáspora chilena. In R. Rebolledo & P. Tomic (eds.). *Espacios de género. Imaginarios, identidades e historias* (pp. 117-138). Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California.
- Urdician, S. (2019). Antígona, una y otra vez... Entre el thriller de Ana López Montaner y la performance de Evelyn Biecher. In M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villaro & M. F. Sousa e Silva (coords.). *Clásicos en escena ayer y hoy* (pp. 513-528). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Van Alphen, E. (1999). Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma. In M. Bal, J. Crewe & L. Spitzer (eds.). *Acts of memory. Cultural recall in the present* (pp. 24-38). Mieke Hanover, NH: Dartmouth College.
- Villavicencio, J. C. (2021). *Antígona en el espejo*. Santiago de Chile: Descontexto Editores.

Resumen

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia dedicada al uso y reescritura de los mitos griegos en la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000. En este periodo se observa un notable incremento, respecto a las décadas anteriores, en la reelaboración teatral del legado griego que tiene su cúspide en el año 2006. Es precisamente en la década de los 2000 cuando se escribe y estrena la primera adaptación chilena del mito de Antígona: *Antígona, (historia de objetos perdidos)* (2001) de Daniela Cápona. A esta le siguen pocos años después *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* de Ana López Montaner y *Antígona en el espejo* de Juan Carlos Villavicencio. Así pues, el propósito de este trabajo será ofrecer una aproximación panorámica a estas tres obras, enmarcando su lectura y análisis dentro de la tradición propia de las Antígonas latinoamericanas.

Abstract

This paper is part of a research on the use and rewriting of Greek myths in Chilean drama in the 1990s and 2000s. In this period there is a notable increase in the theatrical reworking of the Greek legacy. In 2001 the first Chilean adaptation of the myth was written and premiered: *Antígona, (historia de objetos perdidos)* by Daniela Cápona. A few years later, *El thriller de Antígona and Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* by Ana López Montaner and *Antígona en el espejo* by Juan Carlos Villavicencio were released. Thus, the purpose of this work will be to offer a first approach to the three plays, framing their reading and analysis within the tradition of Latin American Antigones.

