

Cómo citar este trabajo: Del Casar Benítez, A. I. (2022): "Antígona (2015), Miguel del Arco: análisis sociopolítico", *Itálica: Revista para la Difusión de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo*, (4), pp. 1-21.

Antígona (2015), Miguel del Arco: análisis sociopolítico

Antígona (2015), Miguel del Arco: A Socio-Political Analysis

Ana Isabel del Casar Benítez

Resumen: En este trabajo, la autora analiza la obra teatral *Antígona*, escrita por Miguel del Arco en 2015 y representada en España durante ese año y el siguiente, con una reposición en 2017. Este análisis pretende demostrar que esta adaptación reflejó y respondió a la situación sociopolítica española contemporánea. En concreto, se defiende que esta obra abogó por la revalorización del diálogo en un momento de gran crispación política y social.

Abstract: In this paper, the authoress analyzes the play *Antígona*, written by Miguel del Arco in 2015, and represented in Spain during that and the following year, plus a rerun in 2017. This analysis aims to prove that this adaptation reflected and answered to the contemporary Spanish sociopolitical situation. Specifically, it defends that this play advocated for the revalorization of the dialogue in a moment of great political and social tension.

Palabras clave: Antígona; Miguel del Arco; España; contexto sociopolítico; diálogo;

Keywords: Antigone; Miguel del Arco; Spain; socio-political context; dialogue;

Recepción: 04.02.2021

Aceptación: 16.03.2021

Publicación: 24.03.2024

 Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

1. *Antígona*, de Miguel del Arco

1.1. Presentación de *Antígona*

Antígona es una versión libre de la tragedia de Sófocles, escrita y dirigida en 2015 por el dramaturgo madrileño Miguel del Arco. Esta obra formó parte de la primera edición (2015/16) del proyecto de Teatro de la Ciudad, que se realizó en colaboración con el Teatro de La Abadía en Madrid.

Miguel del Arco es uno de los dramaturgos más relevantes del escenario teatral español contemporáneo. Formado en Estados Unidos (en la Dayton Ballet Company, de Ohio) y en España (con Víctor Ullate, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y en la Escuela Superior de Canto), Del Arco ha trabajado en televisión, cine y teatro, destacando principalmente en esta última área, especialmente como guionista, director y productor. En el año 2000 fundó, junto con el también actor, director y guionista Aitor Tejada, la productora Kamikaze Producciones, con la que coescribió y dirigió *La función por hacer* (2009), obra que constituyó el punto de partida de la popularidad y reconocimiento actuales de Del Arco, quien desde esta obra ha participado en doce funciones teatrales y recogido una decena de premios. Además, en 2016 adquirió, por medio de su productora y junto a Israel Elejalde y Jordi Buxó, el Teatro Pavón de Madrid, rebautizado como El Pavón-Teatro Kamikaze.

Un caso aparte dentro de la trayectoria de Del Arco, por la polémica que generó, es la zarzuela *¡Cómo está Madriz!* (2016), que escribió y dirigió a partir de *La GranVía* (1886), de Federico de Chueca, Joaquín Valverde y Felipe Pérez y González; y *El año pasado por agua* (1889), también de Federico de Chueca y Joaquín Valverde y Ricardo de la Vega (1839-1910). Esta zarzuela apareció en todos los grandes medios de comunicación nacionales al ser boicoteada por algunos espectadores contrarios a las críticas explícitas que realizaba a la Iglesia católica y a políticos contemporáneos acusados de corrupción. Esta relación de una creación de Del Arco con la actualidad sociopolítica resulta en verdad poco sorprendente, puesto que constituye uno de los principales rasgos de su trayectoria, compuesta mayoritariamente por clásicos del teatro occidental renovados con el objetivo de «interpelar al ciudadano del siglo XXI»¹, lo que ocurre en muchas ocasiones por apelar al presente sociopolítico nacional.

Del mismo modo que Del Arco, tanto el Teatro de La Abadía como el Teatro de la Ciudad en el que se enmarca esta *Antígona* tienen entre sus metas conectar con el público a través del diálogo con la actualidad sociopolítica. El Teatro de La Abadía es un espacio

¹ Gallego *et al.*, 20 de septiembre de 2016, radio, 30:24.

fundado en 1995 por el actor y director andaluz José Luis Gómez y la Comunidad de Madrid con la voluntad de «incidir en la vida social y cultural a través de la poesía de la escena»² y que desde 2005 también gestiona, a través de la Fundación Teatro de La Abadía, el Corral de Comedias de Alcalá de Henares.

Estos dos espacios –Teatro de La Abadía y Corral de Comedias– presentan todas sus temporadas funciones sociopolíticamente comprometidas. Por ejemplo, en la temporada 2016/2017, el Corral de Comedias acogió *La mirada del otro*, dirigida por Chani Martín, una función que se dice «no política»³, pero que trata sobre el dolor causado por el terrorismo en la sociedad vasca, describiendo los intentos de un grupo de disidentes de ETA para reunirse con familiares de sus víctimas. Mientras, en el Teatro de La Abadía, *A House in Asia*, de Àlex Serrano, Pau Palacios y Ferran Dordal, plantea un wéstern en torno a la búsqueda de Osama bin Laden (1957-2011) para reflexionar sobre el terrorismo islamista en la década posterior a los atentados del 11 de septiembre.

Finalmente, el Teatro de la Ciudad fue la unión en 2014 de los dramaturgos Andrés Lima, Alfredo Sanzol y el propio Miguel del Arco, respaldados por sus respectivos productores Joseba Gil, Gonzalo Salazar-Simpson y el ya mencionado Aitor Tejada, y por el Teatro de La Abadía, para sumar sus respectivas capacidades económicas en un proceso colaborativo de investigación teatral que pretende conectar el teatro con la sociedad contemporánea. En la primera edición de Teatro de la Ciudad, desarrollada desde junio de 2014 hasta enero de 2016, Lima, Sanzol y Del Arco partieron de la tragedia, escribiendo respectivamente versiones de *Medea*, *Edipo Rey* y *Antígona*, así como una «fiesta» final de dirección conjunta llamada *Entusiasmo*.

La propia elección de la tragedia como punto de partida de todo el proyecto respondió al objetivo sociopolítico de Teatro de la Ciudad, ya que los dramaturgos de Teatro de La Ciudad la definieron como «el género que está en el centro de la formación de la ciudad y de la democracia»⁴. A partir de este género, el Teatro de la Ciudad buscó constituirse en un «ágora, un punto de reunión» en el que la «mirada contemporánea», esto es, «buscar en las voces remotas los ecos de nuestros propios conflictos», lo que incluye «hablar sobre el contexto —político— español contemporáneo» fuese «clave»⁵.

1.2. *Antígona* de Sófocles y *Antígona* de Miguel del Arco

En 1996 el teórico y crítico literario francés George Steiner publicó el ensayo *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, en el que repasaba las diferentes

² Teatro de La Abadía, “Información sobre La Abadía” [acceso el 14 de abril de 2017, <http://www.teatroabadia.com/es/seccion/sobre-la-abadia/>].

³ Temporada 16/17, “La mirada del otro”, Teatro Corral de Comedias – Alcalá de Henares [acceso el 14 de abril de 2017, <http://www.corraldealcala.com/es/temporada/945/la-mirada-del-otro/>].

⁴ Teatro de la Ciudad, “Presentación” [acceso el 15 de abril de 2017, <http://teatrodelaciudad.es/presentacion/>].

⁵ Ávalos, SModa. 12 de abril de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://smoda.elpais.com/placeres/lima-del-arco-y-sanzol-revisitan-las-tragedias-griegas/>]; del Casar, “Entrevista a Miguel del Arco”, 22 de marzo de 2017.

lecturas que la tragedia sofoclea ha inspirado en la cultura occidental desde la antigua Roma hasta la primera mitad del siglo XX y analizaba cómo cada una de esas variaciones reflejaba las ideas políticas y sociales de su tiempo. A partir de este sumario, Steiner identificó los cinco conflictos que, presentes en la obra de Sófocles, le han valido su categoría universal y que son: a) el choque entre divinidad y ser humano, b) muertos y vivos, c) senectud y juventud, d) hombres y mujeres, y e) Estado e individuo.

En *Antígona*, Del Arco reduce la presencia de las cuatro primeras pugnas para convertir la última en el eje de su representación, resaltando al mismo tiempo en ella la cuestión de la racionalidad de la justicia y la de la ley⁶. Estos cambios en la obra de Del Arco con respecto a la base sofoclea responden, a mi entender, a la mayor preponderancia o urgencia del último conflicto en la sociedad española actual.

Los dioses en la *Antígona* de Sófocles tienen un peso fundamental, ya que son ellos los que justifican la legitimidad de la rebelión de la joven ante el edicto de su tío Creonte. «Y, a pesar de ello, ¿te atreviste a transgredir estos decretos?», le pregunta el rey a su sobrina después de descubrirse que ella contravino el edicto real y rindió sepelio a Polinices. «No fue Zeus el que me los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses»⁷, responde Antígona. En Sófocles, la justicia tiene un origen divino.

Este planteamiento carece de sentido en la España de 2015 en la que Del Arco creó y representó su *Antígona*, en tanto que, si bien la religión continúa siendo un componente fundamental, su peso cada vez es menor⁸. Consiguientemente, los dioses pierden mucha presencia en la adaptación de Del Arco, apareciendo en solo cinco de las doce escenas que componen la trama, y en varias de ellas lo hacen casi tangencialmente.

Desplazada la divinidad, la justicia en la *Antígona* de Del Arco se sustenta en otra fuente, la razón, lo que concuerda con el entendimiento social general en la España actual, que separa la concepción de lo justo de los preceptos religiosos. De este modo, si en el pasaje antes reproducido del original sofocleo, Antígona justificaba su acción delictiva refiriéndose a Zeus y a Dike, la Justicia, en la adaptación de Del Arco Antígona se defiende diciendo que «no es quebranto razonar, / es nuestra naturaleza». Creonte le responde afirmando que «tus

⁶ En muchas de sus entrevistas, del Arco habla de «sociedad» en lugar de «Estado»; sin embargo, creo que debería utilizar esta última palabra, ya que su adaptación no trata de presiones sociales, sino de la presión ejercida por la ley impuesta desde la institución política del Estado.

⁷ Sófocles, 1992: 449-454.

⁸ Según el barómetro del Centro de Investigaciones Sociológicas, si bien la mayoría de las personas en España continúan declarándose católicas, su porcentaje no ha parado de descender: en 2006, el 77,3 % de la población española se consideraba católica frente al 69,8 % del 2017. El mismo descenso lo ha experimentado el porcentaje de población católica practicante: del 53,4 % del 2006 al 26,4 % de 2017. Paralelamente, el porcentaje de personas que se declaran ateas o no creyentes ha seguido un proceso inverso de subida, pasando del 19,4 % de 2006 al 25,2 % de 2017. El propio Miguel del Arco valoró esta realidad ya que, en una entrevista, al hablar sobre la escenografía, dijo: «me sirvió ante la pregunta de cómo hacer aparecer a los dioses en escena ante una sociedad como la actual que ha perdido la relación con Dios». En Siles, *El Siglo de Europa*, 28 de mayo 2015 [acceso: 15 abril 2017, http://www.elsiglodeuropa.es/siglo/historico/2015/1112/1112cultura_teatro.pdf].

manos están atadas / tanto como las mías. / Nadie puede actuar / al margen de la ley», ante lo cual la joven insiste: «Eres tú quien pinta el margen / que desfigura la imagen / de lo que siempre fue justo. [...] Ni sé, ni ahora viene al caso / si fueron fuerzas divinas / la naturaleza viva / o el poder del universo / quienes crearon las leyes / inmutables y no escritas»⁹. Los dioses ya no cuentan frente a la razón, según Antígona, o frente a la ley, de origen estrictamente humano, según Creonte.

Este enfoque de *Antígona* de Del Arco en el debate entre la razón de la justicia y la razón de la ley implica también cambios en el enfrentamiento entre muertos y vivos, la segunda pugna apuntada por Steiner en la creación de Sófocles. Esta pugna fue primeramente señalada por el escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) quien, de hecho, la consideró el núcleo y origen de la tragedia en *Antígona*. Según Goethe, la priorización por parte de Antígona de las necesidades de los muertos (asegurar el descanso del alma de Polinices) frente al bienestar de los vivos (asegurar el fin de la lucha fratricida entre los tebanos) fue lo que permitió aplicar sobre la joven la maldición de los Labdácidas, que a su vez desencadenó todas las muertes acontecidas en la tragedia.

El origen de esta maldición se remonta a Layo, padre de Edipo y quien durante su exilio del reino de Tebas (el trono había sido usurpado por dos primos segundos suyos, Anfión y Zeto) fue acogido por un rey vecino, Pélope, líder de la *polis* de Pisa. Durante su estancia en Pisa, Layo se enamoró del hijo de Pélope, Crisipo, con quien inició una relación rechazada por el rey. Ante este rechazo, Crisipo se suicidó, lo que llevó a Pélope a pedir a Zeus que castigase a Layo haciendo que el futuro rey tebano muriese a manos de su descendiente. Zeus cumplió con esta petición, dando inicio a la maldición de los Labdácidas, un reguero de sangre que pasó de Layo, causante del fin de Crisipo, a Edipo, causante del fin de Layo, Yocasta y los tebanos que cayeron ante la peste que asoló Tebas durante su reinado; desde Edipo este reguero de sangre continuó en Eteocles y Polinices, asesinos uno del otro y líderes de la guerra civil tebana; y de Eteocles y Polinices pasó a Antígona, quien llevó a la tumba a Hemón y, consiguientemente, a su madre Eurídice, y quien terminó expurgando toda esta dinastía sangrienta con su propia muerte.

Junto al desencadenamiento de la maldición de los Labdácidas, un segundo factor que explicaba, según Goethe, el choque entre los muertos y los vivos como el motor de la tragedia en *Antígona* es el pecado de *hybris* que comete Creonte al querer regular el ámbito divino de la muerte, al intentar castigar a Polinices también en la muerte. Los dioses castigaron a Creonte por este pecado espoleando el suicidio de sus seres queridos y obligándole a vivir con ello. La moraleja final del coro en el texto sofocleo, cantada justo después de acontecer el drama de Creonte, resumiría esta visión del mito: «La cordura es con mucho el primer paso de la felicidad. No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses. Las palabras arrogantes de los que se jactan en exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez la cordura»¹⁰.

En su adaptación de *Antígona*, Del Arco continuó refiriéndose al conflicto sofocleo entre vivos y muertos, pero sustituyó en su motor la divinidad por la razón de la justicia y la

⁹ Del Arco, Lima y Sanzol, 2015: 37-38.

¹⁰ Sófocles, *op. cit.*: 1349-1353.

razón de la ley. En Sófocles, son los dioses quienes alientan el desarrollo de la tragedia de Antígona al ser Zeus quien concedió a Pélope maldecir a la familia de Layo. No obstante, en el texto sofocleo esta maldición es solo vagamente referida. En el diálogo entre Ismene y Antígona que abre la función, esta le pregunta a aquella: «¡Oh Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre!, / ¿acaso sabes cuál de las desdichas que nos vienen de Edipo va a dejar de cumplir Zeus en nosotras mientras aún estemos vivas?»¹¹. Esta última cuestión es la única mención a lo largo de toda la representación que puede interpretarse como referente a la maldición de los Labdácidas, aunque es tan imprecisa en sus términos que, sin un conocimiento profundo de los inicios de la mitología tebana, podría igualmente entenderse como una simple alusión a la guerra civil liderada por Eteocles y Polinices o, anterior a ella, a la tragedia de Edipo.

Por su parte, *Antígona* de Del Arco sí menciona explícitamente y en varias ocasiones la maldición de los Labdácidas y su papel en la tragedia de Antígona. En el mismo diálogo entre las dos hermanas, la Antígona de Del Arco le pregunta a Ismene: «¿Por qué siempre nosotras? / ¿Va a ser eterno el pago / de la herencia maldita de nuestro padre?»; y ante la insistencia de la necesidad de rebelarse ante la injusticia, Ismene termina exclamando:

¡No quiero ser
digna heredera de Edipo!
No quiero seguir la estirpe
del que se arrancó los ojos.
Del que asesinó a su padre.
Del que se holgó en los pechos
que le dieron de mamar
fecundando, inconsciente,
hijos y hermanos a un tiempo.
De una madre suicida
que ahogó su vergüenza
sin mirarnos siquiera.
De hermanos que lucharon
entre sí hasta la muerte.
¡Es necesario parar
este arrebató! ¡Basta!¹².

La adición de este parlamento con respecto a la *Antígona* sofoclea le permitió a Del Arco entender y enfrentar a Ismene como aquella que rechaza el peso de los muertos y el peso que supone el conocimiento y las exigencias morales que introduce, y a Antígona como

¹¹ *Ibid.*: 1-4.

¹² Del Arco, Lima y Sanzol, *op. cit.*: 19, 22.

aquella que acepta ambas cargas. De esta manera, la disputa sofoclea entre vivos y muertos queda asociada por el lado de las dos hermanas a la cuestión que Antígona plantea con más fuerza en esta adaptación: la razón y su exigencia de plantearse la justicia de los mandatos ajenos. En esta adaptación, Antígona sabe, sin lugar a duda, de la maldición de los Labdácidas y, por tanto, es mucho más consciente que la Antígona sofoclea de las consecuencias de sus actos, esto es, que si entierra a Polinices va a ser condenada, lo que a su vez va a causar un nuevo derramamiento de sangre dentro de su familia y puede acabar con la paz recién conseguida en Tebas. Y, a pesar de este conocimiento, Antígona elige rendir honras fúnebres a su hermano, lo que hace que ya no sean los muertos, ni tampoco la divinidad a través de su poder sobre los muertos, los que constituyan el motor de la tragedia de la *Antígona* de Del Arco, sino que lo sea su ejercicio de la razón.

Este foco en la razón como impulso de la tragedia en *Antígona* de Del Arco se puede observar en otro aspecto: mientras que en su obra Sófocles en ningún momento explicitó el hecho de que Creonte, como Antígona, también había sufrido la muerte de familiares la guerra fratricida tebana (su segundo hijo Meneceo —llamado por Sófocles Megareo— y, por supuesto, sus sobrinos Polinices y Eteocles), en la pieza de Del Arco esta información sí aparece, específicamente en dos de los momentos de mayor intensidad dramática de la representación. El primero de estos momentos sucede cuando Antígona, detenida, es llevada ante Creonte, y tío y sobrina enfrentan sus argumentos sobre si se debe o no enterrar a Polinices. En este diálogo, Creonte le dice a Antígona: «Todos hemos padecido/ este tiempo de barbarie. / ¿O crees que es tu dolor / más grande que el nuestro? / Mi hijo murió / defendiendo la ciudad / del ataque de tu hermano». Antígona responde: «Y juntas lo lloramos. / Y te ayudé a enterrarlo. / E hice cuanto pude / para darte consuelo». Aquí, Creonte, desgarrado, ironiza: «¿Tú me consolaste / de esa pena inconsolable? / Te empeñas en emprender / lo que no está a tu alcance. / Juro por mi hijo muerto / que haré lo que haya que hacer / para que esta ciudad / jamás vuelva a ver / la acción de uno solo / poner en peligro / a todos los demás»¹³.

En este intercambio se puede ver cómo Creonte subordina sus muertos y, en general, los muertos de Tebas, al principio que él defiende a ultranza y que se convierte en la causa de su tragedia: el cumplimiento estricto de la ley con el objetivo de garantizar el orden, ergo la paz, entre los vivos. Esta asociación de los muertos de Creonte, por tanto, del conflicto sofocleo entre vivos y muertos por el lado del gobernador, con la causa de su tragedia es incluso más evidente en la segunda ocasión en la que Del Arco introdujo la referencia a Meneceo en su adaptación. Esta ocasión es el enfrentamiento entre Creonte y Hemón por la justicia de su castigo a Antígona en el que el segundo le dice al primero: «Bajos son tus golpes. / Por amor a una mujer he venido hasta aquí: / el que siento por ti. / El que me obliga a insistir / en que recobres el sentido común». «¿El sentido común de las leyes divinas?», ironiza Creonte (antes le había pedido a Antígona que le nombrase «una guerra sin el patrocinio de un dios»). «El que me habría empujado a enterrar / a mi hermano, tu hijo, muerto en batalla, / si alguien lo hubiera dejado insepulto». Nuevamente, en su respuesta Creonte subordina su hijo muerto a la necesidad de aplicar la ley para garantizar el orden:

¹³ Del Arco, Lima y Sanzol, *op. cit.*: 39.

«No utilices mi dolor para darme lecciones. / Tu hermano murió defendiendo esta ciudad. / Y en nombre de las leyes que sustentan sus muros. / No consentiré que se deshonre su memoria / permitiendo por interés, lucro o indiferencia / que la anarquía vuelva a marcar nuestro rumbo»¹⁴.

Del mismo modo que ocurre con la pugna entre divinidad y ser humano, y entre muertos y vivos, en su *Antígona* Del Arco asoció y hasta subordinó el tercer conflicto señalado en la *Antígona* sofoclea, el choque entre senectud y juventud, al eje de su adaptación, el debate entre la razón y la ley, el individuo y el Estado. El enfrentamiento entre ancianos y jóvenes, denominado por Steiner como de «fatalidad explícita»¹⁵, se muestra en la obra de Sófocles, primero, en el enfrentamiento entre Creonte y Hemón a propósito de la condena a Antígona. En este encaro, Creonte le dice a su hijo: «¿Es que entonces los que somos de mi edad / vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de éste?»; recibiendo por respuesta: «Nada hay que no sea justo en ello. / Y, si yo soy joven, no se debe atender tanto a la edad como a los hechos»¹⁶.

Con todo, la ocasión de mayor evidencia de esta «fatalidad explícita» en la tragedia griega se sitúa en el final de la tragedia, cuando los jóvenes (Antígona y Hemón) mueren frente a la contraparte más añosa (Creonte), ante lo cual Eurídice, el nexo entre estos dos extremos de edad, se suicida recordando antes en sus palabras finales a su otro hijo muerto y clamando contra el carácter infanticida de su esposo: «Ella, herida por afilado instrumento al pie del altar, relaja sus párpados en la oscuridad, no sin antes lamentar antes el vacío lecho de Megareo, que murió primero, y, después, el de éste, y, por último, deseándote desgracias a ti, asesino de sus hijos»¹⁷. Aún más, el lamento de Creonte ante el suicidio de su hijo subraya la juventud de éste: «¡Ah, hijo, joven, muerto en la juventud!»¹⁸.

Frente a esta dramatización original, Del Arco eliminó toda referencia explícita a este conflicto, sustituyéndolo, nuevamente, por el choque entre la razón y el obediencia estricto a la ley. Si en el encaro entre Creonte y Hemón, Sófocles usa el término «joven» dos veces, Del Arco lo suprimió, haciendo que sus referencias a la edad fuesen mucho más veladas. De esta manera, en la adaptación contemporánea Creonte le reprocha a su hijo que «y así te arrogas el derecho a intercambiar / los papeles que la naturaleza nos dio / negando el grado que me otorga la experiencia», a lo que Hemón contesta: «No es ésa mi intención. Por ser tu hijo sé / —fue tu empeño que así lo aprendiera— que no son los años sino la honestidad / lo que cuenta en la opinión»¹⁹. Sin embargo, la mudanza más importante en este diálogo es que, mientras en la pieza sofoclea Creonte exige obediencia y justifica su decisión en base exclusivamente a su edad; en el texto español el rey justifica su decreto

¹⁴ *Ibid.*: 52.

¹⁵ Folgueiras y Hurtados, “La reescritura americana de Antígona en el siglo XX” (trabajo presentado en seminario de Proyecto Amaltea, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 29 de abril de 2009), 7 [acceso el 15 de abril de 2017, http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario13/Sem090429_Antigona.pdf]

¹⁶ Sófocles, *op. cit.*: 727-729.

¹⁷ *Ibid.*: 1301-1305.

¹⁸ *Ibid.*: 1267-1268.

¹⁹ Del Arco, Lima y Sanzol, *op. cit.*: 51.

acudiendo a su experiencia que, si bien deriva de los años, no deja de ser una forma de razón; por lo tanto, en esta adaptación de 2015 incluso Creonte busca el apoyo a su edicto en la razón.

Este reemplazo de la edad por la razón en la obra de del Arco se refuerza en el lamento final de Creonte (quien ocupa también el rol de Eurídice, como se explicará más adelante) ante el suicidio de su hijo. En este cierre de obra, Del Arco eliminó todas las referencias sofocleas a la juventud del fallecido como agravamiento de la desgracia, planteando, por el contrario, y una vez más, la pregunta en torno a lo que es razonable y ético en el ejercicio del poder: «¿No hice lo que tenía que hacer? / ¿No era mi firmeza honestidad? / ¿No era mi intención gobernar bien?»²⁰, llora roto de dolor Creonte.

Si Del Arco vinculó los tres primeros enfrentamientos identificados por Steiner en la *Antígona* de Sófocles al quinto conflicto, el que se da entre el Estado y el individuo, el cuarto eje de choque en la tragedia griega, el que acontece entre hombres y mujeres, lo anuló totalmente el dramaturgo madrileño a favor de esa quinta disputa. Del Arco consiguió esta anulación transformando el sexo de Creonte, que en su versión no es un hombre, sino una mujer, la cual, interpretada por Carmen Machi, asume además el rol de Eurídice, ya que Hemón la llama «madre» varias veces a lo largo de la obra. Del Arco consideró conveniente quitar de su adaptación el conflicto entre sexos porque, a pesar de que en la actualidad aún no existe la igualdad entre ellos, «hay mujeres en el mundo que mandan, y no lo hacen de manera diferente a como lo hace un hombre»²¹.

Más importante aún, esta feminización de Creonte permite garantizar que la atención de los espectadores permanezca concentrada en la pugna que mantienen las dos protagonistas sobre el conflicto entre Estado e individuo, acatamiento de la ley y crítica racional a la misma, frente al riesgo que existía en caso de mantener a Creonte como hombre de desviar parte de esa atención a un análisis realizado bajo la óptica del patriarcado imperante en la actualidad. Todavía más, esta igualdad de género entre Creonte y Antígona intensifica esa pugna, ya que equipara los argumentos de cada uno de los bandos. Si en la versión sofoclea se ignora la pérdida de Creonte como padre de un hijo en la guerra civil tebana y se intensifica el dolor como hermana de Antígona, Del Arco igualó este dolor visibilizando, como ya se ha señalado, el de la reina de Tebas por medio de su mención en dos de los pasajes más intensos de toda la representación. El dolor de madre de Creonte (dolor que, incluso hoy día, sigue recibiendo muchas veces un tratamiento más empático que un «dolor de padre») facilita que los espectadores se den cuenta de que la reina no está simplemente aplicando un decreto ordenado arbitrariamente para poner fin a la lucha fratricida de su *polis*, sino que, ordenando su cumplimiento, ella también está sacrificando, como víctima, su deseo de memoria. Este planteamiento voltea totalmente el maniqueísmo que, según Del Arco, se encuentra en muchos de los acercamientos al mito de Antígona, que

²⁰ *Ibid.*: 68.

²¹ Bravo, ABC, 17 de abril de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://www.abc.es/cultura/teatros/20150417/abci-antigona-miguel-arco-teatro-201504151456.html>].

lo entienden simplemente como un intento de imposición de un tirano frente a una heroína por la libertad²².

De este modo, toda la fuerza trágica de la *Antígona* de Del Arco recae en el conflicto entre Estado e individuo, en el que subraya el debate sobre el imperio de la ley sin excepciones o la crítica a las normas para hacerlas justas. Uno de los momentos que más y mejor evidencian la centralidad de estas cuestiones en la adaptación de Del Arco es el discurso de aceptación del poder por parte de Creonte que es, al mismo tiempo, el edicto de condena a Polinices. El Creonte de Sófocles subordina su mandato al amor ciego a la patria, siendo el daño a ella causado el motivo del castigo al sobrino defenestrado, pero en ningún momento trata sobre el poder del imperio de la ley en sí²³. Por su parte, el Creonte de Del Arco aprovecha el inicio de su poder para dar toda una declaración de intenciones al respecto:

A Eteocles, que cayó en defensa de esta ciudad,
decreto sepultarlo con todos los honores.
Su nombre se unirá a los héroes de la patria,
con la espalda vuelta al de su hermano Polinices.
Miserable traidor que intentó quemar su tierra
y entregarla rendida a nuestro fiero enemigo.
No habrá para él funeral, honras, ni llano [...]
Nunca verá esta ciudad, mientras yo ostente el mando,
igual trato para tan desiguales acciones.
Ni siquiera ante la muerte que todo lo igual.
Se impone el imperio de la ley. Sea quien sea.
Caiga quien caiga²⁴.

A lo largo de la representación de Del Arco, Creonte explica, una y otra vez, la necesidad de este imperio de la ley para asegurar el orden en Tebas, una cuestión que no se plantea en el original sofocleo. A Ismene, por ejemplo, en el momento de preguntarle por su implicación en el delito de Antígona, le espeta: «¿Quién en la ciudad / no puede argumentar / motivos como los vuestros? / No se trata de uno mismo. / Intento reconstruir / un marco de convivencia/ que nos permita vivir / a los unos con los otros»²⁵. No hay, en principio, voluntad de tiranía en este Creonte, él solo aplica la inflexibilidad que debe cumplir la ley para ser justa, cualidad que exige igualdad ante todos los casos. De este modo, cuando el

²² *Idem*.

²³ «Y al que tiene en mayor estima a un amigo que a su propia patria / no lo considero digno de nada. [...] / ni nunca mantendría como amigo mío a una persona que fuera hostil al país, / sabiendo que es éste el que nos salva / y que, navegando sobre él, es como felizmente haremos los amigos». Sófocles, *op. cit.*: 183-191.

²⁴ Del Arco, Lima y Sanzol, *op. cit.*: 27, 28.

²⁵ *Ibid.*: 46.

corifeo le pregunta a la reina si va a condenar a Antígona, ella contesta: «¿Yo? / ¿No es la ley quien la condena? / La que todos aprobasteis / [...] / ¡Nadie podrá actuar, / mientras yo gobierne aquí, / al margen de la ley!»²⁶.

Esta tiranía solo parece asomar más tarde, cuando Creonte rechaza el consejo de Tiresias de no castigar a Antígona y el adivino le pide «irrazones, dame razones que pueda entender!». «La ley es la razón», le dice Creonte. «No hay razón en esa ley», contraargumenta Tiresias. «La razón de quien está al frente del gobierno»²⁷, sentencia la reina. Ya realizada su tragedia, Creonte profundiza en su error de confundir poco a poco el poder del Estado con el poder personal cuando ordena liberar a Antígona de la cueva en la que mandó encerrarla con los siguientes versos: «No debe parecer / que cambio de opinión. / Sino que directamente / los dioses me han hablado. / ¡A mí, solo a mí! / [...] Mi mano firmó el decreto / y todos deben ver / que solo por mi mano / vuelve esa mujer / de nuevo a la vida. / ¡Celebremos la fiesta / de la magnanimidad!»²⁸

Esta derivación hacia la tiranía, que refrendaría el entendimiento común de *Antígona* como una pugna entre el impulso dictatorial y la defensa de la libertad individual, aparece, empero, solo al final y su fuerza queda muy reducida con el lamento final de Creonte, ya reproducido, ante la muerte de su hijo, en el que exclama: «¿No hice lo que tenía que hacer? / ¿No era mi firmeza honestidad? / ¿No era mi intención gobernar bien?»²⁹. Estas preguntas finales vuelven a dirigir el foco de esta adaptación a su cuestión más relevante, la confrontación entre el acatamiento de la ley o la rebelión ante ella por su injusticia juzgada por medio del raciocinio crítico.

1.3. *Antígona*, de Miguel del Arco, y el contexto sociopolítico español

La voluntad, ya señalada, de Miguel del Arco, Teatro de la Ciudad y el Teatro de La Abadía, por acercar el teatro al ciudadano del siglo XXI lleva a colocar esta cuestión central en la adaptación del dramaturgo madrileño en paralelo a la situación de España, donde fue creada y representada esta obra, en el momento de ser efectivamente escrita y puesta ante el público. Es importante señalar antes que *Antígona* de Del Arco es una obra con una voluntad atemporal y abierta, de manera que ni su escenografía ni su texto se dirigen explícita y, consecuentemente, única y exclusivamente, a la España actual, ni a lugar alguno ni tiempo concretos.

Antígona de Del Arco presenta una escenografía austera, casi totalmente negra, de reminiscencias carcelarias en la luz que entra a través de pequeñas rendijas y el vestuario oscuro, con botas miliars, de todos los actores. No obstante, es la ausencia de cualquier detalle historicista lo que dota de atemporalidad a esta escenografía —y, paradójica y paralelamente, también de modernidad, al coincidir en esta estética limpia y concisa con

²⁶ *Ibid.*: 47.

²⁷ *Ibid.*: 62.

²⁸ *Ibid.*: 65-66.

²⁹ *Ibid.*: 68.

gran parte del teatro contemporáneo—. Además, hay una escena que refuerza esta modernidad del montaje: la escena del coro/portento del mundo, en la que los miembros de este coro llevan máscaras mejicanas de lucha libre y bailan música de discoteca para indicar que en la vida el ser humano poco control tiene (tanto como un luchador en un combate) y que, por lo tanto, tal y como Ismene le pide a Antígona cuando está a punto de iniciar su rebelión, más le viene bailar y disfrutar.

Junto con esta escena, el otro medio por el que Del Arco acercó la trama de su *Antígona* a la contemporaneidad radica en el propio texto, actualizado y con numerosos pasajes añadidos con respecto al original sofocleo que hablan directamente al espectador español de 2015. Uno de estos pasajes más destacados lo encontramos, nuevamente, en el discurso de aceptación del poder de Creonte, en el que Del Arco añade, al nacionalismo y religiosidad sofocleas, todo un alegato a favor del ejercicio del poder para servir al pueblo y no para procurar garantizar el cargo político. El Creonte de Del Arco habla también de la superación de la «herencia que recibo», el sacrificio y la dedicación, y en contra de la corrupción, todo lo cual, dicho con palabras y expresiones de hoy día («Desprecio al que impone sacrificios que no asume. / [...] Al que a un mismo tiempo inventa la ley y la trampa»³⁰) no puede dejar de resonar en la mente del público español contemporáneo.

Igual de directo en su conexión con el contexto español contemporáneo es el diálogo entre Hemón y Creonte en el que el primero intenta convencer al segundo de la injusticia de su edicto. Este diálogo, iniciado por Creonte, dice así: «¿Crees de verdad / que actúa honestamente quien incumple la ley?». «Creo que una ley no es buena si no ayuda a gobernar». «¡También te arrogas ser mejor legislador!», «Mero transmisor de lo que en la calle se escucha», «¿Quieres que gobierne a golpe de rumor?», «Quiero que sopeses las consecuencias de tu acción», «Sopesa tú que gobierno tras una guerra. / Restablecer el orden requiere firmeza», «Restableces el orden que a la guerra nos llevó. / Tienes la ocasión de gobernar de otra manera»³¹. Esta referencia de Hemón a «lo que en la calle se escucha» no se encontraba, por supuesto, en el texto de Sófocles.

Sustituyendo «guerra» por «crisis» se encuentra en este diálogo un espejo de la situación de España en el momento en que esta *Antígona* fue escrita y representada, algo señalado por gran parte de las críticas teatrales que se hicieron de este montaje. Es el caso, por ejemplo, de la crítica de Ramírez en la revista cultural *Drugstore*, que afirmó que esta pieza abría «inquietantes conexiones con nuestro actual sistema representativo y el funcionamiento de nuestra democracia»³², o la de Villán en el periódico *El Mundo*, en la que se lee que «la modernización aquí no llega por vericuetos extraños, sino de someter al bisturí y al escalpelo la situación política de estos tiempos»³³.

Específicamente, esta conversación entre Hemón y Creonte podría interpretarse como un reflejo de la España de entre noviembre de 2011 y diciembre de 2015, es decir, la

³⁰ *Ibid.*: 27.

³¹ *Ibid.*: 51.

³² Ramírez, *Drugstore*, 23 de mayo de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://drugstoremag.es/2015/05/teatro-de-la-ciudad-i-antigona/>].

³³ Villán, *El Mundo*, 16 de mayo de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/16/55563ac9ca47411a688b45a3.html>].

de la primera legislatura del Partido Popular (PP) de Mariano Rajoy al frente del Gobierno. Esta legislatura se caracterizó por la mayoría absoluta de este partido, lo que facilitó que dos de cada tres leyes aprobadas en el Congreso fuesen aprobadas en solitario³⁴. Varias de estas leyes fueron descritas como medidas «duras, pero necesarias» para restablecer el crecimiento en el país, como por ejemplo el *Real Decreto-ley 3/2012, de 10 de febrero, de medidas urgentes para la reforma del mercado laboral* (reforma laboral) o el *Real Decreto-ley 16/2012, de 20 de abril, de medidas urgentes para garantizar la sostenibilidad del Sistema Nacional de Salud y mejorar la calidad y seguridad de sus prestaciones* (copago farmacéutico para los pensionistas y salida de los inmigrantes en situación administrativa irregular de la sanidad pública).

Frente a estas leyes, todos los grupos políticos de oposición y movimientos sociales de reciente creación, como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), nacida en 2009; el Movimiento 15-M, surgido en 2011; o la Marea Verde, del mismo año, se erigían en «trasmisores de lo que en la calle se escucha» para pedir el incumplimiento de esas leyes a las que calificaban de injustas y la realización de actos igualmente ilegales, pero, a su juicio, legítimos, como protesta. La PAH alcanzó protagonismo en los medios de comunicación nacionales en el primer trimestre de 2013 con sus escraches a políticos, de cuya integridad se dudaba; el Movimiento 15-M hizo lo propio con su acampada ilegal en la Puerta del Sol entre el 15 de mayo y el 12 de junio de 2011; y parte de la Marea Verde incentivó a profesores y centros escolares a no implantar la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE)³⁵.

Estos movimientos que, como continuadores de *Antígona*, se rebelaban contra leyes consideradas injustas alcanzaron lo que para muchos fue su cúspide con nacimiento del partido político Podemos, fundado en enero de 2014 y que en las elecciones al Parlamento Europeo de cinco meses después consiguió cinco escaños, mientras que en las elecciones autonómicas y municipales celebradas entre marzo y mayo de 2015 consiguió un gran respaldo, ya fuese por medio de candidaturas propias, o de partidos políticos asociados. Los diputados y alcaldes de este espectro político que resultaron de estas elecciones continuaron con esta actitud de rebelión ante las leyes que consideraban injustas, como muestran las declaraciones de Ada Colau, una de las fundadoras de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca en Barcelona, y alcaldesa de esa ciudad desde mayo de 2015. El titular de su primera entrevista publicada en un gran medio nacional tras su elección como alcaldes era: «Desobedeceremos las leyes que nos parezcan injustas»³⁶.

La creación y gira de *Antígona* de Del Arco coincidió con este ambiente de cambio y rebelión política, al que se refirieron algunos de los miembros del equipo del dramaturgo madrileño. En una entrevista de mayo de 2015, Carmen Machi, intérprete de Creonte, decía que su personaje no era un santo «porque le pasa lo que a muchos políticos. El poder siempre

³⁴ Blay, Público, 21 de agosto de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://www.publico.es/politica/rodillo-rajoy-tres-leyes-aprobo.html>].

³⁵ Amorós, El Mundo, 7 de junio de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://www.elmundo.es/baleares/2015/06/07/55740af622601d13468b456c.html>].

³⁶ Blanchar, El País, 1 de junio de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/05/31/catalunya/1433095687_171375.html].

envenena y empieza a ver conspiraciones a su alrededor... Lo acabamos de ver en un partido político, pero no voy a decir nombres»³⁷. La falta de nombres no impide, sin embargo, deducir por el contexto que el partido político al que Machi se refería era el PP que, tras la derrota en las elecciones autonómicas en Andalucía de marzo de 2015, recibió en abril la atención de todos los medios de comunicación nacionales por sus «guerras de familias»³⁸, movimientos internos que pedían cambios en la dirección. En esa misma entrevista, la actriz Manuela Paso, que interpretaba a Antígona, dijo: «Está claro que necesitamos las leyes, pero qué cuidado hay que tener con cómo se formulan las leyes para que no sea un abuso de poder entre vencido o vencedor, o de una mayoría absoluta hacia el resto»³⁹. Estas declaraciones también podrían interpretarse fácilmente como referentes al PP y su mayoría absoluta durante la legislatura entonces vigente.

No obstante, considero que sería un error analizar el discurso de *Antígona* de Del Arco sobre el contexto sociopolítico español contemporáneo solo, o simplemente, en términos de rechazo al PP, representado por Creonte, frente a los nuevos movimientos sociales y partidos políticos, defensores del incumplimiento de las leyes injustas cual Antígona. De hecho, algunas de las críticas teatrales que se escribieron sobre esta función la interpretaron en un sentido opuesto. Así, la crítica de *El Mundo* decía, refiriéndose a Creonte: «La ambición, el poder como suprema aspiración del hombre son iguales en Tebas y en Madrid y en Barcelona; acaso un poco más a lo cafre y espantable en la antigüedad tebana»⁴⁰. La mención específica a Madrid y Barcelona, en lugar de una referencia más general a la totalidad del país, en un momento en el que estas dos ciudades eran el epicentro de la campaña política de los partidos asociados a Podemos en las elecciones municipales del 24 de mayo de 2015, impulsa a comparar al rey de Tebas con los nuevos y «ambiciosos» políticos enmarcados en el radio de Podemos y que protagonizaban el escenario político madrileño y barcelonés.

Esta comparación se puede encontrar en otra crítica también de *El Mundo*, pero escrita a propósito de la representación de *Antígona* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. En esta crítica, se leía: «La corrupción [y no solo económica, también de valores] y una inevitable decadencia con el paso del tiempo que diluyen los nobles propósitos de los recién llegados ya los observó alarmado Sófocles en la joven democracia ateniense, esa transformación de todos aquellos que tocan el poder y que los convierten en indignos lobos solitarios, desconfiados, sin capacidad de escuchar y analizar, y cometiendo idénticos errores que ellos mismos habían denunciado antes de su llegada al poder»⁴¹. El siguiente párrafo de esta crítica apuntó aún más claramente a los nuevos políticos del ámbito de Podemos, a menudo asociados con los términos de «cambio» y «esperanza»: «Era el inicio

³⁷ Romo, *Metrópoli*, 6 de mayo de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://metropoli.elmundo.es/teatro/2015/04/21/552f91e2ca474158438b4580.html>].

³⁸ Esta expresión de «guerra de familia» fue acuñada por la secretaria general del PP andaluz, Loles López, en un comunicado emitido el sábado 4 de abril de 2015.

³⁹ Romo, *op. cit.*

⁴⁰ Villán, *op. cit.*

⁴¹ Vigarío, *El Mundo*, 18 de julio de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://www.elmundo.es/cultura/2015/07/18/55aa8af6ca4741a2158b4582.html>].

de la construcción de un nuevo Estado, un tiempo de esperanza, más justo, olvidando el pasado. Pero ese deseo duró bien poco al llevar hasta las últimas consecuencias el imperio de la ley para quien sea, “caiga quien caiga”. Hasta que toca a los tuyos, claro, y entonces el conflicto de intereses no tiene ya solución ni vuelta atrás».

Esta interpretación de *Antígona* de Del Arco, que asocia a Creonte con los nuevos políticos que entraron en el escenario español de 2015, se ve fortalecida por la feminización de la gobernadora en esta obra: al fin y al cabo, muchas de las políticas más importantes de esta corriente son mujeres, como es el caso de la ya mencionada Ada Colau o de Manuela Carmena, elegida en esas mismas elecciones municipales de 2015 alcaldesa de Madrid. Con todo, lo que más fortalece este punto de vista es el discurso de aceptación del poder de la gobernadora que, del mismo modo que puede ser leído pensando en una asociación PP/Creonte, también puede ser entendido desde la vinculación entre Podemos o el movimiento político situado próximo a este partido y Creonte:

Desprecio a quien ejerce el poder para servirse
y borra en su mente que es público servidor.
Desprecio a quien la altura hace perder la razón
y se sueña capaz de crear solo el mundo entero.
Desprecio al que legisla para atar servidumbres.
Desprecio al que impone sacrificios que no asume.
Al que vende su honor para aumentar su hacienda.
Al que a un mismo tiempo inventa la ley y la trampa.
Al que convierte en misión aferrarse al poder
y acepta la podredumbre que infecta ese abrazo⁴².

Cuando Creonte pronuncia esas palabras, se pueden oír los ecos de las críticas realizadas desde Podemos a la «casta política», a «los mayordomos de los poderes económicos y los bancos, la gente que no representa a los ciudadanos, la que gobierna en contra de los intereses de la mayoría en situación de privilegio»⁴³.

No obstante, esta asociación entre Creonte y Podemos se rompe al mirar otra de las banderas ideológicas de este partido, la memoria de lo acontecido en la Guerra Civil española. Así, Pablo Iglesias, líder de Podemos, finalizó su discurso en el Congreso de los Diputados durante el debate de investidura de Mariano Rajoy del 31 de agosto de 2016 con la siguiente lamentación: «Ayer se conmemoraba el Día Internacional de los Desaparecidos, y España encabeza el siniestro ranking europeo en número de fosas comunes. En el mundo solo nos supera Camboya. Que no triunfe nunca el olvido... Porque fueron, somos; porque

⁴² Del Arco, Lima y Sanzol, *op. cit.*: p. 27.

⁴³ Pastor, El Objetivo, 9 de octubre de 2016 [acceso el 15 de abril de 2017, http://www.lasexta.com/programas/el-objetivo/noticias/pablo-iglesias-%E2%80%99Csi-digo-madre-que-van-pagar-8000-euros-mes-como-politico-decir-que-eso-ilegal%E2%80%99D_20140601572641e84beb28d44601f38b.html].

somos, serán». Esta política no podría oponerse más a la del Creonte de Del Arco, que defiende el olvido cuando el futuro lo exige, frente a su sobrina, que antepone la memoria requerida por la realización de justicia.

A pesar de que *Antígona* de Del Arco claramente apunta hacia la política y sociedad de la España en que fue creada y representada, creo que no puede reducirse esta mirada a una comparación fácil entre partidos y personajes políticos, sino que en su adaptación todas las posturas de la política nacional contemporánea encuentran puntos de coincidencia tanto con Antígona como con Creonte, porque todos caen en el mismo error: la falta de diálogo. El aspecto más importante, y también más trágico, de esta adaptación es que tanto Antígona como Creonte tienen razón en sus argumentos, pero no transigen en ellos, no son capaces de dejar de lado su orgullo y la convicción de que están en lo cierto para escuchar al otro y establecer un verdadero diálogo, no un choque de ideas. Los dos protagonistas se percatan de su error cuando ya es demasiado tarde.

Así, Antígona, elevada en la cueva, se da cuenta antes de morir que los muertos son exactamente eso, muertos que no establecen ninguna comunicación con los vivos como ella, por lo que termina pidiendo hacer como su hermana Ismene le había aconsejado al principio de la tragedia: bailar, olvidar lo pasado para disfrutar del presente:

A todos os honré.
¡Habladme!
Eso al menos me debéis.
¿Dónde están mis hermanos?
Venid a buscarme.
¿Mamá?
¿Papá?
No seas hoy Dios del silencio.
Invádeme con tu grito.
El silencio se enroca...
Soy carne de piedra.
Pronto solo polvo.
¿Sabré cuál es el mío?
¿Conoceré el vuestro?
Tal vez sea
esto lo que ha de ser:
entre ser y no ser
hasta que nada sea [...].
Me disuelvo en ti,
Señor de las almas.
Una parte del todo
que es todo y no es nada.
Diseminada en el viento.

Liberada.

Hazme bailar⁴⁴.

El lamento final de Creonte, abrazado a su hijo muerto, también apunta hacia la nada que es, hacia lo errado de su postura que consideraba lo “verdadero”, lo más importante, ejercer el poder y confirmar sus ideas, que atender a sus seres queridos y admitir sus errores: «¿No era mi intención gobernar bien? / (Se abraza a su hijo.) / Solo esto es verdad. / Solo esto y nada más. / Dejad de reír. / Dadme la muerte. / A mí que no soy nadie. / A mí que no soy nada»⁴⁵.

Los miembros del equipo de *Antígona* refuerzan en sus declaraciones esta lectura (que no aparece obvia en la función en sí porque eso le restaría fuerza trágica). El propio Del Arco dijo en una entrevista que «en toda la obra subyace la obcecación [de Antígona y Creonte], ese punto de soberbia que exhiben y que les impide buscar un consenso que les permita convivir. Eso es lo que yo he buscado subrayar en este montaje» y que «en Antígona es el enfrentamiento, la lucha por el poder, esa lucha que en la vida diaria se da con tus padres, en la oficina o en la pareja: ver quién manda más. Hay que arremangarse y meter la mano en el barro»⁴⁶. También Manuela Paso resumió este punto al decir que «Miguel habla de eso, de la necesidad de diálogo, de que no hay buenos ni malos, sino de que hay que hacer entender al otro nuestras motivaciones. Todo esto, ahora, con el problema que tenemos con la autoridad, es muy necesario»⁴⁷.

En estas declaraciones, Paso vinculó una vez más la *Antígona* de Del Arco con el contexto sociopolítico español contemporáneo, ya dibujado, de movimientos de rebelión ante el sistema y sus leyes. A estos movimientos habría que añadir, en mi opinión, otro componente, la crispación política, que ocupó un espacio central en los medios de comunicación nacionales: el movimiento por la Memoria Histórica fue acusado de voluntad de división entre los españoles, los escraches de principios de 2013 fueron definidos como síntoma del «estado de crispación permanente de la vida política»⁴⁸, en abril de 2014 el líder del Partido Socialista Catalán denunció que «la crispación política va en aumento en Cataluña»⁴⁹, Podemos fue acusado de recurrir a la «arcaica estrategia de la crispación»⁵⁰ al hablar de «casta política» y de «abrir el candado del pacto del 78»⁵¹ y, en general, la

⁴⁴ Del Arco, Lima y Sanzol, *op. cit.*: 58.

⁴⁵ *Ibid.*: 68.

⁴⁶ Siles, *op. cit.*

⁴⁷ Romo, *op. cit.*

⁴⁸ Atencia, El País, 1 de noviembre de 2013 [acceso el 15 de abril de 2017, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/01/andalucia/1383308800_528075.html].

⁴⁹ Díaz, El País, 29 de abril de 2014 [acceso el 15 de abril de 2017, http://politica.elpais.com/politica/2014/04/29/actualidad/1398773630_030018.html].

⁵⁰ Gil, El País, 26 de diciembre de 2015 [acceso el 15 de abril de 2017, http://politica.elpais.com/politica/2015/12/26/actualidad/1451153808_844775.html].

⁵¹ Podemos Naval Moral de la Mata, “Primer discurso de Pablo Iglesias como secretario general de Podemos”, 31:03. Filmado [15 de noviembre de 2014]. Vídeo de Youtube, 34:18. Publicado [17 de noviembre de 2017]. [Acceso el 15 de abril de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Rld9ePSO6ss>].

sensación dominante era la de falta de voluntad de diálogo entre políticos e incluso ciudadanos.

La constante recurrencia del PP a la mayoría absoluta para aprobar las leyes, el recrudecimiento del choque en Cataluña entre sus autoridades independentistas y el Gobierno central, el bloqueo a la candidatura socialista en las elecciones autonómicas de Andalucía de marzo de 2015 y la conversión de la idea de «ir a ganar, no a pactar» en lema por parte de todos los grandes partidos políticos desde 2011 y hasta 2016 acentuaron, entre otros sucesos, esta sensación de falta de diálogo, hasta el punto de que una de las efemérides ocurridas en 2014, la muerte del conocido como líder de la Transición, Adolfo Suárez (1932-2014), fue caracterizada en los titulares como el evento que permitió «recuperar por un día la unidad política»⁵². A esta unidad política, a la matización del lema «ir a ganar, no a pactar», al fin de la «crispación» característica de la política y sociedad españolas desde, aproximadamente, 2011 y hasta el momento de su creación y representación es a lo que *Antígona* de Miguel del Arco clama desde los escenarios por medio de la tragedia griega.

2. Conclusiones

La existencia en *Antígona*, de Miguel del Arco, de un mensaje referente a la realidad sociopolítica española reciente no es obvia: la escenografía atemporal y la falta de referencias explícitas a políticos, partidos o acontecimientos contemporáneos permiten entender esta adaptación como un ejercicio de actualización que solo renueva aquel lenguaje y aquellas acciones que en el original sofocleo resultan más difíciles de entender para el espectador actual. Sin embargo, un análisis cuidadoso del texto de esta nueva *Antígona*, las características de su creador y de las instituciones en las que se enmarca (Teatro de la Ciudad y Teatro de La Abadía), y el contexto en el que fue escrita y representada permite desvelar todos aquellos detalles en los que esta *Antígona* podría referirse a la política y la sociedad de la España de los últimos años, detalles que, muy probablemente, resonaron con fuerza en los espectadores de la obra.

El discurso de *Antígona* de Del Arco sobre la realidad sociopolítica española contemporánea se evidencia en la menor importancia dada a tres de los cinco diferentes conflictos presentes en el original sofocleo –divinidad frente a los seres humanos, senectud frente a juventud y muertos frente a vivos– y la eliminación del cuarto de ellos, –hombre frente a mujer– para conseguir concentrar toda la atención y fuerza dramática en el quinto, la discusión sobre si se deben cumplir las leyes por ser el instrumento acordado para organizar la sociedad o si el individuo puede legítimamente incumplirlas al juzgarlas injustas. Además, en esos primeros tres conflictos Del Arco dio a la razón un papel axial del que carecía en el texto griego, debido a que es la razón, y no el respeto a los dioses, los muertos o la edad, el parámetro primero de la sociedad española actual.

A partir de este establecimiento de la razón como principio de actuación, la *Antígona* de 2015 plantea si se han de cumplir o no determinadas leyes si son juzgadas injustas,

⁵² Cué, El País, 25 de marzo de 2014 [acceso el 15 de abril de 2017, <http://elpais.com/hemeroteca/elpais/portadas/2014/03/25/>].

utilizando un lenguaje contemporáneo que permite al espectador ponerse en la piel de los personajes tebanos. Tópicos como la corrupción, la importancia de la opinión “de la calle” o la necesidad de diálogo, añadidos en esta adaptación con respecto a la obra de Sófocles, impulsan, no obstante, el proceso inverso, es decir, en vez de trasladar al espectador a Tebas, desplazan a los protagonistas tebanos a España, pasando de una *polis* griega en la que Sófocles no describe esos problemas a una España actual en la que todos los ciudadanos los sienten a flor de piel. Las declaraciones de los miembros del equipo de Antígona y el carácter político de Del Arco, el Teatro de la Ciudad y Teatro de La Abadía apuntalan la comprensión sociopolítica de *Antígona* dilucidada en este trabajo.

Bibliografía

AMORÓS, M. (7 de junio de 2015): “La marea verde bloquea los 'horarios Lomce' y los directores se quejan: 'No es la solución’”, *El Mundo*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://www.elmundo.es/baleares/2015/06/07/55740af622601d13468b456c.html>].

ATENCIA, J. M. (1 de noviembre de 2013): “El escrache institucional”, *El País*. [Acceso el 15 de abril de 2017. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/01/andalucia/1383308800_528075.html].

ÁVALOS, A. (12 de abril de 2015): “Lima, Del Arco y Sanzol revisitan las tragedias griegas”, *SModa*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://smoda.elpais.com/placeres/lima-del-arco-y-sanzol-revisitan-las-tragedias-griegas/>].

BLANCHAR, C. (1 de junio de 2015): “Ada Colau: ‘Desobedeceremos las leyes que nos parezcan injustas’”, *El País*. [Acceso el 15 de abril de 2017. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/05/31/catalunya/1433095687_171375.html].

BLAY, J. A. (21 de agosto de 2015): “El rodillo de Rajoy: dos de cada tres leyes las aprobó el PP en solitario”, *Público*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://www.publico.es/politica/rodillo-rajoy-tres-leyes-aprobo.html>].

BRAVO, J. (17 de abril de 2015): “La Antígona de Miguel del Arco levanta el telón del proyecto Teatro de la Ciudad”, *ABC*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://www.abc.es/cultura/teatros/20150417/abci-antigona-miguel-arco-teatro-201504151456.html>].

BRÍGIDO, J. (23 de mayo de 2015): “Teatro de la ciudad (I): Antígona”, *Drugstore*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://drugstoremag.es/2015/05/teatro-de-la-ciudad-i-antigona/>].

CIS: Centro de Investigaciones Sociológicas. (2017): “Barómetros 2006-2017”. [Acceso el 16 de abril de 2017. http://www.cis.es/cis/open/cm/ES/11_barometros/depositados.jsp].

CUÉ, C. E. (25 de marzo de 2014): “La figura de Suárez recupera por un día la unidad política”: *El País*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://elpais.com/hemeroteca/elpais/portadas/2014/03/25/>].

CUEVAS, M., (12 de noviembre de 2020): “Las representaciones contemporáneas de tragedias griegas y su relación con problemas de actualidad: tres ejemplos en Andalucía”. *Myrtia*, 35, 2020, 419-443. [Acceso el 22 de junio de 2021. <https://doi.org/10.6018/myrtia.45534>].

DEL ARCO, M.; Lima, A. y Sanzol, A. (2015): *Teatro de la Ciudad. Antígona-Medea-Edipo Rey*. Madrid: Ediciones Antígona.

DEL CASAR, A. I. (22 de marzo de 2017): “Entrevista a Miguel del Arco”.

DÍAZ, A. (29 de abril de 2014): “El líder del PSC acusa: ‘La crispación política va en aumento en Cataluña’”. *El País*. [Acceso el 15 de abril de 2017].
http://politica.elpais.com/politica/2014/04/29/actualidad/1398773630_030018.html].

ESEVERRI, N. (15 de julio de 2015). “Entrevista Miguel del Arco – Antígona – Festival de Teatro Clásico de Mérida”. *El arcón de Natalia*. [Acceso el 14 de abril de 2017].
<http://elarcondenatalia.es/entrevista-miguel-del-arco-antigona-festival-de-teatro-clasico-de-merida/>].

FERNÁNDEZ, E. y Santos, S. (29 de abril de 2009): “La reescritura americana de Antígona en el siglo XX”, Trabajo presentado en seminario de Proyecto Amaltea, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. [Acceso el 15 de abril de 2017].
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario13/Sem090429_Antigona.pdf].

GALLEGO, J. (20 de septiembre de 2016): “Tomo y Lomo Miguel del Arco (Especial Literatura)”. *Carne Cruda*, radio.

GIL, E. (26 de diciembre de 2015): “Gran transacción”, *El País*. [Acceso el 15 de abril de 2017].
http://politica.elpais.com/politica/2015/12/26/actualidad/1451153808_844775.html].

LESKY, A. (2001): *La tragedia griega*. Barcelona: Acantilado.

PASTOR, A. (9 de octubre de 2016): “Entrevista a Pablo Iglesias”, *El Objetivo*. [Acceso el 15 de abril de 2017]. http://www.lasexta.com/programas/el-objetivo/noticias/pablo-iglesias-%E2%80%9Csi-digo-madre-que-van-pagar-8000-euros-mes-como-politico-decir-que-eso-ilegal%E2%80%9D_20140601572641e84beb28d44601f38b.html].

Podemos Naval Moral de la Mata. (2014): “Primer discurso de Pablo Iglesias como Secretario General de Podemos”. Filmado [15 de noviembre de 2014]. Vídeo de Youtube, 34:18. Publicado [17 de noviembre de 2014]. [Acceso el 15 de abril de 2017].
<https://www.youtube.com/watch?v=Rld9ePSO6ss>].

ROMO, J. L. (6 de mayo de 2015): “Reinventando la tragedia clásica”, *Metrópoli*. [Acceso el 15 de abril de 2017].
<http://metropoli.elmundo.es/teatro/2015/04/21/552f91e2ca474158438b4580.html>].

SILES, L. E. (28 de mayo de 2015): “Miguel del Arco, autor y director de teatro”, *El Siglo de Europa*. [Acceso el 15 de abril de 2017].
http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2015/1112/1112cultura_teatro.pdf]

STEINER, G. (1996): *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa.

SÓFOCLES. (1992): *Tragedias: Áyax-Las Traquinias-Antígona-Edipo Rey-Electra-Filoctetes-Edipo en Colono*. Madrid: Editorial Gredos.

Teatro Corral de Comedias – Alcalá de Henares: “La mirada del otro”. *Temporada 16/17*. [Acceso el 14 de abril de 2017. <http://www.corraldealcala.com/es/temporada/945/la-mirada-del-otro/>].

Teatro de La Abadía: “Información sobre La Abadía”. [Acceso el 14 de abril de 2017. <http://www.teatroabadia.com/es/seccion/sobre-la-abadia/>].

Teatro de la Ciudad: “Presentación”. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://teatrodelaciudad.es/presentacion/>].

VIGARIO, D. (18 de julio de 2015): “Carmen Machi devorada por la decadencia de la política”, *El Mundo*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://www.elmundo.es/cultura/2015/07/18/55aa8af6ca4741a2158b4582.html>].

VILLÁN, J. (16 de mayo de 2015): “Montaje que deja huella”, *El Mundo*. [Acceso el 15 de abril de 2017. <http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/16/55563ac9ca47411a688b45a3.html>]