



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”
MACROAREA DI LETTERE E FILOSOFIA**

**DOTTORATO IN STUDI UMANISTICI: LINGUE, LETTERATURE
E FORMAZIONE - INDIRIZZO IN LINGUE E LETTERATURE
STRANIERE**

TESI

**LA RISCrittURA AL FEMMINILE DI ANTIGONE NEL
TEATRO
ISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO**

Dott.ssa Karín G. Chirinos Bravo

Coordinatrice del dottorato

Prof.ssa Gabriela Catalano

Relatrice

Prof.ssa Laura Silvestri

XXIX Ciclo - Anno Accademico 2016 – 2017

La tragedia di Sofocle, *Antigone* (condannata a morte per aver dato sepoltura al corpo del fratello Polinice, contro il volere del re di Tebe, Creonte, che aveva decretato di lasciarlo in balia degli avvoltoi e consegnarlo all'oblio), spesso è stata presa come termine di confronto per riflettere sulla possibilità d'azione del singolo in opposizione al potere, sulla definizione della giustizia e sulla questione femminile. Non a caso, una delle interpretazioni più recenti è quella proposta da Judith Butler nel volume *Antigone's Claim (La rivendicazione di Antigone)* del 2000 dove l'autrice, esponente di spicco degli studi di genere americani, descrive Antigone come soggetto queer. O meglio come la rappresentante queer per eccellenza. Vale a dire: un essere abietto, marginale ed emarginato, ma che dalla sua posizione di esclusa riesce a sovvertire il sistema, distruggendone tutte le norme. Nella sua interpretazione, infatti, Butler riattraversa e interroga l'opacità di tutte le strutture normative, a partire da quelle della parentela che la figlia di Edipo incarna. Essendo figlia del legame incestuoso di Edipo e Giocasta, Antigone è allo stesso tempo figlia e sorella del padre. Rende quindi i legami parentali più che mai confusi. Inoltre, dal linguaggio di Antigone, Butler evince un desiderio che risulta paradossale e problematico da più punti di vista in quanto, da un lato, assume un'identità virile nello scontro con Creonte e, dall'altro, si oppone ai codici prestabiliti, e giudicati imprescindibili, nel tentativo di fare sentire la sua voce e anche dare voce a tutti i quelli che come lei sono stati esclusi dalla legge¹.

Obiettivo del presente libro è dimostrare come questa interpretazione abbia influenzato il linguaggio femminista drammatico latinoamericano e in che misura sia stato rielaborato collegandosi ai diversi avvenimenti violenti e luttuosi avvenuti negli ultimi anni in diversi paesi del continente. A tale scopo ho preso in esame sei riscritture

¹ Il cuir (queer) funziona come una pratica trasgressiva o liminale che ridefinisce il rapporto con la famiglia, la nazione e la cittadinanza e propone l'ibridazione come l'unica forma di resistenza contro le ideologie omogeneizzanti. Di conseguenza il genere, la razza e l'appartenenza di classe non costituiscono categorie determinanti dell'umano bensì il risultato di esperienze storiche contraddittorie quali il patriarcato, il colonialismo, il razzismo e il capitalismo. Afferma infatti Butler: «Ella deforma non solo le norme della sovranità politica, ma anche quelle del genere sessuale e quelle della famiglia. Anzi, Antigone è l'eroina della parentela in crisi, della sessualità incerta, delle famiglie di fatto in cui il posto del padre è disperso, quello della madre occupato da diverse figure» (Butler 2003:29).

di Antigone: *Antígona las voces que incendian el desierto* (2004, Messico) di Perla de La Rosa; *Antígona* (2006, Colombia) di Patrizia Ariza; *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida* (2006, Cile) di Ana López Montaner; *Podrías llamarte Antígona* (2009, Messico) di Gabriela Ynclán; *Una mujer llamada Antígona* (2010, Argentina) di Yamila Grandi; *Antígona: tribunal de mujeres* (2014, Colombia) del Colectivo de mujeres Tramaluna.

Nonostante ci siano in America Latina molte altre riscritture femminili di Antigone², ho preso in considerazione le opere che disponevano del materiale completo. Ovvero: un testo drammatico, un testo spettacolare (ossia un video) e l'intervista rilasciatami dalla drammaturga.

Poiché una delle caratteristiche del teatro postmoderno o postdrammatico o performativo è il fatto di non essere più fondato esclusivamente sul testo scritto, ma di essere un' arte che vive nella rappresentazione nella quale l'elemento verbale perde la propria centralità per essere subordinato ad altri codici³, ho svolto un'indagine sul posto, raccogliendo materiale bibliografico sulle opere selezionate, sulle compagnie teatrali a cui appartengono le drammaturghe, intervistando queste ultime e i membri delle loro compagnie e commentando infine i testi spettacolari delle opere e i video insieme alle drammaturghe stesse. D'altra parte, per quanto riguarda il valore del video come materiale di studio mi sono servita delle teorie di studiosi come Fischer Lichte (2011: 156), Valentina Valentini (2015:1-105) e Marco de Marinis (1997: 191).

² *Antígona* (1968) de Sarina Helfgot en Perú; *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro en Argentina; *Antígona* (1996) de Marianela Boan en Cuba; *Antígona la (otra)necia* (1998) de Valeria Folini en Argentina; *Antígona* (2000) Creación colectiva de Yuyachkani y Teresa Ralli en Perú; *La ley de Creón* (2001) de Olga Harmony en México; *Antígona, historia de objetos perdidos* (2002) de Daniela Cápona Pérez en Chile; *Antígona... con amor* (2003) de Hebe Campanella en Argentina; *Antígona* (2005) de Adela Donadio en Colombia; *Usted está aquí* (2009) de Bárbara Colio en México; *Antígona: Narración en Rojo y Negro* (2009) creación colectiva de Gabriella Ortogalli y Katanga-teatro en Patagonia Argentina-Chiapas, Mexico; *Antígona González* (2012-2016) de Sara Uribe en México; *Antígona Oriental* (2012) de Marianella Morena en Uruguay; *El Grito de Antígona Vs. La Nuda Vida* (2015) del grupo La Máscara en Colombia; *Antígona genealogía de un sacrificio* (2016) del grupo CENIT en Colombia; *Antígona recortada: cuentos que cantan sobre aterrizajes de pájaros* (2017) de Claudia Schapira en Brasil (en español); *Antígonas* (2018) de Ángela Mesa en Perú y *Antígona como pre texto* (2018) de Yasmin Loayza en Perú.

³ In questo teatro il pubblico è chiamato a un lavoro interpretativo attivo: deve infatti riempire le strutture indeterminate che il testo teatrale propone, colmare i vuoti di informazione, dare senso a ciò che può apparire illogico o irreali, ricreare l'opera in un *processo interattivo*.

L'analisi dei sei testi, dei video e le interviste alle autrici formano la seconda parte della tesi che è divisa in due sezioni. La prima è costituita principalmente dalla ricerca bibliografica, incentrata su due argomenti: il percorso diacronico delle riscritture di Antigone in Europa e America Latina che arriva fino ai giorni nostri e la nuova forma di fare teatro in America Latina. Un teatro performativo, liminale - influenzato fortemente non solo dalla teoria queer di Judith Butler, ma anche dalle opere di Antonin Artaud, Bertold Brecht, e dalla seconda metà del novecento, dallo sviluppo del *Nuovo Teatro* ossia il Living Theatre, Peter Brook, Jerzy Grotowski, l'Odin Teatret, l' Open Theatre, la Antropologia teatrale di Eugenio Barba; i *Performance Studies*, la *Performing Anthropology*, il *teatro dell' Oppresso* di Augusto Boal, il *teatro documental* di Peter Weiss, la *Creación Colectiva* di Santiago García ed Enrique Buenaventura e le recenti *Poéticas del duelo*- e nel quale il tema del corpo è il nucleo centrale (ovvero un corpo che si apre ai confini del virtuale e si riveste di nuovi significati)⁴. Il risultato è una particolare enfasi sulla dimensione presentiva ossia sull'evento teatrale a dispetto di quella rappresentativa mimetica. Un nuovo modo di fare teatro «che considera le opere, siano esse testi scritti o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo il che lo porta a mettere l'accento sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali» (De Marinis 2013: 47) e i cui predecessori sono i *happenings*, la *body art* e la *performance art* ovvero un movimento artistico-politico che ha modificato il modo di intendere il teatro e le arti sceniche.

Per ripercorrere la lunga serie delle riscritture della tragedia di Sofocle mi sono avvalsa, prima di tutto, dell'ormai classico studio di George Steiner, *Le Antigoni* (1990) che esplora ben quaranta opere realizzate in Occidente dalla fine del Settecento alla metà del Novecento. Secondo il critico, la fortuna di Antigone si deve al fatto che questa figura, da un lato, mette in scena le principali opposizioni della condizione umana: uomo-donna, vecchiaia-giovinezza, società-individuo, vivi-morti, uomini-divinità. E,

⁴ Del resto uno degli insegnamenti che per Butler viene da Antigone è aver sollevato la questione del corpo, dei suoi bisogni, dei suoi desideri e delle condizioni di vivibilità che esso trova all'interno della politica. Di una politica che si è appropriata del corpo come metafora, ma ha obliterato «la radice corporea dell'umano, la sua dipendenza e relazionalità» (Butler 2010:213).

dall'altro, rimanda alla «nostalgia dell'Assoluto»:

Nella tensione morale, provocata dai grandi eventi e dalle scelte a cui essi obbligano, nell'incertezza – schierarsi, non schierarsi, e per chi; assecondare opportunisticamente la ragione del più forte o contrastarla anche a costi altissimi –, ma anche in quel vuoto lasciato dal crollo delle fedi e delle ideologie, [...] Antigone riaffiora e si impone nell'immaginario degli artisti: poeti e drammaturghi rielaborano l'archetipo sofocleo trasformandolo in un simbolo totalizzante affidato a una protagonista assoluta (Steiner 1990:38).

Poi, tra gli altri, ho usato due libri in lingua spagnola, usciti entrambi nel 2008. Il primo volume, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, è dell'argentino Rómulo Pianacci, che presenta ventitré versioni della tragedia, tra poesia, narrazioni e teatro, create tra il 1952 e il 2008.

Il secondo saggio, *Antígona(s): mito y personaje* di Vicente Bañuls e Patricia Crespo, ripercorre la fortuna di Antigone a partire dalle origini della tragedia di Sofocle ad Atene, nel V secolo a.C fino ad arrivare ai primi anni di questo secolo in Europa, Iberoamerica e Africa. Per quanto riguarda l'America Latina, gli studiosi presentano un totale di cinquanta quattro riscritture. Ma, come Pianacci, non tengono conto delle opere da me analizzate. Tuttavia, i due libri confermano l'inesauribilità di un personaggio che come pochi altri nella storia del teatro è stato in grado di suscitare l'interesse di ampie fasce di drammaturghi, scrittori, poeti, filosofi. Per non parlare di tutte quelle donne che hanno visto in Antigone la possibilità di far sentire la propria voce e affermare i propri diritti e desideri.

Non a caso, nel saggio *Feminist Readings Antigone*, a cura di Fanny Söderbäck di 2010, che raccoglie numerose riflessioni femministe sul personaggio di Sofocle, Bonnie Honig osserva che è proprio grazie ad alcune teoriche che il richiamo alla figura di Antigone ha contribuito a far nascere una nuova forma di umanesimo, contrapposto a quello di stampo illuminista:

Se un tempo era Edipo la figura più spesso evocata per rappresentare un umanesimo incentrato sul valore della razionalità umana, dell'autonomia, dell'individualità, oggi è Antigone la figura cui si rifanno quanti vogliono ricordare l'esperienza comune, familiare a tutti gli esseri umani, dell'elaborazione del lutto, della sofferenza procurata dalla perdita di una persona cara, sofferenza legata alla nostra natura corporea ed emotiva, al nostro coinvolgimento con l'altro, alla nostra fragilità e vulnerabilità (Cf. Söderbäck 2010:20-23).

E l'opera di Judith Butler su Antigone, aggiunge Honig, è fondamentale alla creazione di questo nuovo umanesimo. Di fatto, nell'interpretazione di Butler si evince un'Antigone che non si limita a sfidare la legge, ma è «altrove» rispetto a quella legge in quanto chiede e insieme fornisce una prospettiva critica al potere che snatura le relazioni tra gli individui, relegandole nell'ambito del non umano. Perciò, come Antigone è costretta a far ricorso ad un linguaggio che non le appartiene (cioè quello dello Stato) per esprimere la propria ribellione e piangere pubblicamente un lutto ritenuto inammissibile, allo stesso modo tutti coloro che sono ritenuti illeggibili da una categoria tanto escludente quanto universale come quella dell'umano ossia quelle esistenze abiette, vulnerabili condannati all'irrealtà e all'invisibilità, possono e devono parlare «a questa categoria umana, e da questa categoria umana» se vogliono inaugurare «una storia che non sia interamente irretita entro i differenziali di potere esistenti» (Butler 2014:48). In altre parole, si tratta di riuscire a capire se sia possibile trasformare la negatività e la sofferenza delle esperienze di devastazione individuale e collettiva in qualcosa di positivo e politicamente trasformativo. Butler spiega che nel dolore infatti è offerta la possibilità di sperimentare «uno stato di spossamento» che si rivela imprescindibile per cogliere la «socialità di ogni vita incarnata» (Butler 2013:52), riconoscendo che è sulla dipendenza che si fondano le relazioni umane. Fare esperienza del dolore, quindi, non equivale necessariamente a rinchiudersi nel privato, ma significa concedere a se stessi l'opportunità di comprendere quanto la condizione di vulnerabilità possa unire tutti coloro che in modi diversi si trovano a sperimentare le medesime forme di precarietà esistenziale. Come dire che il dolore può sì spingere all'isolamento o alla paralisi, ma può indurre anche a lottare per un cambiamento, capace di condurre alla creazione di reti di supporto sociale in grado di proteggere tutte le vite precarie (Butler 2013:60). La scommessa risiede pertanto nel saper trasformare «la preoccupazione narcisista della melanconia nella preoccupazione per la vulnerabilità altrui» (Butler 2013:54).

Non stupisce quindi che la sfida di Butler sia stata raccolta dalle drammaturghe latinoamericane immerse come sono in una realtà fatta di violenze disumane e corpi

scomparsi⁵. Anche per loro infatti Antigone diventa l'emblema della resistenza e della lotta per i diritti di tutti gli esclusi⁶. Per questo le loro opere sono permeate di un senso allegorico, ma nello stesso tempo anche documentale⁷. Di fatto, le sei opere che ho analizzato potrebbero essere definite, per usare le parole di Butler, *performances sovversive* in quanto, portando in scena i riti funerari degli innumerevoli corpi scomparsi, riti che lo Stato nega o proibisce o quanto meno trascura dato che non riconosce alle vittime il diritto di essere compiante, non solo rivendicano pubblicamente il lutto per la loro perdita, ma anche e soprattutto rompono il cerchio di esclusione in cui in vita esse sono state relegate. Queste rivendicazioni pubbliche di un lutto, fatte al di fuori delle ritualità comunemente accettate e ritenuta legittima, può in tal senso rompere quel circuito di forclusione che impedisce a queste vite di essere viste e di essere ascoltate.

La prima opera del corpus analizzata è *Antígona las voces que incendian el desierto* di Perla de la Rosa, pubblicata nel 2004 a Ciudad Juárez (nello stato di Chihuahua in Messico) nel libro *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. Come spiega la stessa autrice, che dirige insieme ad altri artisti la compagnia di teatro Telón de Arena, l'opera è stata scritta per opporsi all'omertà che circonda le migliaia di ragazze uccise e fatte sparire a Ciudad Juárez. Non a caso *Antígona*, fa parte insieme a *El Enemigo* (2010) e

⁵ L'eccesso di violenza in America Latina ha creato il Necropotere di cui parla Achille Mbembe nel saggio *Necropolitica* di 1999 e che è entrato a far parte delle espressioni artistiche e culturali del continente latinoamericano, come ben segnalano i libri di Miguel Rubio (*El cuerpo ausente. Performance política*), Cristina Rivera Garza (*Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*), Victor Vich (*Poéticas del duelo, ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*), Patrizia Ariza (*Performances, habitar la calle, habitar los cuerpos*). Queste opere costituiscono oggi il laboratorio delle operazioni teorico-discorsive tese a sovvertire i patti di lettura egemonica per sviarli verso ri-significazioni locali.

⁶ La teoria queer si è diffusa in America Latina negli anni novanta attraverso i congressi, la letteratura e le diverse manifestazioni del movimento femminista del quale tutte le drammaturghe fanno parte attiva. Non a caso il primo libro dove Butler sistematizza la teoria queer e la performatività del genere *Gender Trouble* (1990) risale a quella epoca. Questa teoria non solo ha rivoluzionato il movimento femminista ha soprattutto determinato la creazione dei primi master in Studi di Genere nell'America Latina e ha contribuito al nuovo scenario dell'estetica basata nella centralità del corpo. Un teatro *corpólitico* che fa politica a partire dal corpo.

⁷ La forte vocazione testimoniale e documentale che caratterizza moltissime opere artistiche latinoamericane mostra come in quel continente l'arte abbia necessità di trascendere il proprio ambito, per affermarsi soprattutto come azione etica di pratica sociale e di essere pertanto contaminata dalle circostanze spazio-temporali (cfr. Diéguez 2013:34).

Justicia Negada (2013) di una trilogia chiamata «la trilogia dell'odio» il cui scopo è attivare la memoria collettiva degli spettatori facendoli riflettere sul dramma che li circonda e sulla necessità di denunciare attraverso la formazione di alleanze tra i familiari delle vittime (tutti soggetti queer).

L'*Antigona* di Perla de la Rosa si situa a Tebe, in epoca contemporanea e porta in scena la causa giudiziaria tra lo stato del Messico e i familiari di otto vittime di femmineicidio, grazie alla quale per la prima volta lo stato messicano fu condannato per questo delitto da parte del Tribunale Interamericano dei Diritti Umani. I protagonisti, oltre ai personaggi di Sofocle, sono tre donne umili, accumulate dalla scomparsa di una figlia o di una sorella. Ed è appunto una di loro a ritrovare i corpi delle vittime, a riprova che lo Stato non solo non le protegge in vita, ma si disinteressa anche della loro morte.

Con la sua Antigone De La Rosa contrasta questa indifferenza e riscatta la memoria delle vittime, portando la sua rappresentazione nei quartieri più periferici affinché siano le madri, le sorelle, le amiche, gli altri familiari (tutti soggetti queer e quindi tutti potenziali vittime) gli spettatori di questo dramma. In questo modo l'autrice realizza due proposte butleriane: denunciare la violenza dello Stato nei confronti dei deboli e proporre un nuovo immaginario sociale, in cui sono le minoranze, gli abietti a entrare in scena per reclamare il diritto ad essere riconosciuti come persone.

Anche la seconda opera *Antígona* di Patrizia Ariza, attivista politica fin dalla giovinezza, è stata scritta «per ridare dignità ai corpi prima assassinati e poi dimenticati a Urabá. Per non lasciarli nell'oblio». Con queste parole l'autrice si riferisce al fatto che le donne di Urabá, vicino a Bogotá, non avevano potuto sotterrare i corpi dei mariti, perché lo Stato li considerava *guerrilleros* ostili al governo colombiano. Per Ariza, infatti, «Il dramma di Antigone è il dramma di tutte le donne che in qualsiasi parte del mondo cercano di seppellire i corpi dei loro cari, quando questa pratica è stata proibita o sono impedito a farlo per la mancanza dei corpi materiali». Forse per questo nell'opera ci sono tre Antigoni che ritrovano i corpi scomparsi, li vegliano, li piangono, creando una *communitas* di dolore che diventa un vero e proprio rito funebre. Anche qui, pertanto, l'opera gira attorno al diritto di ogni vita ad essere compianta e la neces-

sità di trasformare l'esperienza del dolore in un nuovo progetto politico, capace di cambiare radicalmente le cose. L'opera infatti si chiude con l'esortazione di Tiresia, rivolta ai cittadini di Tebe, affinché si mobilitino, escano di casa, facciano sentire la propria voce e tutti insieme si ribellino alle imposizioni. Tale esortazione ricorda le parole di Butler quando dice che l'azione politica ha bisogno di «azioni coordinate» e di «corpi in alleanza» (Butler 2011: 9).

La terza opera è *El thriller de Antígona y hnos S.A. La maldición de la sangre Labdácida* di Ana López Montaner, una opera pubblicata nell'*Antologia del teatro chileno contemporáneo*, la selezione delle opere è stata curata dal drammaturgo Ramón Griffero. La storia è ambientata nel secolo XXI in una fabbrica di prodotti surgelati, la Labdacida S.A., Qui, gli antichi personaggi sono convertiti nei membri della famiglia. Creonte è uno spietato impresario che ha costruito la sua fortuna uccidendo, o istigando al suicidio dei suoi parenti, come nel caso di sua sorella Giocasta che gli affida i quattro figli: Polinice, Eteocles, Antigone e Ismene. Creonte non si limita a uccidere, arriva anche a frugare nei corpi assassinati: li apre, li seziona, ne estrae gli organi. E mentre li trasporta in sofisticati congelatori, i cadaveri giacciono nei sotterranei della sua impresa, appesi a ganci, come animali in una macelleria.

La opera crea un parallelo tra le leggi disumane imposte dallo Stato ai giovani cileni e le leggi disumane imposte da Creonte ad Antigone, in entrambi i casi si frantumano la dignità delle persone. Forse per questo il testo drammatico e lo spettacolo presentano scene frammentate, dirompenti, come per esempio un Creonte misogino ed esquizofrenico, che rivela la tendenza strutturalmente metonimica del carattere discordante, scisso, frammentato del corpo reale, che, privato dell'apporto benefico dell'immagine narcisistica, viene vissuto come puro caos pulsionale. Un altro esempio è una Ismene bulimica, schiava della moda e della chirurgia plastica il cui corpo è investito dai dispositivi di potere-sapere: il culto della bellezza che evince una corporeità schiava della società dell'immagine.

López, inoltre, dà voce a nuovi personaggi marginali non presenti nell'ipotesto sofocleo come le due donne di servizio «dos fulanas pobres» le quali irrompono sulla scena dando voce agli emarginati e si servono dell'ironia per parodiare gli stereotipi

costruiti socialmente sui corpi. Infatti entrambe svelano un tipo di sovversione che parte dal basso quando in perfetta alleanza fra loro ingannano il loro datore di lavoro Creonte nonché la persona che ha distrutto le piccole imprese di surgelati che appartenevano alle loro famiglie, che, con l'arrivo della multinazionale sono state brutalmente assorbite da questa ultima. Le donne simulando obbedienza assoluta e facendo credere a Creonte che ha il totale controllo sui loro corpi, alimentano le sue fantasie di onnipotenza e allo stesso tempo lasciano intravedere al pubblico i patetici fondamenti della sua autorità.

Se ben decifro il linguaggio di López, ella svela la vulnerabilità e precarizzazione delle vite di queste donne per rivendicare la necessità di un pieno diritto ad esistere di tutti proprio per garantire il diritto all'esistenza pacifica. Certo è che quanto accade nella scena descritta sopra questiona la memoria del pubblico sul potenziale valore di agire in alleanza per sovvertire certe norme che penalizzano i loro corpi. Tali esortazioni traspaiono la sfida degli scritti di Butler di «pensare l'universale in senso performativo a partire da una riflessione che investe non la natura, ma la condizione umana» (Butler 2004: 21).

La quarta opera *Podrías llamarte Antígona* (2009) di Gabriela Ynclán è una opera inedita. La autrice e drammaturga è anche membro del tribunale del prestigioso concorso Internazionale di Letteratura Sor Juana Inés de la Cruz di Messico. L'opera nasce come un atto contro l'indifferenza del governo del Messico ad estrarre i corpi di sessantatre minatori che circa tre anni prima della stesura dell'opera, sono rimasti sepolti per un'esplosione di gas verificatasi nella miniera Pasta de Conchos in Messico, di proprietà del gruppo industriale Miniera Mexico.

I datori di lavoro e le autorità rifiutarono che si procedesse ad operazioni di esumazione che potevano portare alla luce la persistente violazione, da parte della società interessata, di ogni regola di sicurezza. Prima dell'incidente, i lavoratori della miniera in questione, avevano già denunciato i considerevoli rischi di esplosione dovute a fughe di gas. Gabriela durante l'intervista mi disse: «il settore minerario-metallurgico messicano impiega ben più di 283.800 lavoratori che non sono considerate persone per le condizioni umane in cui lavorano. Questa opera fu creata dopo il mio lavoro con la

organizzazione non governativa Cereal e l'associazione formatasi con i familiari delle vittime. L'opera presentava la tragedia dei corpi assenti, il dolore dei familiari e la voglia di porre fine a tanta ingiustizia, creare coscienza, solidarietà con i familiari per cambiare questo sistema oppressivo che ci divide in corpi salvabili e in corpi di rifiuto» (Infra: 227).

La regista Silvia Macio e Gabriela Ynclán crearono lo scenario con pochissime risorse e portarono l'opera nei quartieri più periferici affinché fossero i familiari e gli amici dei minatori e altri minatori umili a conoscere la tragedia.

In questa opera Creonte si chiama Tiranno e l'andamento diegetico dell'opera ci conduce alla figura di Felipe Calderón Hinojosa, l'allora presidente del Messico, principale responsabile di questo dramma. Nella opera di Gabriela, Antigone è Analia, una ragazza povera marginale, indigena il cui fratello si trova sepolto ancora nel fondo della miniera di Pasta de Conchos. Lei grazie alla sua caparbia e all'aiuto delle altre vittime, riesce a tirare fuori il corpo del fratello e concedergli una degna sepoltura.

In più, lungo le diverse presentazioni itineranti dell'opera le attrici indossavano i caschi che originariamente appartenevano ai minatori ancora sepolti. L'uso di questi oggetti richiamavano sulla scena la presenza dei corpi assenti, creando nel convivio teatrale un vero e proprio rito funerario dove si vegliavano e piangevano i corpi scomparsi, lì si creavano delle *communitas* di dolore che diventavano veri e propri riti funebri.

Prima di concludere l'opera con la morte del Tiranno viene utilizzata la tecnica del teatro giornalistico dove si fanno delle letture dramatizzate di notizie prese dai giornali, in questo caso notizie sul dramma dei minatori di Pasta de Conchos e sull'atto oltraggioso di Analia che svela la non volontà dello Stato di riscattare i corpi. Questo, sicuramente perché ciò che in quel contesto causa più dolore era la cruda realtà. Tuttavia la scena consente di individuare la performatività queer di Antigone/Analia la cui unica forza è il coraggio di ribaltare le norme imposte del tiranno, malgrado questa azione le costi la vita, Analia riesce a fare sentire la sua voce e le voci di quei corpi sepolti, esclusi abietti. Pertanto, riesce a farli entrare in scena per reclamare il loro diritto a una degna sepoltura, a essere riconosciuti come persone. Non a caso l'opera si

conclude con la sentenza di giustizia espressa dal coro dei minatori che dicono «bisogna salvare i morti, riscattarli per salvare i vivi» parole dove echegiano le riflessioni di Butler su Antigone, «se una vita non è degna di lutto, allora non è propriamente una vita» (Butler 2003:55), la necessita di una etica della non-violenza che, attraverso il sentimento del lutto per ogni vita umana disumanamente annullata, permetta un pieno riconoscimento dell'umanità degli altri, e possa quindi ispirare politiche di convivenza pacifica tra gruppi diversi ma ugualmente riconosciuti come vite. Una etica caratterizzata dalla sospensione del giudizio morale degli altri, infatti in questa opera un Tiresias in veste della Catrina, una figura femminile della cultura messicana che ha un'origine letteraria e artistica di ribellione rispetto a situazioni di disuguaglianza e ingiustizia in quel paese, si presenta come la coscienza di Creonte. Essa fa sì che il Tiranno, pieno di rimorsi e sensi di colpa, si strangoli con la corda di salvataggio dei minatori, attrezzo che avrebbe potuto evitare la morte dei minatori di Pasta di Conchos se ne fossero stati in possesso. In questa scena echeggiano di nuovo le parole di Butler «Se è nella sfera dell'apparenza che avviene l'obliterazione dell'umano o la sua destituzione, allora sarà proprio in questo campo che andranno elaborate nuove modalità di visibilità e di udibilità che sappiano comunicare il suo grido» (Butler 2009:2). Appare pertanto chiaro perché Butler scelga di partire proprio dal lutto e dalla sua politicizzazione per indagare le limitazioni che si producono sul piano della rappresentabilità pubblica. La drammaturga rende noto che piangere pubblicamente delle vite che lo Stato del Messico vorrebbe inintelligibili significa rompere il meccanismo di controllo sulla riproduzione delle immagini e delle parole, significa portare alla luce una realtà fatta di precarietà e sofferenza che prima non si era in grado di percepire.

La quinta opera *Una mujer llamada Antígona* (2011) dell'argentina Yamila Grandi è una opera inedita. Questa è la storia dell'eroina greca e lo specchio della sua vita. Lei è figlia del poeta Nicolás Grandi e María Cristina Cornou de Grandi, entrambi presi come ostaggi il 22 giugno di 1976 da un comando appartenente all'esercito argentino sotto il comando del generale Jorge Videla (1976-1983), ambedue sindacalisti militanti del PC e del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) e del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). La madre dell'autrice era incinta di quattro mesi

quando fu presa in ostaggio, della madre e del figlio in grembo non si sa niente fino ad oggi mentre il corpo del padre fu ritrovato e riconosciuto dalla nonna di Yamila qualche anno fa. Durante l'intervista Yamila confermò che per lei scrivere *Una mujer llamada Antígona* significò alzare la voce per dire no all'oblio perché questo dramma non è stato ancora risolto. Questa è la seconda Antigone scritta dall'autrice, la prima fu *Antígona ¡no!* nel 2003 opera dove la protagonista si reincontra con suo fratello scomparso Polinice.

La sua opera è composta da un monologo diviso in tre atti con un solo personaggio Anogitna e una voce in off. Anogitna racconta la sua tragedia, una borsa bianca sulla scena raffigura il corpo di suo fratello privo di sepolcro al quale era stato precluso l'ingresso nell'Ade. Per render più verosimile il suo atto, Anogitna lo piange confondendo la propria vicenda personale con quella di Antigone, è la centralità dell'amore la forza motrice della storia, ciò che muove il suo gesto eroico. Non a caso, si rivolge al pubblico e con voce chiara dice: «A través de este espejo, puedo ver con nitidez... a otra yo en algún sitio. Ella también entierra a su hermano [...] Si existe una Anogitna, no estoy sola» (Grandi 2010:8).

La sua totale identificazione con la tragedia, coinvolge il pubblico e trova eco nelle persone che come lei cercano i corpi dei loro cari per dare loro degna sepoltura.

Non si tratta soltanto di una semplice contestazione bensì di attivare la memoria del pubblico all'interno di una performance ritualistica, di dire no all'oblio per cambiare la realtà perché si possano ritrovare i corpi dei loro cari ancora scomparsi. Sta piuttosto ai potenti l'onere di ascoltare queste voci.

D'altra canto, la sua opera esce dalla logica mercantilista solo indirizzata a un pubblico specializzato e si è presentata nelle scuole come input per attivare la memoria dei ragazzi che non vissero gli anni della dittatura e che sono oramai lontani dal dramma dei desaparecidos, un dramma, che è ancora irrisolto.

La ultima opera *Antígona, tribunal de mujeres* è una opera inedita. Questa è una creazione collettiva del collettivo Tramaluna, gruppo colombiano di teatro formato da: donne i cui familiari sono stati assassinati per la loro militanza nel partito Unione Patriotica; madri di vittime del municipio di Soacha, conosciuto come lo scandalo dei

falsi positivi⁸; studentesse universitarie vittime di montaggi giudiziari, prese in ostaggio per il governo e avvocatesse minacciate per il loro impegno nella lotta per il rispetto dei diritti umani in Colombia.

Queste donne da anni collaborano con la Cooperazione colombiana del teatro, uno spazio culturale e creativo che lavora a stretto contatto con le situazioni di marginalità.

Insieme a Carlos Satizábal, il direttore della corporazione colombiana di teatro, scrissero e misero in scena *Antígona, tribunal de mujeres*, la loro intenzione era dare visibilità alle vittime scomparse come dice Luz Marina, la portavoce delle madri di Soacha: «noi volevamo rappresentare l'assenza. Quasi come un rito funerario così si presentano queste Antigoni. Noi vogliamo giustizia e la nostra è una denuncia con nomi e cognomi dei responsabili. Qui non rappresentiamo niente, la nostra opera vuole mostrare i fatti avvenuti davanti a un tribunale che in questo caso è rappresentato per il pubblico. Perché la nostra intenzione è quella di trasformare la realtà, vogliamo appunto i corpi dei nostri figli, padri, sorelle, per dar loro una degna sepoltura» (infra:238).

Come nell'opera di Ariza, l'altra drammaturga colombiana studiata, qui Antigone è un personaggio multiple perché appunto sono molte le donne che cercano i corpi dei loro cari in Colombia. La polifonia di questa Antigona porta sulla scena la pluralità dei vissuti personali, infatti, emergono varie vicende tutte tragiche e in cui è presente il dramma dei corpi scomparsi. Ognuna porta la propria memoria, il proprio vissuto fatto di perdita e ricerca di giustizia.

Sono diverse le scena dove si piangono e si vegliano il corpo scomparso di un figlio, un padre, un fratello. Nelle loro testimonianze si ripete all'unisono l'indifferenza dello Stato verso alcune vite e l'ingiusta scomparsa dei loro cari. Sono le pratiche corporali affiancate alle loro storie e agli oggetti appartenenti ai loro cari come i giocattoli, le foto, i vestiti, a fungere da attivatori mnemonici che permettono di riportare loro

⁸ Dramma emerso alla fine del 2008 durante il governo di Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) che ha coinvolto alcuni membri dell'Esercito nazionale colombiano ritenuti responsabili dell'assassinio di civili innocenti fatti passare per guerriglieri uccisi in combattimento, nel quadro del conflitto armato in atto dal 1964 tra truppe regolari, Forze armate rivoluzionarie della Colombia (FARC), Esercito di Liberazione Nazionale (ELN).

sulla scena e fare sentire la loro voce silenziata. Nel convivio teatrale compaiono il dolore e la voglia di giustizia, si realizza ciò che era stato proibito: piangere i loro cari, celebrare i loro funerali e con questo gli si ridà dignità.

Paradossalmente, quegli stessi dolori «non possiamo dire che il dolore che proviamo durante lo spettacolo non ci spezza il cuore ma è necessario ricordare, esigere alla memoria di ricordare perché non parlare di quello che è successo è ucciderli una seconda volta» (Infra: 240) forniscono al pubblico nuove riflessioni sulle possibilità di azioni di ogni persona, ciò che vogliono le donne di Tramaluna e svelare la emarginazione sociale a cui sono sottoposte le vittime della violenza dello Stato colombiano anche dopo morte, una stigmatizzazione che va oltre la morte. Qui si evince l'eco butleriano che spiega come «la rivendicazione pubblica di un lutto, fatta al di fuori delle ritualità comunemente accettate e ritenute legittime, può rompere quel circuito di forclusione che impedisce ad alcune vite di essere viste e di essere ascoltate (Butler 166).

Dire che le donne di Tramaluna - come tutte le drammaturghe del corpus - sono riuscite a curare il proprio dolore con il teatro non è possibile tuttavia sì sono riuscite a creare un teatro che trasporta l'esperienza della perdita (sia propria che altrui) come rivendicazione politica.

Conclusioni

La reiterata scelta della figura di Antigone da parte delle drammaturghe ispanoamericane nel secolo XXI è stata dovuta a due fattori, da una parte la somiglianza del dramma sofocleo al dramma latinoamericano, dove si registra l'abbondanza di corpi di desaparecidos, di corpi senza sepoltura e la ricerca costante di madri, mogli, sorelle e figlie dei corpi dei loro cari per ridare loro una dignità. Dall'altra parte l'eco dell'interpretazione, svolta dal femminismo butleriano, di questa figura classica come soggetto queer, concezione che unisce e non divide, che deforma e ricolloca le identità non confinandole o ghettizzandole, ma aprendole al molteplice e al diverso, di cui è piena la storia dell'America Latina. Una Antigona queer che abbraccia l'alterità e che si offre

come chiave interpretativa «altra» rispetto alla delimitazione limitante espressione del sociale.

L'analisi di questo materiale così composto mi è servito per creare una prima cartografia sul teatro femminile ispanoamericano contemporaneo. A partire dall'analisi delle loro rielaborazioni di Antigone ho potuto ricostruire le variazioni del discorso *butleriano* fortemente influenzato dal femminismo decoloniale; ovvero un progetto politico e culturale, che, sulle orme dei postulati della teoria queer di Butler, intende far sì che siano le voci abiette del continente i veri protagonisti delle trasformazioni del loro destino. Un nuovo modo di intendere la politica che parte dal corpo, dalle sue necessità e dal suo rapporto di dipendenza dall'ambiente sociale di vita; e che proprio attraverso il corpo cerca di contestare il potere deterministico delle norme sociali, che stanno alla base dei processi di soggettivazione, aprendo così nuovi orizzonti di vita in comune, a partire dal teatro. Questo teatro sembra suggerirci quindi che nella perdita sia possibile instaurare nuove forme di comunità, le quali riescono ad andare oltre anche le rigide distinzioni imposte dalle retoriche statali e si costituiscono oggi come nuove forme di fare politica, *Poéticas del duelo* (Vich 2015:20) o *Micropolíticas queer* (Preciado 2010:25).

Questo teatro, altamente permeato dal dolore e dalla violenza verso certe vite che per gli Stati non contano come vite o non importano, esce dalle tradizionali sale e va in cerca di pubblico nei quartieri marginali lì dove si trovano le future vittime o i familiari delle vittime perché convinto che solo attraverso l'alleanza dei corpi abietti è possibile rovesciare certe strutture di potere che producono e amministrano la disegualianza e la violenza, e propone così una nuova ontologia dell'umano che tenga conto di tutte le alterità.

Si tratta di un teatro che trascende il teatro tradizionale in quanto alla forma altamente performativa e liminale: performativa perché denuncia l'orrore e la violenza che si vive nei paesi latinoamericani cercando di trasformarla e liminale⁹ perché proprio

⁹L'interesse di Turner si focalizza soprattutto sulla fase liminale (dal latino limen, soglia), momento in cui, secondo l'antropologo inglese, si manifesta la crisi. Infatti, Turner dimostra che il passaggio da una struttura ad un'altra non è caratterizzato da un continuum, ma da un cambio radicale che comporta una trasformazione delle strutture simboliche e sociali precedenti e l'inserimento di un

sulla scena, nel convivio teatrale, dove avviene una sorte di rituale funerario, gli attori e spettatori formano una *communitas* del dolore dove si evoca un corpo inesistente, lo si piange e gli si restituisce dignità.

Si assiste alla nascita di nuovi modelli e paradigmi teatrali come quelli del corpus di studio i quali (ri)creano attraverso la scomposizione dei vecchi contesti nuovi contesti culturali, in cui, la creatività culturale e il desiderio di trasformazione, caratterizzante della fase liminale, sono l'occasione del cambiamento e in cui la società ha la possibilità di auto-osservarsi e valutare un preciso comportamento sociale, attraverso la partecipazione di tutta la collettività nella messinscena.

Inoltre questo teatro femminile segue una modalità di fare politica femminista butleriana, perché esso infatti intreccia il lessico della riflessione femminista queer con quello proprio della riflessione politica. Di fatto il pensiero butleriano non si evince soltanto dallo sforzo di andare oltre qualsiasi barriera di genere, ma anche dallo sforzo di inclusione nello spazio politico democratico di tutte le minoranze come sostiene Butler:

Considerata la storia delle imprese missionarie, dell'espansione coloniale portata avanti nel nome della cultura, della modernità, del progresso, dell'illuminismo, del fardello dell'uomo bianco, le femministe devono anche chiedersi se la rappresentazione accademica del povero, dell'indigeno e di colui che è totalmente privo di libertà, rappresenti una forma di condiscendenza e di colonialismo, o se cerchi invece di riconoscere le condizioni di traduzione che la rendono possibile, di riconoscere il potere e il privilegio dell'intellettuale e i nessi storici e culturali che rendono possibile un incontro tra povertà, ad esempio, e scrittura accademica (Butler 2006:261).

In questo nuovo scenario la pratica performativa presenta un altro tipo di traccia, che non è testuale nel senso stretto della parola, ma che si potrebbe descrivere come un'impronta corporale. I corpi dei soggetti che partecipano all'evento di arte vivente rimangono abitati dai gesti, da sequenze di azioni che sono stati prodotti dalla/nella pratica. In questo senso, il corpo conserva la memoria della pratica: le tracce della

nuovo apparato di valori, che comportano eventi sovversivi e ludici (o giocosi). Infatti, come egli stesso afferma. «Io sono del parere che l'essenza della liminalità, la liminalità par excellence, consista nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o "ludica" dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra» (Turner 1986:61-63).

pratica si iscrivono nel corpo e nell'esperienza del corporeo, come cicatrici che testimoniano un incidente, ogni pratica lascia sul corpo la memoria della sua esistenza.

In ogni messinscena si crea quella che Victor Turner definisce *communitas*, «quel momento in cui le persone guardano, comprendono e agiscono l'una nei confronti dell'altra, senza gerarchie. Nella *communitas* la persona non perde la propria individualità ma ha la possibilità di condividere la propria esperienza individuale in maniera olistica grazie al rapporto che si crea tra gli individui nel processo di comprensione e condivisione del significato simbolico» (Turner 1986:86).

In queste messinscene l'individuazione del valore semantico dei simboli presenti sul palco scenico è fondamentale per capire la realtà concreta. Gli *archivos de memoria* - formato da i caschi, la corda di salvataggio, i documenti, le foto delle ragazze scomparse, i video della studentessa presa in ostaggio, i giocattoli dei ragazzi scomparsi, uccisi e poi presentati come falsos positivos - attivano le memorie, crea *communitas* del dolore e del lutto e soprattutto aiuta al pubblico a comprendersi come minoranze a cui tradizionalmente non viene riconosciuta piena umanità. E di conseguenza porta con sé il desiderio di vivere una vita vivibile, cioè di essere riconosciuti pienamente umani dagli altri esseri che si riconoscono come umani.

Dire che le opere resistono alla sovranità non significa dire che cambieranno il corso degli eventi o che, alla fine, dimostreranno di essere più potenti del potere militare dello Stato. Tuttavia, queste opere scaturiscono da scene di straordinaria vulnerabilità all'asservimento, tutte le drammaturghe fanno notare che le loro Antigone emergono da una condizione queer, marginale. Ma eccole lì, vulnerabili e sovversive pronte a trasformare i loro contesti emarginanti e violenti. D'altro canto, la stessa Butler ha affermato che anche se la democrazia in sé non potrà mai essere realizzata istituzionalmente in senso ultimativo, questo non significa «che non ci siano momenti o eventi o occasioni in cui degli obiettivi sono realizzati» (Butler 2000:268).

Sono anche forme di emozione che hanno chiaramente delle conseguenze politiche. In quanto nell'evento teatrale le emozioni vengono comunicate, sono comunicabili e formano un tipo di rete di emozioni transitive che produce un'alleanza caricata di sfumature politiche e emozionali.

Queste Antigone sono atti critici di resistenza, interpretazioni in contro-rivolta, atti sovversivi che vivono attraverso la violenza a cui si oppongono, anche se la domanda circa la loro sopravvivenza finale rimane ancora senza risposta.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”
MACROAREA DI LETTERE E FILOSOFIA

**DOTTORATO IN STUDI UMANISTICI
INDIRIZZO IN LINGUE E LETTERATURE STRANIERE**

Tesi

La reescritura al femenino de Antígona en el teatro hispanoamericano contemporáneo

Dott.ssa Karín Chirinos Bravo

Coordinatrice del dottorato

Relatrice

Chiar.ma Prof.ssa Gabriela Catalano

Chiar.ma Prof.ssa Laura Silvestri

XXIX Ciclo - Anno Accademico 2016 – 2017

ÍNDICE

Introducción	p.04
Primera parte	
Pathos y Thanatos en la tragedia de Antígona	p.10
1. Reescrituras de Antígona y performatividad cuir	p.10
2. Teatro liminal - performativo y Antígonas cuirs	p.61
3. Metodología	p.96
Segunda parte	
Polifonía de las Antígonas de América Latina y dimensión cronotópica del teatro	p.103
1. Perla de La Rosa	p.108
<i>Antígona las voces que incendian el desierto</i> (2004)	p.112
Análisis del texto dramático	p.114
Análisis del texto espectacular	p.122
2. Patrizia Ariza	p.128
<i>Antígona</i> (2006)	p.134
Análisis del texto dramático	p.136
Análisis del texto espectacular	p.141
3. Ana López Montaner	p.145
<i>El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangreLabdácida</i> (2006)	p.146
Análisis del texto dramático	p.147
Análisis del texto espectacular	p.154
4. Gabriela Ynclán	p.159
<i>Podrías llamarte Antígona</i> (2009)	p.160
Análisis del texto dramático	p.163
Análisis del texto espectacular	p.172
5. Yamila Grandi	p.176
<i>Una mujer llamada Antígona</i> (2010)	p.178
Análisis del texto dramático	p.179
Análisis del texto espectacular	p.185
6. Colectivo de mujeresTramaluna	p.188
<i>Antígona: tribunal de mujeres</i> (2014)	p.194
Análisis del texto dramático	p.197
Análisis del texto espectacular	p.206
7. Entrevistas a las autoras	p.209
Conclusiones: Po/Éticas del testimonio	p.242
Bibliografía	p.246

Introducción

Este tesis tiene como objetivo principal comprender en qué medida la teoría cuir y en particular la práctica performativa cuir ha influenciado las reescrituras de *Antígona* escritas por dramaturgas latinoamericanas durante el siglo XXI.

La investigación nace de la constatación de un vasto número de reescrituras de esta figura clásica por parte de dramaturgas de América Latina durante los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del presente siglo XXI. De hecho durante la investigación he podido constatar la existencia de veintitrés obras de teatro: *Antígona* (1968) de Sarina Helfgot en Perú; *Antígona Furiosa* (1986) de Griselda Gambaro en Argentina; *Antígona* (1996) de Marianela Boan en Cuba; *Antígona la (otra)necia* (1998) de Valeria Folini en Argentina; *Antígona* (2000) Creación colectiva de Yuyachkani y Teresa Ralli en Perú; *La ley de Creón* (2001) de Olga Harmony en México; *Antígona, historia de objetos perdidos* (2002) de Daniela Cápona Pérez en Chile; *Antígona... con amor* (2003) de Hebe Campanella en Argentina; *Antígona las voces que incendian el desierto* (2004) de Perla de La Rosa en México; *Antígona* (2005) de Adela Donadio en Colombia; *Antígona* (2006) de Patrizia Ariza en Colombia; *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner en Chile; *Usted está aquí* (2009) de Bárbara Colio en México; *Podrías llamarte Antígona* (2009) de Gabriela Ynclán en México; *Antígona: Narración en Rojo y Negro* (2009) creación colectiva de Gabriella Ortogalli y Katanga-teatro en Patagonia Argentina-Chiapas, Mexico; *Una mujer llamada Antígona* (2010) de Yamila Grandi en Argentina; *Antígona González* (2012-2016) de Sara Uribe en México; *Antígona Oriental* (2012) de Marianella Morena en Uruguay, *Antígona: tribunal de mujeres* (2014) del Colectivo Tramaluna en Colombia; *El Grito de Antígona Vs. La Nuda Vida* (2015) del grupo La Máscara en Colombia; *Antígona genealogía de un sacrificio* (2016) del grupo CENIT en Colombia; *Antígona recortada: cuentos que cantan sobre aterrizajes de pájaros* (2017) de Claudia Schapira en Brasil (en español); *Antígonas* (2018) de Ángela Mesa en Perú y *Antígona como pre texto* (2018) de Yasmin Loayza en Perú.

Me ha sido posible ponerme en contacto con todas las dramaturgas autoras de todas las obras. Sin embargo he tenido que realizar una selección de las mismas basada en la reperibilidad del material que me permitiese su estudio. Así he seleccionado solo las obras que contaban con un texto dramático, un texto espectacular o un vídeo de una puesta en escena y cuyas autoras me habían concedido una entrevista.

De esta forma, el corpus de estudio quedó constituido por las siguientes seis obras: *Antígona las voces que incendian el desierto* (2004) de Perla de La Rosa en México; *Antígona* (2006) de Patrizia Ariza en Colombia; *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner en Chile; *Podrías llamarte Antígona* (2009) de Gabriela Ynclán en México; *Una mujer llamada Antígona* (2010) de Yamila Grandi en Argentina; *Antígona: tribunal de mujeres* (2014) del Colectivo de mujeres Tramaluna en Colombia.

La tesis está dividida en dos partes, la primera es la delimitación del campo teórico y comprende una investigación bibliográfica sobre dos argumentos: la presentación de las reescrituras de Antígona en Europa, Estados Unidos y América Latina desde los primeros años del siglo XX hasta hoy y un recorrido diacrónico del género teatral en América Latina.

Por lo que se refiere a las reescrituras de Antígona inicio con la constatación de la inexistente presencia de creaciones de autoría hispana en la más conocida antología sobre este personaje *Antigones* (1984) de George Steiner. Observación confirmada por José Bañuls y Patricia Crespo en la más extensa antología de esta figura sofoclea en lengua española *Antígona(s); mito y personaje* de 2008 y por Rómulo Pianacci autor de otra antología del mismo año titulada *Antígona: una tragedia latinoamericana*.

En la primera antología, los autores Bañuls y Crespo hacen un recorrido desde los orígenes del personaje en el 442 a.C. hasta los primeros años del siglo XXI en Europa, África y América Latina. Los autores comentan un total de doscientos cincuenta y ocho reescrituras entre narraciones, poesías y obras dramáticas. En América Latina los autores señalan un total de cincuenta y dos adaptaciones casi todas escritas por mujeres.

En la segunda antología de Antígona en lengua española, el autor argentino Rómulo Pianacci expone un total de veintidós adaptaciones contemporáneas de esta figura en poesías, novelas y obras de teatro realizadas en el espacio latinoamericano.

Seguidamente, dado que me centro en el estudio de obras escritas por mujeres latinoamericanas, ubico la emergencia y visibilización de esas voces como una de las consecuencias de la condición posmoderna, en la cual como es bien sabido, desaparecen los puntos de vista privilegiados y salen a la luz las otras historias a través de las otras culturas. Y son el conocimiento y la apertura hacia la otredad los que permiten la descentralización de los cánones y su pluralización. De hecho, durante los años setenta y ochenta en los agitados debates acaecidos en los ámbitos académico y del activismo político se inicia a repensar el feminismo en virtud de los feminismos negros, chicanos, poscoloniales e cyborg y se desafía el afán universalizador del feminismo tradicional occidental blanco, utilizando la posición de sujetos abyectos como forma de resistencia. De esta manera, escritoras como Adrienne Rich, Monique Wittig, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa o Cherríe Moraga recogen el malestar que se daba en los grupos minoritarios de lesbianas y denunciaron el heterocentrismo que impregnaba los discursos y las prácticas del feminismo blanco occidental. En este punto de la historia se da el nacimiento del pensamiento queer con autoras como la chicana Gloria Anzaldúa quien en su autobiografía *La Prieta* publicada en la antología feminista *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) usa el término queer como una categoría que agrupa diferentes abyecciones: queer es lesbiana, gay, prostituta, extranjera. Asimismo escribe en 1987 *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* donde su preocupación por las comunidades desviadas de las que forma parte no cesan, y donde el término queer funciona como posicionamiento subjetivo personal y disidente, de construcción afectiva y comunitaria, un uso inclusivo y subversivo que crítica los roles de género y la heterosexualidad normativa.

Sin embargo, va a ser el libro de 1990 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* escrito por la filósofa estadounidense Judith Butler en el cual por primera vez se sistematiza la práctica queer y el que va a influir de manera radical en

la teorización del movimiento queer. En este libro Butler postula como lugar de enunciación la concreción del sujeto en su cuerpo, con la consecuente construcción de la alteridad como una realidad material compleja. Es en este espacio donde no sólo la diversidad cobra importancia y surgen manifestaciones de todo tipo en todas las disciplinas, sino también el lugar donde los artistas buscan re-presentar el mundo desde un tratamiento alterno que va más allá de los paradigmas conocidos y donde se postulan discursos cargados de nuevos significantes y significados. En esta línea en 2000 Butler propone su interpretación de Antígona titulada *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death* donde consigue hacer lo que las otras teóricas feministas como por ejemplo, María Zambrano, Luce Irigaray y Adriana Cavarero no han logrado: salir definitivamente de la lógica binaria en la cual se basa el pensamiento occidental masculino. Antígona, para Butler mantiene la dimensión trágica de la exiliada, como en Zambrano, porque expresa una identidad marginalizada, no escuchada, diría Zambrano. La diferencia es que, para Zambrano, ha sido exiliada en cuanto mujer, para Butler, por el contrario, ha sido exiliada por su identidad queer/marrginal/abyecta (colonizada o subalterna en palabras de Spivak).

En ese libro, Antígona es un cuerpo vulnerable, pues todos los cuerpos humanos son vulnerables por estar expuestos a la violencia y a la muerte. Sin embargo, como explica Butler, la vulnerabilidad y la queerización de la vida de Antígona - performada así por ser el producto de una relación incestuosa que viola las normas de parentesco y además usar un lenguaje masculino para reivindicar su acto (haber sepultado el cuerpo de su hermano Polinices) frente a Creón - no le impiden tener capacidad de agencia y negarse a repetir la norma que performa su abyección, es decir hacer uso de la performatividad queer. Es en este punto donde intersecto la teoría queer con los estudios de teatro, en particular a partir del llamado giro performativo en el ámbito teatral donde la centralidad del evento teatral es el cuerpo del actor/ performer y en el caso de América Latina ha dado origen a un teatro performativo liminal e híbrido. Un teatro influenciado por la teoría queer de Judith Butler y por los aportes de Antonin Artaud, Bertold Brecht en un primer momento y desde la segunda mitad del siglo XX fruto del desarrollo del llamado *Nuevo Teatro*, es decir una nutrida combinación de prácticas y teorías

de autores y grupos de teatro hispanoamericanos y no hispanoamericanos como: el *Living Theatre*, Peter Brook, Jerzy Grotowski, el *Odin Teatret*, el *Open Theatre*, la *Antropología teatral* de Eugenio Barba, las exploraciones dramantropológicas de Richard Schechner y Víctor Turner, los *Performances Studies* de Richard Schechner y Diana Taylor, el *teatro del Oprimido* de Augusto Boal, el *teatro documental* de Peter Weiss, la *Creación Colectiva* de Santiago García, Enrique Buenaventura y el grupo Yuyachkani y las recientes *Poéticas del duelo* entre otros.

En la segunda parte de la tesis titulada *Polifonía de las Antígonas de América Latina y dimensión cronotópica del teatro* presento el análisis del texto dramático y del texto espectacular de cada obra y cruzo esta información con la brindada por las dramaturgas durante las entrevistas. La artificial partición entre texto dramático, por un lado, y texto espectacular, por otro me permite profundizar en los recursos que son propios de cada uno de los dos lenguajes, por un lado los lingüísticos y los del cuerpo y del espacio escénico, por otro. De este modo, consigo revelar en detalle cómo es que estas reescrituras de Antígona escritas por mujeres pertenecientes al mundo académico en sinergia con activistas sociales y víctimas de crímenes de lesa humanidad son documentos simbolizados o ficcionalizados que resaltan, por un lado, la queerización que los gobiernos de esos países performan sobre algunos ciudadanos al despojarlos de sus derechos fundamentales como la vida y la dignidad incluso después de muertos negándoles hasta el derecho al duelo y al mismo tiempo generan durante el convivio teatral *communitas* del duelo y del dolor que estimulan la creación de alianzas de cuerpos vulnerables queers que intentan rebatir y subvertir ese orden social deshumano.

Al final presento las conclusiones de la investigación donde explico los motivos que han llevado a las dramaturgas latinoamericanas a reescribir esta tragedia del siglo V a.C. Estos motivos se pueden resumir en dos: por un lado la similitud del drama de Antígona con el drama que se vive en América Latina donde gobiernos aparentemente democráticos ejercen una violencia implícita pero manifiesta a través de mecanismos que hacen que ciertas vidas sean negadas y justamente por el hecho de tratarse de vidas que están negadas, la muerte no puede ser reconocida en ellas. De este modo, algunos cuerpos desaparecidos no se buscan, siguen insepultos y permanecen bajo un modo

ontológicamente suspendido. Por otro lado, la interpretación que la crítica feminista contemporánea desarrollada sobre todo por Judith Butler ofrece sobre este personaje sofocleo como un sujeto queer, marginal y vulnerable que trasciende los límites de la representatividad (es mujer pero usa un discurso masculino, su ubicación en el parentesco se encuentra problematizado por el hecho ser hija de una historia incestuosa y es un espectro pues está viva pero condenada a muerte) pero capaz de transformar su realidad al no repetir las normas sociales que impiden su reconocimiento como un cuerpo con derecho a vivir desde su *otredad*.

Explico cómo el paroxismo de esta figura sofoclea que la ha convertido en una muchacha vulgar y corriente, en la obra *Podrías llamarte Antígona* de la mexicana Gabriela Yncán, la pérdida del carácter lírico del coro en las reescrituras donde se conserva, la desacralización del mito que conlleva la pérdida de Tiresias o en algunos casos su transformación en una figura de folclor mexicano como *La Catrina* y la satanización y muerte de Creón en algunas adaptaciones, son aspectos que demuestran que hoy más que nunca Antígona, fundamentalmente por su pulsión existencial y política, es vista como una figura necesaria en el escenario hispanoamericano donde sigue vigente una violenta máquina de guerra aniquiladora de vidas marginales y abyectas que solo puede ser detenida si los sujetos queers/cuir/sublaternos que sufren en primera persona la marginación se niegan como Antígona a repetir las normas sociales que los performan como vidas que no importan.