



ANTÍGONA DE JEAN ANOUILH. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA OBRA DE SÓFOCLES

María Inés Saravia de Grossi

[IdIHCS – Universidad Nacional de La Plata]
[marinesaravia@yahoo.com.ar]

Resumen: Este artículo compara las secuencias compositivas de la *Antígona* del escritor Jean Anouilh en relación con la pieza homónima de Sófocles. Se analizan las confluencias y los aspectos divergentes entre los personajes protagónicos y secundarios de ambas creaciones y se menciona la función del coro. Finalmente se exponen las conclusiones, y se subraya el tono fundamentalista que el personaje de Creón adquiere en el final de la obra.

Palabras clave: *Antígona*; Sófocles; Anouilh; violencia; responsabilidad

Jean Anouilh's *Antigone*.
Convergences and divergences from
the point of view of Sophocles' play

Abstract: This article compares the compositional sequences of the Jean Anouilh's *Antigone* in relation with the homonym Sophoclean play. Convergences and divergent aspects between the protagonists and secondary characters of both plays are analyzed and also the role of the Chorus is mentioned. Finally conclusions are presented, highlighting the fundamentalist tone which Creon acquires at the end of the play.

Keywords: *Antigone*; Sophocles; Anouilh; violence; responsibility

Antígona de Jean Anouilh vivifica su teatralidad después de más de setenta años de su primera representación. El autor interpreta el mito de la hija de Edipo de una manera novedosa y la calidad de su literatura dramática todavía causa asombro y estupor al mismo tiempo. A pesar de que la obra se estrenó en 1944, estudiosos como MEE y FOLEY (2011)¹ y también DEPPMAN (2012), vuelven una y otra vez sobre la recepción del mito que el autor de posguerra planteó. Actualmente nuevas generaciones interpelan en las representaciones –muchas veces con variantes osadas– a una joven que no sabe ceder frente al cinismo de un Creón moderno, que expone una novedosa manera de ser de la perversidad y sobre quien ponemos el foco en las conclusiones.

¹ Cfr. El capítulo de H. FOLEY “Millennial *Antigone* in the USA: Anouilh Revisited” en MEE y Foley (2011: 373-391).

La posguerra del siglo XX ha sido un momento político interesante por la crisis de valores que generó, como había sucedido en la Grecia de Pericles en el siglo V a.C. Anouilh expone la idea de 'alienación' en sus obras, de tal modo que los dos temas fundamentales de su teatro han llegado a ser la rebeldía y la soledad. En este sentido, *Antígona* se dirige contra un universo absurdo que ha perdido el sentido de las relaciones humanas, ahogado por el culto del dinero, la forma moderna de designar el destino.

LESKY (1966: 156-168) afirma que tanto *Antígona* de Sófocles como la pieza moderna tienen la misma acción dramática, pero se mueven en dos niveles distintos. El autor francés presenta un caso interesante de patología moral: su *Antigone* trata de los últimos problemas fundamentales de nuestra existencia, de toda nuestra realidad. Y es precisamente por esas respuestas verdaderas con la vida que esta pieza llega a ser, también, auténticamente griega. Desde este punto de vista establecemos la comparación de ambas creaciones.

Formalmente, *Antigone* ha sido escrita como una obra en un acto. El *προλογίζω*, el actor que más tarde actúa como coro, presenta a los personajes como en el teatro de Eurípides, donde con frecuencia una deidad expone discursivamente el conflicto dramático, por ejemplo en *Troyanas* o *Bacantes*. Asimismo la influencia de Pirandello se hace evidente, en tanto los caracteres requieren para su existencia un autor, es decir, la obra

quiebra la ilusión teatral de la cuarta pared².

En la pieza de Anouilh no habrá sorpresas, ni en cuanto a los personajes ni al destino que tendrán; se nos pone sobre aviso que aquellos, forzosamente, desempeñarán un determinado papel. No obstante, queda un margen de ambigüedad cuando el *προλογίζω* realiza esa afirmación en el comienzo, momento en el que la obra muestra 'su trastienda'. Los límites entre el arte dramático y la vida subsisten endeble en este momento de inicio y no está claro quién jugará su papel, si se trata del actor o del personaje. Anouilh, en su obra, provoca la ruptura de aquello que la *Poética* de Aristóteles sugiere que un dramaturgo no debe hacer, es decir, la presentación narrativa de los personajes³; en cambio, el autor moderno expone un *racconto* del pasado mítico de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, cuando se produjo el enfrentamiento de los hermanos en las puertas de la ciudad (p. 13)⁴.

La soledad de la heroína moderna se manifiesta semejante a la que presenta Sófocles en sus propios héroes. En ese contexto, es diseñada como la joven a quien no se la ve como una más sino que se destaca por su fealdad, acaso poco femenina y para nada divertida, sino ensimismada, desarraigada de la situación. La rivalidad entre

2 Como en *Seis Personajes en Busca de Autor* de L. PIRANDELLO (2008).

3 Cfr. Aristóteles. *Poética* 6.1450a, 15.1454a 34.

4 Para las citas empleamos la obra de Anouilh (1947). Para las citas del texto de Sófocles, seguimos la edición de PEARSON (1928). Las traducciones nos pertenecen.

las hermanas se limita a lo físico: una es fea; la otra, hermosa (p. 10).

A continuación, las acotaciones escénicas indican que ‘comienza’ el desarrollo de la obra.

La primera escena ofrece el diálogo de la Nodriza y Antígona, en un tono cariñoso e íntimo. La familiaridad en el trato mutuo no excluye ni lo conmovedor ni la dulzura. En el mismo tenor, Anouilh exhibe la angustia existencial del personaje cuando quiere disfrutar un poco más de la noche y sentir el aire que la golpea⁵. No es un invento de Anouilh mostrar al personaje en esa desesperación. Sófocles coincide con esta actitud, por ejemplo en el final del prólogo, cuando la joven habla con ahogo⁶, y varias veces durante el κόμμος del IV Episodio (vv. 806-882).

Algunos estudiosos hablan de los anacronismos, tanto en el prólogo como, más adelante, en la escena de los guardias⁷. Desde nuestro punto de vista, observamos que toda la obra se sitúa en el siglo XX y no se vislumbra ningún dato que nos remonte a la vida social o política del siglo V a.C. Anouilh transporta el tiempo mítico

(atemporal desde el punto de vista cronológico –como un aoristo–) al presente de su época. La carencia de arquetipos en el mito admite su presencia en cualquier tiempo histórico⁸.

En la segunda escena –que en Sófocles equivale al Prólogo– regresa Ismena. Entre las hermanas prevalece la ternura en el trato, mientras en Sófocles sólo la última muestra afectividad. El *leit motiv* coincide con el del autor clásico. Ismena expresa: “*Tu es malade?*”, “¿Estás enferma?”, “*Tu es folle*”, “Estás loca” (pp. 22 y 24)⁹, y el tema reaparece en el diálogo con Creón: “*Tu es folle, tais-toi*” (p. 99)¹⁰. En Sófocles Ismena llama *ánous*, “insensata” (v. 99), a Antígona e insiste mientras expresa *amechánon erás*, “amas lo imposible” (v. 90), debido a que Antígona ratifica su propósito de realizar el funeral. No obstante, Antígona ya sabe ‘su papel’ (p. 70 ss.). Además del motivo de la locura, se halla el motivo del comprender.

*Antigone: Comprendre... Vous n'avez que ce mot-là dans la bouche, tous, depuis que je suis toute petite. Il fallait comprendre qu'on ne peut pas toucher à l'eau, à la belle eau fuyant et froide parce que cela mouille les dalles, à la terre parce que cela tache les robes. Il fallait comprendre (p. 27)*¹¹.

5 MONFÉRIER (1981: 53) considera que la angustia existencial se interpreta por medio de esas referencias al tiempo.

6 Cfr. SARAVIA DE GROSSI (2007: 79). La falta de acentuación en la negación *ou* deja ver el ahogo.

7 Uno de ellos, por ejemplo, es MONFÉRIER (1981). Si hablamos de anacronismos referimos la obra como un intertexto de la pieza de Sófocles, pero el autor moderno escribe sobre un mito que permite ser transportado al presente sin degradarse y en ese sentido el anacronismo queda incongruente.

8 Las variantes y divergencias míticas surgen a la vista con respecto a la obra de Sófocles, pero tampoco necesariamente resulta la única fuente.

9 “¿Estás enferma?”, “Estás loca”. Seguimos la traducción de A. BERNARDEZ (1956).

10 Dice Creón: “Estás loca, cállate” (p. 101).

11 Dice Antígona: “Comprender... Es la única palabra que tenéis en la boca, todos voso-

Antígona rechaza no sólo el abrazo de Ismena: “*Ah, non! Laisse-moi! Ne me caresse pas! Ne nous mettons pas à pleurnicher ensemble, maintenant [...]*” (p. 30)¹², sino también, los argumentos de que las mujeres no pueden luchar como hombres:

Ismena: Antigone! Je t'en supplie! C'est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles. Toi tu es une fille (p. 30)¹³.

En la tercera escena, nuevamente, aparece la Nodriza que trae el desayuno para Antígona, como un signo del encanto de la infancia. La nana la llama “*mon pigeon*”, “*ma petite colombe*”¹⁴. Rememora el pasado de la joven como una madre a su hija. Antígona pone en manos de la mujer el cuidado de su perrita Dulce (pp. 35-36). Recomienda que, en caso de que no se acostumbre a su ausencia, habría que sacrificarla.

A continuación, en la cuarta escena, aparece el hijo de Creón, y el encuentro de los enamorados incorpora una innovación del autor

tros, desde que soy muy pequeña. Había que comprender que no se puede tocar el agua, el agua hermosa, fugitiva y fría, porque moja las losas, ni la tierra porque mancha los vestidos. ¡Había que comprender...!” (p. 76)

12 Dice Antígona: “¡Ah, no! Déjame! ¡No me acaricies! No nos pongamos a lloriquear juntas ahora” (p.77).

13 Dice Ismena: “¡Antígona! ¡Te lo suplico! Está bien para los hombres creer en las ideas y morir por ellas. Pero tú eres una mujer” (p. 77).

14 Dice la Nodriza: “mi palomita”, “mi tortolita” (p. 78).

francés. Hemón dice: “*C' est plein de disputes un bonheur*” (p. 40)¹⁵. Cuando finaliza la escena, Antígona habla con su *thumós*: “*Voilà. C'est fini pour Hémon, Antigone*” (p. 47)¹⁶. En este punto se percibe su debilidad y, asimismo, se nota la interpretación romántica del personaje, la que no aflora en Sófocles. Temas como la felicidad, la vida y el amor se sugieren en el diálogo.

La quinta escena se desarrolla muy breve, como una transición entre Ismena, Antígona y el Guardia. La primera habla de Polinices como el hermano malvado, no querido. Antígona responde: “*C'est trop tard. Ce matin, quand tu m'as rencontrée, j'en venais*” (p. 48)¹⁷, por el hecho de pretender convencerla en tomar otra postura, renunciar al funeral simbólico del hermano, lo que constituye un tema fundamental en Sófocles. Antígona confiesa que lo ha realizado e Ismena se va¹⁸.

En la sexta escena el Guardia Jonás llega frente a Creón y se presenta. Dice quién es y cómo vive, qué hace, sus referencias: “*Avec Jonas on est tran-*

15 Dice Hemón: “La felicidad está llena de disputas” (p. 80). Estas palabras evocan reminiscencias del mito de los toneles en *Iliada* 24. 525-533.

16 Dice Antígona: “Ya está. Acabamos con Hemón, Antígona” (p. 83).

17 Dice Antígona: “Es demasiado tarde. Esta mañana, cuando me encontraste, venía de allí” (p. 83).

18 Antígona transforma su gesto en una verdadera revuelta anarquista contra todos aquellos que imponen obediencia. Cfr. MONFÉRIER (1981: 49).

quille” (p.51)¹⁹. El hombre habla de sí para darse confianza y asegurar que no se apartará de la verdad. Creón se impacienta como en el Episodio I de *Antígona*, cuando el Guardia ofrece excesivos reparos, con muchas vueltas antes de transmitir la noticia.

Como entonces, el temperamento del hombre retarda la acción, y Creón insiste por medio de reiteraciones: “*Qu’as –tu à me dire?... Parle... Parle [...] Vas-tu parler enfin?*” (pp. 50 y 51)²⁰. A continuación, el hombre pronuncia su discurso. Menciona los rastros del hecho, por ejemplo una palita vieja oxidada de niño, y las huellas resultan más sutiles que la de un ave. La secuencia, en Sófocles, equivale al Episodio II (vv. 407-440).

Creón responde con reflexiones y sospechas de una rebelión interna. Luego ordena guardar silencio del acontecimiento pues, si la ciudad se enterara, los propios guardias serían castigados con la muerte. Creón cierra esta escena junto al niño que actúa como un ‘lazarillo’, lo acaricia y le habla tiernamente: “*Viens, petit. Il faut que nous allions raconter tout cela maintenant*” (p. 56)²¹. El hecho de requerir a un niño a modo de guía actualiza con nitidez la llegada de Tiresias (vv. 988-990). En Sófocles muestra un ejemplo de cómo el adivino, un ser destacado entre todos los

hombres, se vale, tan luego, de una ayuda para vivir en clara contraposición con la conducta de aquel Creón. En Anouilh esta reminiscencia de aquello otorga una bocanada de fundamentalismo político-religioso al estatuto del personaje, una simbiosis de Creón-Tiresias sin ningún atisbo metafísico, pero con la pretensión –no muy inconsciente– de tener todo bajo control. El gobernante es caracterizado en mangas de camisa, arremangado, como un ícono del fascismo.

Un solo actor representa el Coro –el mismo que antes se desempeñó como *προολογίζω*– y en esta instancia irrumpe en la trama como el epicentro dramático y establece la diferencia entre la tragedia y el drama. Este último brinda posibilidades de salvación como ‘destellos de esperanza’. El drama no adquiere un carácter determinista, lo que facilita que el hombre se debata por dónde seguir:

Le Choeur: Dans le drame, on se débat parce qu’on espère en sortir. C’est ignoble, c’est utilitaire (p. 58)²²

En cambio la primera, es decir la tragedia, se define por su determinismo, no admite ninguna esperanza. El Coro habla del sentido del destino ineluctable como una emboscada en la cual uno cae como una rata:

Le Choeur: Et puis, surtout, c’est reposant, la tragédie, parce qu’on sait qu’il n’y a plus d’espoir, le sale espoir; qu’on

19 Dice el Guardia: “Con Jonás se está tranquilo” (p. 84).

20 Dice Creón: “¿Qué tienes que decirme?... Está bien. Habla [...] ¿Hablarás de una vez?” (pp. 83-84).

21 Dice Creón: “Ven, pequeño. Ahora tenemos que ir a contar todo esto...” (p 86).

22 Dice el Coro: “En el drama el hombre se debate porque espera salir de él. Es innoble, utilitario”.

est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, -pas à gémir, non, pas à se plaindre, à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. (p. 58)²³.

En efecto, este constituye el nervio teórico de la obra y explicita el pensamiento del autor²⁴. La mención a una rata otorga al texto un aire de familia con la metáfora moderna que designa la contaminación incontrolable y que por lo tanto, impide todo proyecto. La descripción de Tiresias encuentra su equivalente en “La peste en la ciudad” (OLIVERAS 2007: 81-85).

El punto de vista que manifiesta el coro moderno se opone al Estási-

23 Dice el Coro: “Y además, sobre todo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata, con todo el cielo sobre la espalda, y que no queda más que vociferar –no gemir, no, no quejarse-, gritar a voz en cuello lo que tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún” (p. 87).

24 Esta presencia, que se ubica intencionadamente fuera de la acción, tiene un paralelo preciso en las parábasis de Aristófanes, las que interrumpen la acción dramática por las consideraciones de orden literario, político y de actualidad. STEINER (1992: 133) afirma que el comentario sobre la acción, los intercambios de palabras importantes con Antígona, las premoniciones, los pronunciamientos que Sófocles confía al coro de los ancianos están distribuidos por Anouilh entre *Le Prologue*, que puede considerarse como el director del coro, los Guardianes y el *Choeur* mismo, cuyo tono es el de un frío testigo, levemente interesado. Lo que se pierde en todas estas variantes es el foco lírico y el aliento de la tragedia de Sófocles.

mo I de *Antígona* (vv. 332-375 más el σύστημα), donde se enumeran las iniciativas humanas y el empleo del verbo ἐδιδάξατο (“se enseñó a sí mismo”, v. 356), en voz media, corrobora el esfuerzo que demandó al hombre vivir civilizadamente. Los únicos dos límites que no puede avasallar el impulso motriz de la humanidad se hallan en los dioses y la muerte (vv. 361-363) (SARAVIA DE GROSSI 2007: 81 ss.).

Después del Coro en *Antígona*, las escenas se extienden más prolongadas respecto de la primera parte. Varias secuencias marcan una transición entre Creón, el Guardia, Antígona y luego Ismena.

La escena 7^o equivale al Episodio II de *Antígona*, cuando el Guardián regresa exultante porque con su presa –Antígona– recupera su seguridad. Consideramos los diversos momentos:

- a) El Guardia, que ha recuperado su aplomo, asevera: “*Allez, allez, pas d'histoires! Vous vous expliquerez devant le chef. Moi, je ne connais que la consigne*” (p. 59)²⁵. Con la última afirmación, que no conoce sino la consigna, responde al modo de la obediencia debida y no plantea ninguna cuestión de legalidad, si la conducta de Antígona correspondía o no, si acaso no sería un acto correcto: “*s'il fallait écouter les gens, s'il fallait essayer de comprendre, on serait propres. Allez, allez! Tenez-la, vous*

25 Dice el Guardia: “¡Vamos, vamos, nada de historias! Se explicará usted delante del jefe. Yo no conozco otra cosa que la consigna” (p. 87).

autres, et pas d'histoires!" (p. 59)²⁶. Nuevamente aparece el tema del comprender, en este caso como una imposibilidad del personaje. Antígona se irrita por el contacto físico con estas custodias: "*Je veux bien mourir, mais pas qu'ils me touchent!*" (p. 60)²⁷.

Los otros dos guardias se llaman Boudouse (el de primera clase) y el tercero Durand. La festejos: "*Le Garde: Dis, Boudousse, qu'est-ce qu'on va se payer comme gueuleton tous les trois, pour fêter ça*" (p. 61)²⁸.

- b) El Guardia y Creón dialogan y el primero realiza el *racconto* de los hechos (p. 66). Creón se dirige a Antígona pero responde el Guardia.
- c) Creón y Antígona dialogan y luego se suma el Guardia. Por medio de la confidencia, Creón requiere información, como en Sófocles (vv. 441-449 ss.). Si su rebeldía se consumó en soledad, él podría hacer desaparecer a los testigos: "*Je ferai disparaître ces trois hommes*" (p. 69)²⁹. La imagen del 'desaparecido' social actualiza la dictadura argentina (1976-1983). Creón emplea el argumento de que Antígona se sintió aristocrática, que

no era una persona anónima y que se escudaba en ser la hija de Edipo (p. 71).

Antígona responde –con suavidad inquebrantable– como en Sófocles, que Polinices era su hermano. Creón pregunta si sabía todo lo que estaba promulgado y si había leído "*l'affiche sur tous les murs de la ville*" (p. 71)³⁰. La imagen impacta por moderna; en cambio, Antígona responde, cada vez, con el pensamiento ancestral de los griegos: "*Je le devais*", "*Je le devais tout de même*" (p. 70 ss.)³¹.

- d) El discurso de Creón instala diversos tópicos; el más importante llega a ser aquel que niega el heroísmo. Para él, esto no existe y el peso de la historia se vuelve un absurdo:

*Créon: L'humain vous gêne aux entournures dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, avidement, mot par mot. Quel breuvage, hein, les mots que vous condamnent? ... Eh bien, non. Ces temps son révolus pour Thèbes. Thèbes a droit maintenant à un prince sans histoire. (p. 73)*³².

26 Dice el Guardia: "¡Vamos, vamos! ¡Sujétadla, vosotros, y nada de historias!" (p. 87).

27 Dice Antígona: "Acepto morir, pero no que me toquen" (p. 87).

28 Dice el Guardia: "¡Boudousse, la comilona que haremos los tres para festejar esto!" (p. 88).

29 Dice Creón: "Yo hare desaparecer a esos tres hombres" (p. 90).

30 Dice Creón: "¿Leíste el cartel en todas las paredes de la ciudad?" (p. 91).

31 Dice Antígona: "Tenía que hacerlo", "Tenía que hacerlo, a pesar de todo" (91). Cfr. DEPPMAN (2012: 532): "*Like her Sophoclean precursor, she uses the language of duty to explain why she tried to bury her brother*".

32 Dice Creón: "Lo humano os estorba en la familia. Necesitáis una conversación íntima con el destino y la muerte. Y matar a vues-

¿Sin 'historia' implica un gobernante suspendido en el aire, sin tradiciones, sin pasado y por tanto sin futuro? Esta pretensión de Creón suena como un *adýnaton* homérico, como la formulación de una poética de la imposibilidad.

- e) En el diálogo de Antígona y Creón (pp. 75-86) se discute el sentido del heroísmo. Creón lo ratifica como un valor absurdo. LESKY (1966) afirma que Creón en Anouilh quiere salvar a Antígona pero pierde tiempo para eso. Él está acostumbrado a la absurdidad de este bajo mundo, pero encuentra muy paradójico sacrificar, sin necesidad y por razones de estado, una vida tan querida. Para el gobernante, un sacrificio de este tipo resulta grotesco. Por su afán para recuperarla, él le abre los ojos sobre el otro mundo, aquel que subsiste bajo las ruinas, el mundo de la mezquindad, de los límites. Antígona responde que es preciso hacer lo que se debe. Creón sólo la domina en la condena a muerte, como ella asegura: "*Vous pouvez seulement me faire mourir*" (p. 79)³³, pero aquel no domina ni su pensamiento, ni sus sentimientos, ni su decisión.

tro padre, y acostaros con vuestra madre, y saberlo todo después, ávidamente, palabra por palabra. ¡Qué brebaje, ¿eh?, las palabras que os condenan! [...] Bueno, pues no. Esos tiempos se han acabado para Tebas. Tebas tiene derecho ahora a un príncipe sin historia" (p. 92).

33 Dice Antígona: "Lo único que puede es condenarme a morir" (p. 94).

Antigone: Faites comme moi. Faites ce que vous avez à faire.

Mais si vous êtes un être humain, faites-le vite (p. 78)³⁴.

La tesis de Anouilh se expresa en la posición de Antígona "*Il fallait dire non, alors!*" (p. 83)³⁵. Los jóvenes saben imponer sus propios límites. Continuar admitiendo otras cuestiones implicaría pactar con aquello que tiene de relativo la vida. Los jóvenes, con estas actitudes, son redimidos por el autor y prometen una esperanza.

Según la propia Antígona, Creón le teme; además, afirma de sí misma "*moi je suis reine*" (p. 86)³⁶, a pesar de los golpes como el de afrontar a un hombre poderoso. En oposición, el poder real de Creón produce dolores y temor en el gobernante. Antígona con una ironía salvaje disputa su muerte a Creón, quien finalmente renuncia a luchar por la vida de su protegida. Esta contienda no evidencia sólo un conflicto generacional. Ellos se comportan y se sienten extranjeros uno de otro, separados por un abismo.

- f) Esta instancia despliega uno de los discursos extensos de Creón, en el que reitera el tópico del comprender:

34 Dice Antígona: "No se enterezca conmigo. Haga como yo. Haga lo que tiene que hacer. Pero si es usted un ser humano, hágalo en seguida" (p. 94).

35 Dice Antígona: "¡Había que decir que no, entonces!" (p. 96).

36 Dice Antígona: "yo soy reina" (p. 96).

Mais, bon Dieu! Essaie du comprendre une minute, toi aussi, petite idiote! J'ai bien essayé de te comprendre, moi. Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque. Cela prend leau de toutes parts, c'est plein de crimes, de bêtise, de misère... et le gouvernail est là qui ballotte. L'équipage ne veut plus rien faire, il ne pensé qu'à piller la cale et les officiers sont déjà en train de se construire un petit radeau confortable, rien que pour eux, avec toute la provision d'eau douce pour tirer au moins leurs os de là (p. 87)³⁷.

Creón alude a la imagen tradicional de la nave del estado³⁸, pero en este caso la nave hace agua por todas partes, está llena de crímenes, de necedad y de miseria, repleta de pestes sociales y, en consecuencia, el timón vacila. La secuencia muestra la conducta titubeante, ambigua o confusa de los totalitarismos. Antígona no quiere comprender las justificaciones que expone Creón, como si esta acción implicara un acto contaminante. En el final del discurso Creón prosigue: *“Et toi non plus, tu n'as plus de nom, cramponné a la barre. Il n'y a plus que le bateau qui ait un nom et*

la tempête. Est-ce que tu le comprends, cela?” (p. 88)³⁹. Pero Antígona responde enfatizando su convencimiento a una vez más:

Je ne veux pas comprendre. C'est bon pour vous. Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir (p.88)⁴⁰.

Al mismo tiempo, el gobernante confiesa su sorpresa por su ‘enemigo’, calculaba que un hombre de su talla hubiera intentado matarlo⁴¹. La escena se mantiene muy afín a lo que expone Sófocles, sin exégesis ni atenuantes y regida por un diálogo de sordos, como en aquellas obras, donde tampoco existe la persuasión⁴².

39 Dice Creón: “Y tú tampoco tienes nombre, aferrada a la caña del timón. Sólo el barco tiene nombre y la tempestad. ¿Lo comprendes?” (p. 97).

40 Dice Antígona: “No quiero comprender. Eso está bien para usted. Yo estoy aquí para otra cosa que para comprender. Estoy aquí para decirle que no y para morir” (p. 97). A propósito de decir que no y decir que sí, la disyuntiva recuerda una obra de G. GAMBARO, *Decir sí*, donde se expone el proceso de la sumisión al régimen por medio del temor. También en Sófocles, Creón pregunta al guardián: ἢ καὶ ξυνίης καὶ λέγεις ὀρθῶς ἃ φής; (“¿En verdad comprendes y dices correctamente lo que declaras?”, v. 403). Creón no duda de que Antígona decodifica lo que el edicto y él mismo exigen.

41 En Sófocles, Creón hubiera esperado un adversario poderoso como él mismo y aparece una jovencita desprotegida (v. 401). El autor nos pone a prueba sorprendiendo nuestras expectativas. En esta obra el hombre también señala esa disparidad entre las expectativas y la realidad.

42 Los diálogos de sordos entre los obsesionados y los razonables también son frecuentes

37 Dice Creón: “¡Pero Dios mío! ¡Trata de comprender un minuto tú también, chica idiota! Yo he tratado de comprenderte. Tiene que haber quienes digan que sí. Tiene que haber quienes gobiernen la barca. Hace agua por todas partes, está llena de crímenes, de necedad, de miseria... Y el timón vacila. La tripulación ya no quiere hacer nada, sólo piensa en saquear la cala y los oficiales están ya construyendo una balsa cómoda, sólo para ellos, con toda la provisión de agua dulce, para salvar por lo menos el pellejo” (97).

38 Cfr. Sófocles. *Antígona* 163, 178-79.

Creón se explaya en lo que significa, según su opinión, el hecho de decir que sí o que no. Decir que sí implica someterse a la relatividad de los afanes humanos. Decir que no supone no contaminarse pero, en ese caso, tampoco uno puede proyectarse. Con imágenes de animales itinerantes y árboles amontonados, fijos a la tierra y prestos para las emboscadas, Creón expone su visión de cómo los hombres deberían vivir y, si caen, luego otros los sobrepasarán (pp. 88-89). Otra metáfora para ejemplificar los totalitarismos del siglo XX.

Pronto Creón declara la verdad sobre los hermanos en su cuarto discurso extenso (p. 94 ss.) y con un sarcasmo: en la tierra de nadie los cuerpos insepultos pronto quedan reducidos a una industria de papilla o amasijo. No hay manera de diferenciar entre Etéocles y Polinices, entre el presunto traidor o desertor y el soldado desconocido honrado por la llama eterna (STEINER 1992: 113). Lo dicho sobre el heroísmo queda ejemplificado con los hermanos.

El gobernante no confiere ninguna importancia a los ritos fúnebres; él los desvaloriza porque no cree en ellos, simplemente, considera que debe mostrar al pueblo de Tebas la suerte disímil reservada a los revolucionarios y, por otro lado, a los traidores a la patria.

Acto seguido Creón defiende la vida, cree que Antígona se arrepintió de haber procedido así (p. 96). Ejem-

en la escena francesa, por ejemplo en el *Misántropo* de Molière.

plifica lo dicho con un relato equivalente al mito del caldero, en el sentido de aquello que se roe al sol:

Créon: La vie n'est pas ce que tu crois. C'est une eau que les jeunes gens laissent couler sans le savoir, entre leurs doigts ouverts. Ferme tes mains, ferme tes mains, vite. Retiens-la. Tu verras, cela deviendra une petite chose dure et simple qu'on grignote, assis au soleil (p. 98)⁴³.

Como hemos señalado, los discursos extensos están en boca de Creón. Antígona no se retrasa en prolongados parlamentos pero, luego, como en una segunda parte de esta gran escena, las intervenciones de la hija de Edipo aparecen más expandidas, de alguna manera impone sus argumentos.

g) Ismena y Antígona aparecen como en el final del Episodio II, cuando Antígona se opone a que Ismena participe de los ritos fúnebres. Ella proclama:

Tu l'entends, Créon? Elle aussi. Qui sait si cela ne va pas prendre à d'autres encore, en m'écoutant? Qu'est-ce que tu attends pour me faire taire, qu'est-ce que tu attends pour appeler tes gardes? Allons, Créon, un peu de courage, ce n'est qu'un mauvais moment à passer. Allons, cuisinier, puisqu'il le faut! (pp. 105-106)⁴⁴.

43 Dice Creón: "La vida no es lo que tú crees. Es un agua que los jóvenes dejan correr sin saberlo, entre los dedos abiertos. Cierra las manos, cierra las manos, rápido. Reténla. Ya verás, se convertirá en una cosita dura y simple que uno roe sentado al sol" (p. 101).

44 Dice Antígona: "¿La oyes, Créon? Ella también. Quién sabe si no se contagiarán otros al

Abundan metáforas de la cocina y de la epidemia (pp. 103, 104)⁴⁵. Creón imparte la orden de detención de Antígona: “*Gardes! [...] Emmenez-la*” (p. 106)⁴⁶. Luego él profiere un oxímoron al modo de Sófocles: “*Que veux-tu que je fasse pour elle? La condamner à vivre?*” (p. 107)⁴⁷. Ismena asegura a Creonte que al día siguiente ella será quien salga furtivamente de la ciudad para dar sepultura a Polinices. Al abandonar la escena pronuncia dos veces el nombre de la condenada Antígona.

Cuando Hemón ingresa, comienza la escena octava y la equivalencia se halla en el Episodio III de Sófocles. Tras su llegada, él se expresa como lo hace en Sófocles: *πάτερ, σός εἰμι* (“padre, soy tu hijo”, v. 635), aquí sólo exclama: “*Père!*” (p. 108) a los gritos. Creón afirma: “*Antigone nous a déjà quittés tous*” (p. 110)⁴⁸. Como en el Episodio III (v. 709), Hemón señala al padre la vacuidad en la que aquel vive, pero Creón contesta:

Il faudrait bien que tu acceptes, Hémon. Chacun de nous a un jour, plus ou moins triste, plus ou moins lointain, où il doit enfin accepter d'être un homme. Pour toi, c'est aujourd'hui ... (p. 110)⁴⁹.

La situación refleja la idea de Sófocles, en su primera etapa de creación dramática, en la que acentúa que una jornada, tal vez, dirime la vida de los hombres. Un día señalado cambia nuestra percepción de tal modo que aquello que considerábamos de un modo positivo se vuelve del signo opuesto. Las experiencias van facilitando la intelección de la totalidad del conflicto.

Hemón, a su vez, asume que él mismo debe morir: “*C'est déjà fini*” (p. 111)⁵⁰. Él no reconoce al padre adorado de su infancia con ese que está adelante. La disparidad de *antes* y de *ahora* llega a ser frecuente en todas las obras de Sófocles⁵¹. Ante el hijo, Creón deja oír:

On est tout seul, Hémon. Le monde est nu. Et tu m'as admiré trop longtemps. Regarde-moi, c'est cela devenir un homme, voir le visage de son père en face, un jour (p. 112)⁵².

escucharme. ¿Qué esperas para llamar a los guardias? Vamos, Creón, un poco de coraje, no es más que un mal rato. ¡Vamos, cocinero, ya que no hay más remedio!” (p. 104).

45 Recuerda vivamente a *Rinoceronte* de Ionesco, donde todos padecen ‘rinoceritis’, la enfermedad contagiosa que se propaga en forma alarmante. La plaga que vuelve a todos homogéneos en su conjunto representa una metáfora de la masificación y de los totalitarismos del siglo XX.

46 Dice Creón: “¡Guardias! [...] Llevadla” (p. 104).

47 Dice Creón: “¿Qué quieres que haga por ella? ¿Condenarla a vivir?” (p. 104).

48 Dice Creón: “Antígona ya nos ha abandonado a todos” (p. 105).

49 Dice Creón: “Tendrás que aceptar, Hemón. Cada uno de nosotros tiene un día, más o menos triste, más o menos lejano, en que debe aceptar ser un hombre. Para ti, ha llegado hoy...” (p. 105).

50 Dice Hemón: “Ya se acabó” (p. 105).

51 Por ejemplo, en *Electra* 723-724.

52 Dice Creón: “Estamos solos, Hemón. El mundo está desnudo. Y me has admirado demasiado tiempo. Mírame, esto es convertirse en un hombre: ver un día, de frente, el rostro del padre” (p. 106).

A modo de reconocimiento trágico, la constatación del desapego a todo se vuelve evidente. Hemón debería comprenderlo, según su padre⁵³.

El Coro prudente advierte con temor, a propósito de la ira del joven, que salió como un loco (p. 113). La actitud del Corifeo se ve muy atinente, como en el Episodio III (vv. 766-767).

El Episodio IV tiene su equivalente en la escena novena: Antígona que no quiere ver a nadie más, aparece acompañada por los guardias; luego, uno solo de ellos permanece a su lado. En el discurrir de las secuencias, hay variaciones:

- a) Diálogo Antígona-Guardia: la joven se interesa por él, pero no hay reciprocidad. El Guardia no puede comprender, resulta problemático ponerse en el lugar del otro⁵⁴.
- b) Segundo momento del diálogo (p. 114). Antígona habla de la muerte; el Guardia, de la guerra. Nuevamente queda plasmado el problema de la comunicación como una escena disuasiva, como un diálogo de sordos del estilo de Sófocles. Antígona se despidió al modo del Episodio IV en *Antígona* de Sófocles y el Guardia piensa, en voz alta, acerca de este entierro

53 Queda descripta la idea del dolor visceral que la ruptura del sujeto del expresionismo y del surrealismo plasmaron tanto en la pintura como en la música y la literatura.

54 Etimología de σύνετιμι, “ir con”, “acompañar”, por extensión, “seguir o comprender un razonamiento”. En la obra de Sófocles, Creón no sabe ponerse en lugar del otro. Cfr. SARAVIA DE GROSSI (2007: 381, n. 13).

–que en verdad se trata de una lapidación– y recapacita acerca del trabajo que significa para ellos. La soledad de Antígona resulta más denigrante que entre los animales, los que se apretarían entre sí para darse calor⁵⁵.

- c) La escena novedosa de la carta dedicada a Hemón. La joven pagará al custodio con un anillo de oro por escribirla. El guardia reitera las palabras que Antígona dicta como un modo de ridiculizar lo trágico⁵⁶. Ella afirma: “*Je ne sais plus pourquoi je meurs [...] J’ai peur*” (124)⁵⁷. Con esta declaración, renueva el discurso del Episodio IV (vv. 920 ss.), en medio de la incomprensión de los ancianos y del carcelero. Luego, los otros asistentes estorban y llega el momento crucial (p. 126). El coro ingresa súbitamente y expresa: “*Là! C’est fini pour Antigone. Maintenant, le tour de Créon approche. Il va falloir qu’ils y passent tous*” (p. 126)⁵⁸. Podría inferirse una sugerencia a la composición de díptico de la creación de Sófocles, en la cual en la primera parte predo-

55 La imagen de los animales confundidos en un abrazo recuerda la imagen del último regreso de Filoctetes junto a Neoptólemo mencionada con la metáfora de los leones (vv. 1436-1437).

56 El efecto de lo *goloiespudaion* de BACHTIN (1990 *passim*).

57 Dice Antígona: “Ya no sé por qué muero [...] Tengo miedo” (p. 110).

58 Dice el Coro: “¡Buena! Se acabó con Antígona. Ahora se acerca el turno de Creón. Tendrán que pasar todos” (p. 110).

mina Antígona y, en la segunda, Creón.

La escena décima comienza con la llegada del mensajero, que irrumpe gritando (p. 127) y equivale al Éxodo de Sófocles. Este relata la muerte de Antígona, después de ser arrojada al foso para su lapidación. A su vez, refiere también la muerte de Hemón dentro de la misma cavidad. Creón ordena sacar las piedras. El rey ayuda sudoroso con las manos sangrantes. Antígona pende de su cinturón y su novio llora a sus pies.

En la décimo-primeras escena, aparecen Creón y el page (p. 128). El Coro advierte al gobernante sobre la posible decisión de Eurídice, este habla acerca de ella y la caracteriza por medio de una descripción:

Une bonne femme parlant toujours de son jardin, de ses confitures, de ses tricots, de ses éternels tricots pour les pauvres (p. 129)⁵⁹.

A continuación el Coro relata los pasos previos a la muerte de la esposa quien, al enterarse de la muerte de su hijo, dejó las agujas juiciosamente (p. 129)⁶⁰. Tanto el coro como Creón afirman que todos duermen, que podría creerse que duermen (p. 130)⁶¹. Este intensifica su aislamiento y explica, a

su manera, el apremio de sus obligaciones, luego se retira como Tiresias, acompañado de su lazarillo:

Je vais te dire à toi. Ils ne savent pas, les autres; on est là, devant l'ouvrage, on ne peut pourtant pas se croiser les bras. Ils disent que c'est un sale besogne, mais si on ne la fait pas, qui la fera? (p. 130)⁶².

La escena décimo segunda elabora una reflexión final, el Coro habla de la tranquilidad, a pesar de todo:

*Le Chœur: Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts [...]. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris*⁶³.

La deixis espacio-temporal *voilà* y *maintenant* “aquí y ahora” vuelve a

reflexiona: “Vivir, dormir, tal vez soñar”, en el tercer monólogo de *Hamlet*.

62 Dice Creón: “Voy a decírtelo a ti. Los otros no lo saben; uno está aquí, delante de la tarea, y no puede cruzarse de brazos. Dicen que es una cochina faena, pero si uno no la hace, ¿quién la hará?” (“*Un sale besogne*”, “una cochina faena”, es decir, sucia); además, la faena refiere a carrear un cerdo. Cfr. CALIN (1967: 76-83, especialmente p. 79) para las imágenes en la obra.

63 Dice el Coro: “Y es así. Sin la pequeña Antígona, es cierto, todos hubieran estado tranquilos. Pero ahora se acabó. A pesar de todo, están tranquilos. Todos los que tenían que morir han muerto [...] Muertos parecidos, todos, bien rígidos, bien inútiles, bien podridos” (p. 112). En *Antígona* de Sófocles, el mensajero anuncia: *τεθνήασιν* (“han muerto”, v. 1173). El verbo en perfecto logra un impacto más efectivo por el proceso que implica.

59 Dice Creón: “Una buena mujer que siempre habla de su jardín, de sus dulces, de sus tejidos, de sus eternos tejidos para los pobres” (p. 111).

60 Eurídice teje tiempo. Dejar las agujas en el prólogo implica constatar, por anticipado, su deceso.

61 Este enunciado evoca el comportamiento propio del barroco cuando el protagonista

plantear la ambigüedad del prólogo, en cuanto no queda claro qué espacio y tiempo se señala, si acaso no queda involucrado el de los espectadores.

La escena final trae reminiscencias del Episodio V de *Antígona* de Sófocles con la intervención de Tiresias, por el sentido fundamentalista del régimen que Creón inviste. Los guardias han ido entrando: barajan las cartas, juegan con una botella de vino en la mesa y mastican cebollas, como signo teatral de su vida anodina, recinto donde no se percibe la catástrofe.

A modo de conclusión

El Coro se muestra como un personaje que interactúa con los demás e, inclusive, con el público. De este modo debilita los límites de la ficción dramática y, consecuentemente, abandona a los personajes hacia más soledad. El coro nunca acompaña, sólo expresa, como en una nota al margen, el pensamiento del autor.

La motivación interior de los protagonistas se activa totalmente divergente en ambos autores. Sófocles dirime la lucha y el sacrificio de la vida de la joven hija de Edipo por la ley eterna de los dioses. Anouilh elabora una Antígona que no se aviene con la realidad de este mundo y quien, por su sed de absoluto, desencadena la tempestad trágica y se sacrifica. La heroína sofóclea concibe a la perfección ese ideal, su característica intrínseca, y la protagonista moderna la refleja.

La Nodriza pregunta a Antígona no bien comienza la obra: “*D’où viens-tu?*”

(p. 14)⁶⁴. Para DEPPMAN, esto la hace una extranjera entre los demás; el crítico admite que la joven hija de Edipo guarda afinidad con Meursault en *El extranjero* de A. CAMUS, más aún que con lo propuesto en “El mito de Sísifo”⁶⁵. En ambos personajes se exterioriza la conciencia del absurdo. La disyuntiva capital se dirime entre alienación o pureza. Creón representaría el primer concepto; Antígona, el segundo.

En el autor griego, los personajes se comportan como seres dotados de razón y libre albedrío, pero los resultados de sus actos permanecen desconocidos para ellos, inesperados e inapelables. En la obra de Anouilh, los caracteres no poseen el poder de decisión de los antiguos y ya saben, antes de vislumbrar una iniciativa, qué fin les corresponde; se desenvuelven conscientes de jugar un determinado papel (p. 9) y se desempeñan con una calma meditativa. Un hallazgo de la creación moderna gira alrededor de este *tempo* existencial y de la familiaridad en el trato.

Con Creón se expone el tema de la responsabilidad. Este concepto alcanza sesgos de *leit motiv*. Este asume la ingrata tarea de gobernar y se comporta como tal, afirma varias veces que debió aceptar su papel. Incluso toma la vida como una puesta en

64 Dice la Nodriza: “¿De dónde vienes?” (p. 71). Coloquialmente diríamos: “¿De dónde saliste?”.

65 Cfr. DEPPMAN (2012: 531). Para el crítico, tanto Antígona como Creón y también el Coro exponen líneas de pensamiento nihilista; en ese sentido, hay un sustrato de pensamiento nietzscheano.

escena y se resigna ante el imperativo del compromiso (p. 83). El ejercicio de la responsabilidad, acaso, constituye una de las dolencias más implacables del siglo XX.

El personaje representa lo relativo y, por lo tanto, lo corrupto. No se hace ilusiones sobre los efectos de su gobierno, programa introducir un poco más de inteligencia en la estructura de este mundo y agrega –escéptico– si es posible (LESKY 1966: 156-168).

El funcionario trata –aparentemente– de fomentar la comprensión, la consonancia entre los hombres, pero de un modo absolutamente selectivo, es decir, siempre y cuando el otro concuerde con el régimen imperante, de modo que no admite la polifonía del disenso, como queda demostrado en los pseudo-diálogos.

En un siglo XX que alterna entre escepticismos descarnados y feroces dogmatismos, el gobernante siempre se pone en marcha junto con su lazarillo, como Tiresias en *Antígona* y *Edipo Rey*, lo cual señala el tono fundamentalista del personaje. Su conducta equivale a un sacerdote-rey pagano, por tanto, un ser superior que imparte una palabra sagrada.

La obra muestra alegorías al modo de Eurípides, o de la comedia política de Aristófanes y al modo, a su vez, del teatro medieval, si el nuevo gobernante representa a un Hitler y *Antígona* la resistencia y los Guardias concuerdan con la Gestapo⁶⁶.

66 Cfr. DEPPMAN (2012: 524). Tanto POUJOL (1952) como CALIN (1967) interpretan que el personaje de Creón está más humanizado en Anouilh, que no llega a ser la bestia que

La perversidad se presenta con un dejo de bonhomía, como si Creón fuera el hombre sacrificado. A menudo insiste en que ‘debe hacerlo’ y se muestra comprensivo con el niño que remeda el lazarillo de Tiresias. Su camisa arremangada lo expone como ‘un hombre de trabajo’. Está lejos la imagen del energúmeno que el mandatario alcanzaba en la obra de Sófocles. En el autor griego, podríamos afirmar que el devenir dramático de Creón muestra el proceso autodestructivo de un obsesivo; en Anouilh muchos lectores o espectadores lograrían confundirse por su comportamiento relativamente sosegado.

Físicamente este no presenta alteraciones, deformaciones o falencias. Intelectualmente o espiritualmente él no asume su deseo o vocación asesina, no interpreta o racionaliza el sentido de la vida propia y la de los demás. No se hace responsable de ninguna, ni siquiera de las jóvenes vidas de su familia, y cree asumir que nada depende de su voluntad. Desde este punto de vista, confirmamos que este dirigente carece de conciencia, de subjetividad, la que los personajes de las tragedias se esforzaron por visualizar en su esquivo e incipiente sentido de la interioridad. En ese aspecto, el personaje de Anouilh

encierra a *Antígona* en una caverna. Agregamos que tampoco existe, *a posteriori*, el arrepentimiento y el reconocimiento de los errores que expone el éxodo de *Antígona* de Sófocles, en el que Creón se siente una nada (v. 1325). Con el punto de vista de DEPPMAN disiento, en cuanto Creón exhibe una resignación al *status quo* acomodaticio y, por tanto, muestra la perversidad de los débiles, otra variante de la maldad.

resulta primitivo, y más aún, no proyecta su vida hacia ninguna entidad metafísica, siquiera para experimentar la otredad; sólo trasunta la instancia del poder, arrollador y negligente.

Este modo de la perversidad, acerca del cual Anouilh indaga, podemos asimilarlo a lo que Hannah ARENDT denomina como “La banalidad del mal”⁶⁷. El gobernante de Anouilh se escuda en lo que debía hacer, en su sentido de la responsabilidad –insisto–, por lo que recuerda los argumentos o razones que Eichmann esgrimía ante el tribunal: que él obedecía órdenes, que él no odiaba a los judíos, que su voluntad no dictaminaba sus decisiones y demás. Este hombre nefasto, que no se permite sobresaltarse ante las experiencias tremendas que provoca, actúa como si efectivamente fuera la mano ejecutora de una voluntad ajena a la propia que, no obstante, debe obedecer ciegamente. El personaje de Creón parece inspirado en aquellos personajes históricos.

Anouilh, como otros tantos autores modernos del siglo XX, en sus universos recrea el mito pero no, necesariamente, la literatura consagrada. En un tiempo de rupturas tajantes, como sucede en el corazón del siglo XX, la recurrencia a los mitos habla de la liberación agitada por la

ausencia de arquetipos, un grito que promueve el desconocimiento de una autoridad impuesta. El autor moderno estudia a Sófocles, va más allá y, en la línea histórica de su itinerario, interpela fulminante a su época por el atropello a la libertad.

Bibliografía Ediciones y traducciones

- ANOUILH, J. (1947). *Antigone*. Paris: La Table Ronde.
- ANOUILH, J. (1981). *Antigone*. Extrait sélectionnés. Avec une notice sur la vie de Jean Anouilh, une étude générale sur son oeuvre, une analyse méthodique de la pièce, des notes, des questions, des jugements et des sujets de réflexion par J. MONFÉRIER. Paris: Bordas (1968).
- ANOUILH, J. (1956). *Nuevas Piezas Negras*. Traducción de A. BERNÁRDEZ. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. (1952).
- PEARSON, A. C. (ed.) (1928). *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- SARAVIA, M. I. (2012). *Antígona. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar. La Plata: Edulp.

Bibliografía citada

- ARENDT, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Editorial Lumen (1963).
- BACHTIN, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

67 Cfr. ARENDT (2006 *passim*). Eichmann fue teniente coronel de la SS y uno de los mayores criminales de la historia. La autora comenta en otras páginas: “Así vemos cómo Eichmann tuvo abundantes oportunidades de sentirse como un nuevo Poncio Pilatos y, a medida que pasaban los meses y pasaban los años, Eichmann superó la necesidad de sentir, en general”.

- CALIN, W. (1967). "Patterns of Imagery in Anouilh's *Antigone*". En *The French Review*; 76-83.
- DEPPMAN, J. (2012). "Jean Anouilh's *Antigone*" en **ORMAND**, K. (ed.). *A Companion to Sophocles*. Oxford: Wiley-Blackwell; 523-537.
- LESKY, A. (1966). *Gesammelte Schriften*. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur, hg. v. W. Kraus. Bern, München: Francke.
- MEE, E. B. y FOLEY, H. (eds.) (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: University Press.
- OLIVERAS, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé editores.
- POUJOL, J. (1952). "Tendresse et cruauté dans le theatre de Jean Anouilh". En *The French Review*; 337-347.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2007). *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: Edulp.
- STEINER, G. (2^a1991). *Antígonas*. Barcelona: Gedisa (1^a1984).

Recibido: 08-12-2014
Evaluated: 02-03-2015
Aceptado: 12-03-2015

