



ANTÍGONA EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO  
ANTIGONE IN CONTEMPORARY SPANISH DRAMA

**Verónica Azcue**  
*Universidad de San Luis*  
(vazcue@slu.edu)



**Resumen:** Estudio panorámico sobre la presencia y el desarrollo del mito de Antígona en el Teatro Español Contemporáneo. A partir de una serie de versiones producidas por autores diversos a lo largo del siglo XX, *Antígona* de José María Pemán, *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo y *Antígona...¡cerda!* de Luis Riaza, se trazará un recorrido que parte de obras con un sentido eminentemente político y termina en un modelo de adaptación que se caracteriza por el distanciamiento y la despolitización. El trabajo concluye destacando la relación entre el conflicto político y social que plantea el mito de Antígona y el contexto político español, desde la Guerra Civil y hasta el momento democrático actual.

**Palabras Claves:** Antígona. José María Pemán. María Zambrano. José Martín Elizondo. Luis Riaza.

**Abstract:** This paper provides an overview of the presence and evolution of the Antigone myth in modern Spanish drama. Focusing on a number of versions produced by various authors during the twentieth century—including José María Pemán's *Antígona*, María Zambrano's *La tumba de Antígona*, José Bergamín's *La sangre de Antígona*, José Martín Elizondo's *Antígona entre muros* and Luis Riaza's *Antígona...¡cerda!*—the essay traces a course of development that begins with works whose content is decidedly political, and ends with a model of adaptation characterized by detachment and depoliticization. The paper concludes by underscoring the connection between the socio-political dilemma posed by Antigone and the Spanish political context, from the Civil War up to the present.

**Keywords:** Antígona. José María Pemán. María Zambrano. José Martín Elizondo. Luis Riaza.

En relación al fenómeno contemporáneo de adaptación de mitos clásicos, los críticos suelen llamar la atención sobre dos factores. Por una parte se constata la tendencia general de los autores de tradición occidental a recurrir a los grandes temas arquetípicos de la tragedia griega, especialmente a partir del periodo de entreguerras. Al mismo tiempo se destaca el hecho de que en épocas de conflicto y censura los temas míticos vienen a ofrecer la posibilidad de tratar, de un modo indirecto, temas que, de otro modo no podrían ser planteados.<sup>1</sup> En consonancia con lo anterior se puede explicar que el mito de Antígona surja con fuerza en España después de la Guerra Civil. A partir de 1939 se suceden las obras inspiradas en la figura de la heroína clásica y la tendencia continúa a lo largo de la dictadura. La presencia del mito se extenderá, sin embargo, hasta la transición e irá adquiriendo nuevas formas y significados y perdurará incluso con la consolidación de la democracia.<sup>2</sup>

Al observar cronológicamente el desarrollo del mito de Antígona en el Teatro Español del Siglo XX se puede apreciar que en las diferentes versiones producidas en etapas sucesivas, se operan una serie de transformaciones en cuanto a la interpretación del dilema político y social que plantea la tragedia. En las páginas siguientes se analizará con detalle el recorrido del mito de Antígona por el teatro español contemporáneo, insistiendo en la relación entre el argumento de la tragedia y el contexto histórico español y señalando, al mismo tiempo, algunas de las características principales en cuanto al uso particular de elementos trágicos que realizan los diferentes autores. Más allá de la tendencia a la reformulación del mito en formas dramáticas concretas, el trabajo concluirá destacando la relevancia que adquiere el conflicto tradicional encarnado por Antígona-la defensa de la justicia y el honor debido a los muertos-en la etapa actual de la historia de la democracia en España.

Una de las primeras adaptaciones de la tragedia de Sófocles es obra de José María Pemán, autor perteneciente al bando de Franco. La obra, que lleva por título *Antígona*, fue estrenada en el Teatro Español en 1945 y constituye un claro ejemplo de la utilización del mito por parte del teatro de corte franquista. Propuesta por el autor como una «adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles», la Antígona de Pemán representaba de nuevo en escena, sin cambios argumentales significativos, la conocida reivindicación de la protagonista griega: su derecho a enterrar al hermano a pesar de la prohibición de Creonte. Situada la acción en la Grecia clásica, en la ciudad de Tebas, la versión no se presentaba como

una alusión directa a la Guerra Civil Española y al contexto de la posguerra: los personajes preservaban los nombres de la antigua tragedia, se seguía de cerca el argumento original y se planteaba de nuevo la entrada en contradicción de la ley religiosa frente a la política.

Hoy resulta difícil concebir una Antígona que no supusiera un alegato rebelde contra la dictadura del momento; sin embargo, la tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobraba sentido dentro del marco ideológico y de la propuesta cultural del régimen de Franco.<sup>3</sup> Pemán elevaba los recientes acontecimientos de la historia de España al rango universal de tragedia, equiparando la Guerra Civil Española con los hechos heroicos de la época clásica. La contienda iniciada por Franco y un grupo de militares y su posterior victoria contra el frente republicano, más que un alzamiento ilegal, producto de una decisión individual, se presentaba como una acción determinada por los dioses. Significativamente, la obra dedicaba una atención principal a la representación de la victoria y su celebración. Las acotaciones que abren el Acto Primero describen a: «... un pueblo que se encuentra en la jubilosa agitación de la victoria que acaba de obtener» (Pemán 9), en una ambientación de carácter inconfundiblemente militar. Uno de los numerosos soldados que aparecen en la obra, alzando la espada rota del enemigo, señalará explícitamente al designio de los dioses como origen de la victoria.

SOLDADO.— ... Los dioses decidieron  
Esta Victoria. Honrad ambas espadas,  
Llevadlas... y en el templo  
De Baco canten silenciosamente  
La Victoria de un pueblo generoso (Pemán 11).

Su propuesta reconciliadora chocará de inmediato con la actitud de un Creonte que justifica al final su intransigencia aludiendo a la «soledad infinita del tirano que ha perdido de vista su templanza» (Pemán 60). El reconocimiento del error, la anagnórisis final del tirano solo merece cuatro versos en un modelo de adaptación que, frente a la tragedia clásica, se caracteriza por la falta de debate y argumentación en las intervenciones de los protagonistas. Frente a la sencillez y ausencia de adorno propias de la estética clásica, la obra reunía en escena a numerosos personajes, incluía celebraciones pomposas y desarrollaba cierto localismo del

todo ajeno al esencialismo de la tragedia. En deuda más bien con el teatro clásico español, se ofrecían en la versión de Pemán cuadros de tipo costumbrista: el juego de dados de los soldados que tiene lugar al comienzo del Acto III, por ejemplo, y se reproducían escenas tópicas propias del teatro del Siglo de Oro, como el paseo nocturno del monarca por la ciudad en su función de vigilante, al corriente en todo momento, de los sucesos diarios que atañen a sus súbditos. En el acto III, Creonte es retratado de este modo, mientras se detiene a hablar con personajes anónimos; así ocurre en el caso de un anciano o de un muchacho con el que mantiene la siguiente conversación:

CREONTE:        (*A un muchacho que se escurría.*)  
Niño:  
¡tan tarde por la calle!  
MUCHACHO:    Paseaba...  
Pues mis reyes pasean..., les imito.  
CREONTE:        ¿Cómo van las cosechas de tu padre?  
MUCHACHO:    Apunta bien el año.  
CREONTE:        ¿Tendrá trigo  
para la venta?  
MUCHACHO:    Y para los tributos...  
CREONTE:        ¡Así lo quiera el Dios!  
MUCHACHO:    ¡Vaya él contigo! (Pemán 48).

La adaptación de José María Pemán elegía un tema y argumento de interés sociopolítico: evocaba de modo general la lucha fratricida y la división posterior entre vencedores y vencidos y, de modo particular, aludía a los muertos de la Guerra Civil, sacando a relucir la política de los enterramientos: el anonimato y olvido de las fosas comunes y la necesidad de erigir un lugar que honrara igualmente a los muertos de uno y otro bando. La intención crítica de la tragedia quedaba más bien velada ante la evidencia de algunos factores principales: la importancia plástica y sonora otorgada a la victoria; la falta de argumentación entre los protagonistas y la poca relevancia dada al reconocimiento último del error por parte de Creonte.

Sucesivas versiones de Antígona, escritas por autores del lado de los vencidos y exiliados, ofrecen un tratamiento diferente del mito.<sup>4</sup> María Zambrano escribe en Francia una nueva adaptación, *La tumba de Antígona*, que se publica en 1967 en Méjico. En ella presenta a una Antígona en

tránsito hacia la muerte y en el escenario de la cueva en la que se halla condenada. La acción transcurre en un día y se centra en el intenso esfuerzo de la protagonista de adquirir plena conciencia de su vida y del destino de su familia. El texto parte de la invocación de Antígona a los dioses y los elementos naturales y avanza hasta el diálogo con los diferentes personajes que sucesivamente la visitan en su cueva, Edipo, su madre, sus hermanos, su nodriza, una harpía, el propio Creonte y dos desconocidos. Al texto teatral precede un prólogo de la autora en el que se encuentran las claves principales para la interpretación de la elección de la situación dramática:

A Antígona pues, le fue dado y exigido al par un tiempo entre la vida y la muerte en su tumba. Un tiempo de múltiples funciones, pues en él tenía ella que apurar aunque en mínima medida su vida no vivida y más que en la imaginación —a ella tan extraña— ofreciendo a todos los personajes envueltos por el lazo trágico, a todos los encerrados en el círculo mágico de la fatalidad, —destino el tiempo de la luz, el tiempo de que la luz necesaria penetrase en sus entrañas (Zambrano 42).

Desde el comienzo de la obra se destaca el propósito de definir un espacio y un tiempo dramático singular, situación intermedia entre la vida y la muerte en el que aparece situado el personaje, en soledad con sus recuerdos. En el único y estrecho ámbito de la cueva— prisión y en el breve marco de un día, a partir de la invocación de la protagonista al rayo de luz iluminador, símbolo y anuncio de la conciencia, la tumba se transforma en un espacio eterno. La memoria constituirá la materia del diálogo y los recuerdos irán surgiendo a medida que entran los diversos personajes. Así aparecen tratadas, sin atender a un orden cronológico, las acciones principales que atañen a Antígona y su familia: el decreto contra el enterramiento de Polinices, la guerra fratricida, la condena de Antígona y el tiempo anterior a la historia dramatizada en la tragedia de Sófocles, la niñez de la protagonista y el destierro del padre, Edipo. El suceso principal de la tragedia clásica, la determinación de la protagonista de enterrar al hermano, no constituye ahora el núcleo principal de la acción y el diálogo. La interminable lucha fratricida, el destierro y la condena, concebidos con una perspectiva amplia y enmarcados en el destino general de una estirpe, son ahora los temas centrales. Destinado a repetirse el horror de la lucha, Antígona proclama ante sus hermanos:

ANTÍGONA: La sangre así trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin (Zambrano 50).

El plazo de un día y entre las cuatro paredes de una cueva-tumba-prisión, mediante un planteamiento que respeta las reglas clásicas de unidad, en la obra destaca, sin embargo, el desarrollo de un tiempo dramático sin límites.<sup>5</sup> En su definición se combinan diversas perspectivas. En primer lugar, el tiempo aparece concebido en un sentido histórico que abarca las sucesivas generaciones y que se caracteriza por la circularidad. En él la culpa se hereda y se reproducen los conflictos. Personajes como el padre, Edipo o la nodriza sirven en la obra como un nexo de unión entre distintas épocas y generaciones. La noción de revelación es también fundamental para comprender el particular planteamiento temporal de la autora; la evocación previa a la muerte se vuelve instante eterno por su capacidad de condensar presente, pasado y futuro. Por último hay que considerar la peculiar percepción del tiempo que se impone al exiliado, el cual, en su necesidad de recordar, porta la memoria en el presente y, al mismo tiempo, mantiene en su perspectiva la posibilidad de un futuro en el que pueda por fin reunirse con el pasado. En lo que respecta al espacio de la representación la cueva, prisión y tumba de Antígona evoca también distintos significados y adquiere un valor simbólico singular. Referida en el diálogo la situación de los vencidos como «una sepultura en vida» la tumba representa a la vez el espacio del exilio, el del tránsito hacia la muerte, y el de la revelación, a partir de la cual aparece incluso referida, por el «nacimiento» que implica, como cuna. Además se aprecia en la versión el énfasis concedido a la postura moral de los vencidos en su calidad de presos, exiliados o condenados. Desplazado el conflicto en torno a la obediencia del decreto contra el enterramiento de Polinices el tradicional debate entre Antígona y Creonte se centra ahora en la posterior negativa de Antígona a colaborar con el poder.

*Antígona entre muros* de José Martín Elizondo, fue también escrita desde el exilio, en Toulouse, en 1969. Posteriormente fue galardonada con el I Premio Internacional Teatro Romano de Mérida y estrenada el 7 de julio de 1988 dentro del festival del mismo nombre. La acción se sitúa en la Grecia de los coroneles y en la celda de una cárcel en la que se hallan encerradas 10 presas políticas.<sup>6</sup> Se respetan otra vez las unidades de tiempo, acción y lugar y se incluye asimismo un coro. El argumento,

centrado en el compromiso individual y en la defensa de la libertad frente a un régimen tiránico, desplaza ya explícitamente el conflicto principal de la tragedia griega. El asunto del enterramiento y honor debido a los muertos, la entrada en contradicción entre las leyes políticas y religiosas no es ya un asunto principal. En su lugar, la obra insiste en el compromiso de índole moral de los protagonistas condenados: en su colaboración o negativa a participar en la denuncia de los compañeros de lucha. La heroicidad trágica se mide o representa en relación a la decisión y voluntad del individuo de no colaborar con el régimen tiránico y se trata ahora de una actitud moral no religiosa.

Si bien la guerra y los muertos aparecen mencionados de pasada en el diálogo, la obra centra su interés en la represión del régimen en tanto que relega explícitamente el asunto de los muertos, consustancial a la tragedia griega:

NODRIZA: ... Tu hermano, Antígona, ya está muerto y en el libro de los muertos grabado su nombre. ¿Qué importa la prohibición del tirano privándole de sepultura? Mira más bien por los que aguardan condena, son legión (Elizondo 41).

La propuesta de José Martín-Elizondo planteará de manera simultánea los sucesos diarios en la prisión y las acciones representadas en una versión de la *Antígona* de Sófocles que las presas interpretan en la celda por iniciativa propia. La situación dramática de partida, la realidad cotidiana de las presas, presenta un tratamiento clásico con unidad de tiempo, lugar y acción. Sucede a la largo de un día, se reduce al espacio de la celda y se centra en la representación de los quehaceres y costumbres de las reclusas y las guardianas: limpieza, comida y vigilancia. La situación dramática representada, la versión de Antígona, se caracteriza sin embargo por la ausencia de pautas cronológicas, la indeterminación espacial y el carácter trascendente de los asuntos aludidos. Se trata de un tiempo y un espacio mítico, en el que se suceden sin orden aparente las referencias a los hechos acontecidos en la obra clásica: el destierro, la orden contra el enterramiento de Polinices y la condena de Antígona. El tema de la represión ejercida contra el individuo en un estado dictatorial es, sin embargo, el eje común a las escenas de una y otra situación.

Establecido este paralelismo, la estructura de la obra destacará la continuidad entre las dos situaciones dramáticas. Los protagonistas conservan

su nombre y sus rasgos caracterizadores a lo largo de la obra. Según indica la aclaración que incluye el autor junto a la lista de personajes: «Las presas que interpretan algún personaje clásico aparecerán citadas en la obra por el nombre del personaje» (Elizondo 17). Se trata de Antígona, Creón, Hemón, Tiresias y La Menoecea. La transición entre las escenas cotidianas y la representación de Antígona se lleva a cabo de un modo gradual, a partir de una puesta en escena básica y mediante el uso de recursos teatrales mínimos. La escenografía dispone de utilería cotidiana, un biombo o un cubo y el atuendo se reduce al uso de mantas o chales, excepto en el caso de Creón para el cual se dispone de una máscara. Si bien se establece en principio un tono poético y elevado para la representación y otro prosaico y conversacional para las escenas de la vida cotidiana en la celda, esta organización se verá alterada.<sup>7</sup> Los actores incluyen deliberadamente en su diálogo referencias a hechos contemporáneos mientras que, fuera ya de la representación, algunos personajes adoptan un tono trágico elevado. Desde la segunda mitad del Acto Segundo la progresión dramática tenderá hacia la disolución de los límites entre las dos situaciones y el final trágico se hará coincidente para ambas. La escena representada al término del Segundo Acto, una acción colectiva de rebelión frente a Creón dará lugar a la aparición de los guardianes y a la censura y represión de la versión de Antígona, con registro y evacuación de la celda incluidos.

Ya en el Acto Tercero una de las detenidas comienza a narrar de rodillas el fin de la tragedia griega y, tras una pausa y mediante el recurso de la iluminación, el escenario se transforma en una cueva en cuyo centro figura Antígona recitando en verso mientras espera la muerte. La escena dramatiza al mismo tiempo el desenlace de las dos situaciones dramáticas: el castigo de la protagonista clásica y el de la presa contemporánea que la representa, la cual ha sido llevada a la celda de los condenados a pena de muerte. La obra se cierra con la vuelta al escenario de la celda común sugiriendo una estructura circular en la que el proceso de represión-rebeldía y condena se reproduce.

En *Antígona entre muros* José Martín Elizondo lleva a cabo una completa actualización del mito de Sófocles. Su elección de la situación dramática —la convivencia en una celda de 10 presas políticas— propone una reconsideración sobre el heroísmo trágico, en tanto que da paso a un protagonista colectivo y general: las víctimas de la represión política dictatorial. Tras plantearse la pertinencia del conflicto central de la tragedia clásica en su momento histórico particular, los años finales de la



dictadura, la versión de José Martín Elizondo opta por desplazar, como eje argumental y temático, la reivindicación de carácter ética, individual y religiosa de Antígona; el enterramiento debido a los muertos y centra el conflicto trágico en el destino de los vivos y en el grupo de los condenados a muerte. La concepción metateatral que propone el autor estructura y da sentido a la versión de un modo global en tanto que expresa y desarrolla dos cuestiones centrales. De un lado la relación entre el mito y la historia particular; de otro, la indagación sobre el carácter ético de la tragedia y, particularmente, sobre el alcance y capacidad del compromiso literario bajo el efecto de la censura.

La siguiente adaptación, *Antígona:... ¡Cerde!* de Luis Riaza aparece ya publicada en España en los últimos años de la transición, en 1982. Se trata de una obra experimental que incorpora las técnicas y conceptos de las principales tendencias de vanguardia europea. Riaza presenta su particular versión de la tragedia griega en una pieza breve estructurada a partir del motivo del rito o la ceremonia. Es una obra ecléctica, compuesta de signos diversos que funde en escena discursos, personajes y elementos de épocas diferentes. El texto dramático, que combina prosa y verso, incorpora al mismo tiempo rasgos propios de la lengua contemporánea y fórmulas tradicionales. El prefacio poético que introduce la representación se halla ya plagado de referencias modernas: el *piercing* que decora el ombligo de Antígona o las alusiones a personajes como el Príncipe Rainero. Por su parte, en el diálogo dramático contrasta el tono conversacional y prosaico de los protagonistas frente al elevado y poético del coro. Los protagonistas, los cuales mantienen sus nombres clásicos, ostentan un carácter contemporáneo, tanto en su mundo referencial: las noches de copas o la música pop, como en su atuendo: pantalón de cuero y chaleco fantasía. El lugar de la acción, identificado en el diálogo como la antigua ciudad de Tebas, aparece representado en el escenario por medio de una plataforma en la que destacan una estructura de hierro moderna con ganchos-identificados en las acotaciones con los utilizados en los mataderos para colgar las reses sacrificadas-y algunas piezas de mobiliario, un arca alargada, un sillón y dos sillas estilo Luis XV.

En cuanto a la interpretación de los personajes y a la caracterización, la versión de Riaza supone un proceso de reflexión y subversión en torno a las identidades y máscaras de la tragedia clásica. Así destaca, como rasgo innovador, la propuesta de una Antígona desdoblada en dos roles o papeles: uno rebelde y otro de sumisión. Hay una Antígona roja, que

tendrá un rol rebelde desde el inicio de la obra y hasta el comienzo de la ceremonia y una Antígona cerda, que, a partir de este momento, encarnará sin embargo el acto final de sumisión. Creonte, Ismene y Hemón aparecen concebidos en el texto como un solo personaje, referido como Ismene-Creón-Hemón el cual representará sucesivamente en escena las actitudes y máscaras de los tres personajes clásicos a los que alude su nombre. Esta tendencia al juego y experimentación con la identidad afecta también al género de los personajes. La versión propone a un Ismene masculino, un joven sumiso pero de apariencia rebelde. Por último, cabe destacar el caso del coro, cuya función aparece invertida: en lugar de representar un punto de vista moderado que reflexione sobre las posturas enfrentadas de los protagonistas; en lugar de proclamar la verdad reprimida, la voz del coro servirá para reforzar la actitud inflexible y represiva del tirano frente a la rebeldía de Antígona.

CORO:            ¡Basta ya, rey Creón!  
                      La nueva Tebas  
                      no puede permitirse  
                      una cabecera de su estado  
                      sin la firmeza suficiente  
                      para acabar con el escándalo  
                      que esa gran hija del infierno  
                      supone.  
                      Si tu ambiguo proceder  
                      no basta a callar  
                      esa maldita lengua  
                      nosotros tomaremos  
                      la justicia imprescindible  
                      por nuestra propia mano.

*(Gran golpe unísono de los bastones contra el suelo.)* (Riaza 272).

En lo que respecta al contenido argumental, la adaptación toma como punto de partida el conflicto central de la tragedia griega pero desemboca en la subversión total de su sentido. De hecho la versión de Riaza representa la reacción rebelde de Antígona frente al decreto de Creonte, una escena que aparece escasamente tratada en obras anteriores; sin embargo, la autenticidad y relevancia de esta reivindicación es cuestionada de inmediato en el diálogo de los propios protagonistas:

ISMENE-CREÓN-HEMÓN: ¿De modo que te has atrevido a enterrar el cadáver de tu hermano? Quiero suponer que no conocías mi decreto.

ANTÍGONA: No empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro. Ni quieras reducirlo todo a crónicas de familia. Hubiera enterrado, lo mismo, los residuos de una lagartija. Lo contrario de lo que hubiera ordenado el rey.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN: Ya entiendo: el caso era desobedecer.

ANTÍGONA: Ni más ni menos (Riaza 272).

Lo que comienza como una trivialización de las motivaciones y actitudes de la heroína termina en la inversión absoluta del sentido del mito, con la puesta en escena de una ceremonia de dominación. Despojada de su túnica roja, Antígona, en compañía de una muñeca vestida para salir de noche, se dispone a cenar en compañía de Hemón y el plato servido es el cadáver de Polinices, el cual se representa a lo largo de la obra con la figura de un pollo. Luis Riaza termina así el proceso de desmitificación y parodia de la tragedia, mediante una propuesta de inversión o supresión de los valores representados por Antígona: rebeldía y autonomía de decisión. La obra de Riaza refleja con su versión del mito el desencanto político, social y artístico propio de los autores de la transición. La figura del joven Ismene, de apariencia contestataria pero de constitución sumisa, representa a una nueva generación que ostenta el disfraz y los símbolos revolucionarios heredados de décadas y movimientos anteriores pero que se rige por las pautas y los dictados de la actual sociedad de consumo. La versión concluye, de hecho, con la sumisión del símbolo universal y esperanzador que supone la joven heroína Antígona. Tal como lo expresa el dramaturgo Domingo Miras en su prólogo a la obra de Riaza: «Las jóvenes Antígonas, hirsutas y rebeldes, devendrán en orondas madres de familia abrigadas en visón, consumidoras de té con pastas y de comedias musicales, poseídas del santo horror por el camino que lleva España y sin oír a la olvidada Antígona juvenil que les susurra al oído: Antígona... ¡cerda! (Riaza 252).

Como se ha podido apreciar, a lo largo de las diferentes etapas, posguerra, dictadura, transición y democracia, el mito de Antígona irá adquiriendo nuevos significados en las versiones de los dramaturgos españoles, en una trayectoria que deriva hacia la despolitización. La historia de Antígona, como la materia mítica en general, se ofrece en principio a los autores de los dos bandos como medio velado de abordar temas trascendentes de carácter político y social. A lo largo de la dictadura se constituirá además en un mo-

delo particularmente apto para la expresión de la situación de los exiliados y de las víctimas de la represión franquista, tal como se aprecia en los casos de Zambrano y Martín Elizondo. En este sentido cabe destacar en la versión de Zambrano, la construcción de un espacio y un tiempo subjetivo singular que corresponde con la percepción del exiliado. Con la llegada de la democracia se propone una versión de la tragedia en la que la ambigüedad y la falta de compromiso político de la protagonista se convierte en asunto central. Con respecto al uso concreto de formas y elementos propios de la tragedia, de un lado se aprecia la desvinculación de la estructura clásica y, en especial, la pérdida de interés por la causalidad y la exposición consecutiva del desarrollo argumental. Se constata, por otra parte, la preservación de las reglas de unidad clásicas y el mantenimiento del coro, si bien con carácter experimental: superposición de tiempos y espacios o inversión del sentido del discurso coral. Por último, como innovaciones destacables en la reformulación del mito, hay que mencionar el uso de estructuras metateatrales, la incorporación progresiva de formas paródicas y la asimilación de técnicas experimentales de vanguardia, tal como se aprecia en las obras de José Martín Elizondo y Luis Riaza

En lo que se refiere al conflicto trágico, la versión de Pemán, escrita en los primeros años de la posguerra, hace del tema del enterramiento y el honor debido a los muertos de ambos bandos el asunto central. María Zambrano, en plena dictadura, otorga ya preeminencia a la condena posterior de la protagonista y Elizondo, en los años finales del régimen, centra definitivamente el conflicto moral de carácter trágico en el colectivo general de los condenados a muerte durante un régimen dictatorial. Durante la transición, el conflicto, aunque aludido y representado en el diálogo, aparece vaciado de su contenido y hay una trivialización del sentido. En este sentido, vale la pena recordar el contexto histórico y político español contemporáneo y la postura oficial de los diferentes gobiernos con respecto a las víctimas de la Guerra Civil. El enterramiento de los muertos es, desde la inmediata posguerra y a lo largo de la dictadura, un tema silenciado por el régimen de Franco. Los muertos yacen en el olvido y el anonimato de las fosas comunes. En los años 50 tiene lugar la construcción del Valle de los Caídos, destinado oficialmente a los muertos de la Guerra Civil, pero la localización de los cadáveres y de las fosas comunes seguirá siendo, sin embargo, un asunto prohibido. A partir de la transición, desde el año 1976 empiezan a promulgarse una serie de decretos y leyes para compensar económicamente a las víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura de Franco:

se trata de pensiones e indemnizaciones destinadas a mutilados, prisioneros o familiares de fallecidos. En el panorama político domina todavía el espíritu de reconciliación propuesto en los pactos de la Moncloa y queda así por abordar, en beneficio de los familiares de las víctimas, el capítulo ineludible de las sentencias de muerte, los fusilamientos y la recuperación de los cadáveres. El gobierno socialista actual aprobó en 2007 La Ley de Memoria Histórica, la cual incluye disposiciones en torno a las fosas comunes y los juicios sumarios de la Guerra Civil y la Dictadura de Franco. El conflicto central planteado a través de la figura y el mito de Antígona, el derecho y deber de honrar a los muertos, es un tema de debate presente a diario en los medios de comunicación españoles<sup>8</sup>.

#### ■ OBRAS CITADAS

- MARTÍN ELIZONDO, José. *Antígona entre muros*. Madrid: S.G.A.E., 1988.
- NIEVA DE LA PAZ, María Pilar. «La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano». En: Aznar Soler, Manuel ed. *El exilio teatral republicano de 1959*. Barcelona: Gexel, 1999, p. 287-301.
- PACO SERRANO, Diana de. *La tragedia de Agamenón en el Teatro Español del siglo XX*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003.
- PEMÁN, José María. *Antígona y Electra*. Madrid: Alfil, 1953.
- PUJOL, Madeleine. «José Martín Elizondo: De una memoria defendida a un teatro sin fronteras». En: Aznar Soler, Manuel ed. *El exilio teatral republicano de 1959*. Barcelona: Gexel, 1999, p. 331-347.
- RAGUÉ-ARIAS, María José. «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». *Foro Hispánico*. Junio de 2005, núm. 27, p. 11-22.
- RIAZA, Luis. *Antígona... ¡cerda!*, en *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006.
- RIVAS, Manuel. «Garzón, Antígona y la memoria histórica». *EL PAÍS*. 7 de agosto de 2008. [En línea]. <[http://www.elpais.com/articulo/opinion/Garzón/Antigona/memoria/historica/elpepiopi/20080807elpepiopi\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/Garzón/Antigona/memoria/historica/elpepiopi/20080807elpepiopi_11/Tes)> [Consulta: 20/12/08].
- VILCHES de Frutos, M<sup>a</sup> Francisca. «Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo». *Hispanística XX: Exilios/Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*. 2006, núm 24, p. 71-93.
- ZAMBRANO, María. *La tumba de Antígona. Diótima de Mantinea*, Tomo I. Málaga: Litoral, 1983.

## ■ NOTAS

<sup>1</sup> Diana de Paco Serrano (26) cita concretamente a D. Del Corno, «Appunti sui modi di comunicazione della tragedia greca nel teatro contemporaneo», en *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, ed. A. Cascetta (Milan: Vita e Pensiero, 1991), pp. 57-67, y a L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (Madrid: Gredos, 1974), p. 11. Para más información sobre el uso general de los mitos en España a partir de la posguerra se puede consultar el artículo de María José Ragué-Arias.

<sup>2</sup> De la continuidad de la presencia del mito de Antígona en España a partir de la posguerra puede dar cuenta la siguiente lista, la cual incluye también obras pertenecientes al teatro catalán y gallego: *Antígona* de Salvador Espriu (1939), *Antígona* de José María Pemán (1945), *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967), *Antígona 68* de Josep Maria Muñoz i Pujol, (1968), «La oración de Antígona», parte de *Oratorio* de Antonio Jiménez Romero (1969), *La razón de Antígona* de Carlos de la Rica (1980), *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1983), *Antígona:... ¡cerda!* de Luis Riaza (1983), *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo (1988), *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán (1989) y *Memoria de Antígona* de Quico Cadaval (1998).

<sup>3</sup> María José Ragué-Arias (18, n. 2) advierte en una nota sobre «las diversas lecturas» que admite el mito y explica cómo fue utilizado por el teatro franquista «a partir de una ideología de derechas que reforzaba los valores de la dictadura» y se refiere específicamente a los textos de Pemán, como autor de varias versiones de tragedias griegas las cuales fueron además estrenadas como grandes producciones en las primeras décadas del régimen franquista.

<sup>4</sup> Para más información sobre el uso del mito de Antígona en el exilio español, se puede consultar el estudio de M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos.

<sup>5</sup> María Pilar Nieva de la Paz presenta un estudio muy completo sobre la reinterpretación del mito que lleva a cabo María Zambrano. Nieva de la Paz destaca la complejidad de la obra, desde el punto de vista dramático, e incluye referencias a las realizaciones escénicas a las que ha dado lugar.

<sup>6</sup> Madeleine Pujol (340) hace referencia al paralelismo entre *Antígona entre muros* y otra obra anterior del autor escrita en francés y estrenada en Toulouse: *Por Grecia*. Esta obra está también localizada en la Grecia de los coroneles pero, como indica Pujol, el texto tiene una doble lectura en el sentido de que se puede interpretar como referencia a la Dictadura de Franco. La misma conclusión puede extraerse de la lectura de *Antígona entre muros*.

<sup>7</sup> Madeleine Pujol (343) hace referencia a este doble uso.

<sup>8</sup> En un artículo de *El PAIS* Manuel Rivas, al tratar sobre la polémica surgida en torno a la Ley de Memoria Histórica, se refiere al enfrentamiento de dos puntos de vista a los que identifica con dos voces concretas recogidas por la memoria literaria: «la herencia de Creonte» frente a «la voz de Antígona».