

El desacato a las leyes del mercado: *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* *La maldición de la sangre Labdácida*

Contempt for the Laws of the Market: *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida*

Viviana Pinochet C.

Universidad Alberto Hurtado, Chile
vivimpc@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza el texto *El thriller de Antígona y Hnos. S.A* de Ana López Montaner a partir de las múltiples traiciones que presentan sus personajes en el seno de la sociedad neoliberal que ha caracterizado la postdictadura chilena. Considerando principalmente las relaciones intertextuales que la obra presenta tanto con el clásico de Sófocles como con las múltiples referencias a nuestra cultura de masas, se analizará el reemplazo de los lazos familiares por vínculos laborales, el dominio de las leyes del Mercado por sobre las del Estado, la forma en que el género y el cuerpo problematizan el sistema imperante y cómo se representa la noción de Thriller a partir de la inestabilidad de la identidad en la sociedad contemporánea.

Palabras clave:

Antígona – tragedia – postdictadura – neoliberalismo – intertextualidad.

Abstract

This article analyzes the play *El thriller de Antígona y Hnos. S.A* by Ana López Montaner through the diverse betrayals of its characters in the context of the neoliberal society that characterizes the Chilean post-dictatorship. By considering the play's intertextual relationship with the Sophoclean classic and its multiple references to mass culture, this essay analyzes the replacement of family ties with occupational connections, the dominance of market laws over those of the state, the ways that gender and body problematize the prevailing system, and the concept of the thriller as it is represented in relation to the instability of contemporary identity.

Keywords:

Antígona – tragedy – post-dictatorship – neoliberalism – intertextuality.

“Una empresa como ciudad, como país, como familia, porque ahí caben asesinatos, miedos y culpas: como un micromundo, como una colmena”.

(Ana López Montaner, *El thriller de Antígona y Hnos. S.A*)

Es posible identificar en la postdictadura chilena una insistencia por reescribir tragedias griegas, lo que nos obliga a preguntarnos por qué se presenta la necesidad de volver a reflexionar sobre los clásicos. Desde el restablecimiento de la democracia en Chile (1990), varios de los más importantes dramaturgos retomaron los personajes trágicos, entre los cuales se destacan Marco Antonio de la Parra (*La puta madre*, 1997), Benjamín Galemiri (*Edipo asesor*, 2001; *Infamante Electra*, 2006), José Ricardo Morales (*Edipo reina o la planificación*, 1999) y Juan Radrigán (*Medea mapuche*, 2000), por nombrar los más destacados¹. Esta insistencia se puede explicar porque las tragedias presentan traiciones en distintos niveles, por lo que siempre exploran en la culpa y la responsabilidad con el otro y con la sociedad, cuestionamientos que se vuelven urgentes en una postdictadura como la chilena. Como plantea Tomás Moulián a lo largo de su libro *Chile actual*, en el país ha gobernado una política del consenso que sistemáticamente ha dado pie a diversas postergaciones, principalmente en el plano judicial, respecto de las violaciones a los derechos humanos y las reivindicaciones étnicas, y también en el plano económico, donde el modelo neoliberal instalado en la dictadura se ha arraigado con mayor profundidad en nuestra sociedad.

Tras leer diversas reescrituras de tragedias griegas, he podido notar que una buena forma de comenzar cualquier ejercicio de interpretación es partir de la consideración que las tragedias se centran en conflictos en el seno de una familia noble, por lo que presentan la posibilidad de representar la intimidad, las tensiones puertas adentro y cómo se jerarquizan los afectos y se ordenan las lealtades en este núcleo. Al mismo tiempo, a través de estas familias se muestra la elite que gobierna el reino, sus luchas por el trono y los conflictos en las altas esferas. Esto permite explorar la corrupción del poder y la responsabilidad con el pueblo, lo que también permite reflexionar sobre el contexto sociopolítico tanto del momento de la reescritura como el de la representación de cada nueva versión de estas obras.

Entre las valiosas tragedias que han llegado hasta nuestros días se encuentra *Antígona* de Sófocles, que no solo ha sido determinante para nuestra cultura en el ámbito artístico, sino también ha sido frecuentemente comentada en la discusión filosófica por el complejo cuestionamiento ético que plantea. Muchos intelectuales y académicos la han abordado, destacando varios aspectos en torno a esta heroína. Jacques Lacan, en el *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, por ejemplo, dedica varios capítulos a reflexionar sobre este personaje, planteando una lectura que le permite discutir sobre la tragedia griega y su estructura, el rol del deseo y los conflictos éticos que presentan los personajes. Judith Butler, en *El grito de Antígona*, destaca las diversas representaciones de esta heroína como símbolo de la desobediencia civil y de desacato al patriarcado (15-43). Asimismo, analiza el castigo impuesto por Creonte a Polinices de permanecer

1 Otras reescrituras importantes pero menos difundidas son *Medea* (1999) de Alejandro Moreno, *Diarrea* (2000) de José Palma, *La escalera* (2004) de Andrea Moro, *Little Medea* (2005) de la Compañía La Nacional, *Ismene* (2006) de Lucía de la Maza, *El clownplejo de Edipo* (2007) de Rolando Jara, y los montajes experimentales de Vicente Ruiz, *Antígona* (1991) y *Agamenón* (2007).

insepulto, lo que representaría un desafío de las leyes humanas a un orden sagrado y superior, que es defendido por Antígona (45-78).

En Latinoamérica, las reescrituras más destacadas han sido *Antígona furiosa* (1988), de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, y *Antígona* (2000), de José Watanabe, que fue montada por la connotada compañía peruana Yuyachkani. En ambos casos, el tema central es el cuestionamiento de los excesos de la violencia de Estado, con énfasis en la violencia y corrupción de quienes detentan el poder en la versión argentina, y también la importancia del rol del testigo en la obra peruana. Ambas obras resaltan la discusión que plantea la tragedia clásica sobre el derecho a duelo y a un ritual fúnebre, elementos que podrían reflejar la difícil realidad de muchas familias latinoamericanas que vivieron la desaparición de algún ser querido, fueron privados del duelo y de la posibilidad de darles sepultura, lo que Antígona señala como un derecho sagrado. A diferencia de estos países vecinos, en Chile no surgió una reescritura del clásico que reflexionara estos temas en el contexto de un régimen dictatorial. Ninguna de las reescrituras de otras tragedias alcanzó la repercusión en la escena local y latinoamericana que estas dos obras han alcanzado en sus respectivos países². Una posible explicación a este vacío es considerar las tensiones en la escena teatral de la época. El crítico Juan Andrés Piña plantea que durante la dictadura los teatros universitarios (en oposición a un teatro más evasivo como sería el revisteril) mantuvieron su cartelera con obras cuyo valor artístico resultara incuestionable por la censura. Por este motivo, se concentraron en el montaje de clásicos sin abordarlos con nuevas perspectivas ni afanes renovadores, y aunque muchos podrían haber buscado crear una reflexión sobre la contingencia, no hacían ninguna referencia explícita al contexto político (186). Pese a que esta visión de la época puede ser cuestionada, la descripción hecha por Piña permite deducir que el apego a los textos originales –que permite evitar la censura– también impide una creación que pueda considerarse como reescritura.

A diferencia de una traducción, una versión libre o una adaptación, que mantendrían relaciones más estrechas con el texto original, la reescritura se construye como una relación intertextual que constituye un ejercicio de apropiación radical. Esto genera un texto diferente del original, aunque su recepción se juega en la comparación y contrastación con la obra asimilada. Como plantea Marvin Carlson, esta relación con una historia conocida se encuentra en el seno de la tragedia clásica, puesto que las presentaciones dramáticas en Grecia eran parte de una competencia en la cual año a año se enfrentaban los dramaturgos más connotados con sus obras, las que siempre eran versiones de historias ya conocidas por todos (26). Carlson, quien recoge de los planteamientos del autor C.R. Post, sostiene que el factor decisivo en la competencia no residía en la novedad de la historia, sino en la forma en que esta era presentada, por lo que la audiencia ponía mucha atención a las variaciones de cada versión (26). La posibilidad

2 Como se señaló en la nota anterior, en 1991 se realizó el montaje multimedial *Antígona*, entre la efervescencia cultural de los primeros años de la democracia. Esta obra contó con la participación del grupo de rock más importante de la década de los ochenta, Los Prisioneros, y la dirección de Vicente Ruiz, intérprete y docente de danza y *performance*. Pese a presentarse en un importante teatro y de ser protagonizado por Jorge González (vocalista del grupo) y Patricia Rivadeneira (una de las importantes figuras de la resistencia cultural de los ochenta), la obra tuvo poca difusión. Por ende, es difícil encontrar registros o referencias de las presentaciones. Hoy el afiche es exhibido en el Museo de la Memoria, pero no se ha rescatado su aporte a la reflexión en torno a los conflictos políticos ni su propuesta experimental. También se presentó brevemente la obra *Ismene* (2006), de la reconocida dramaturga Lucía de la Maza (1974), quien se centró principalmente en la hermana de Antígona para reflexionar sobre las nociones de memoria, reconciliación y justicia. Sin embargo, nunca se ha publicado este texto dramático.

de dirigir la atención del proceso de recepción a la contrastación por medio de las diferencias y similitudes con los clásicos es precisamente lo que sigue motivando a los autores contemporáneos a desplegar su estilo escritural abordando estas tragedias. La intertextualidad les permite relacionar su trabajo con una tradición y poner énfasis en variaciones sutiles, logrando así que se destaquen determinados elementos tanto en el contenido como en el estilo.

La obra *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner³ (1981), es una de las reescrituras chilenas más recientes de la tragedia de Sófocles y la única que ha sido publicada. La puesta en escena de la Compañía Terror Nacional también fue dirigida por López, al igual que su obra *Futuro Zombi* estrenada un año después⁴. Ambos textos de la autora exploran los conflictos de los jóvenes en la sociedad contemporánea que, por un lado, los margina y, por otro, les exige aceptar sus imposiciones, siempre con un uso constante de las referencias cinematográficas y con alusiones al lenguaje de corporativos y de la cultura de masas.

El análisis del texto dramático que propongo se realiza a partir de las relaciones intertextuales, enfocándose en las traiciones ejercidas en la obra y que se presentan con una estrecha vinculación al contexto neoliberal de la postdictadura chilena. En esa línea, este estudio pretende indagar en las formas en que el sistema neoliberal propicia diferentes traiciones, tanto entre los personajes como en la interioridad de cada individuo. Además, se examina a su vez de qué maneras se podría cristalizar la figura de la traición en un contexto postdictatorial como el chileno, en el que los sujetos se ven cada vez más determinados por las imposiciones sociales e influenciados por la cultura de masas.

En primer lugar se analizarán las traiciones tanto interpersonales, como internas de cada personaje y cómo el quiebre en los vínculos familiares provoca que lazos afectivos sean reemplazados por relaciones laborales. En un segundo eje de interpretación, se explorará la forma en que esta transgresión se ve replicada en la estructura sociopolítica mayor, de modo que el Estado es reemplazado por el mercado y los ciudadanos devienen clientes y empresarios. Un tercer elemento a analizar se articula en torno a las representaciones de género y la centralidad del cuerpo tanto en la *performance* (comprendida en el sentido más amplio que incluye los comportamientos sociales definidos por la cultura) como en el ejercicio de la disidencia en la sociedad. Por último, se discutirá en torno a la noción de *thriller* y las implicancias que este subgénero tiene, especialmente en su estrecha relación con la juventud, que suele ser la principal víctima de las inestabilidades del *thriller*.

3 Con reconocidas influencias de Benjamín Galemiri, el teatro de Ana López se caracteriza por darle gran importancia a las relaciones intertextuales. El año 2004 fue seleccionada en la tercera Muestra de Dramaturgia OFF con *Medea o la desesperada conquista del fraude*. En el año 2005 obtuvo el máximo galardón del Primer Festival de Dramaturgia en Formato Breve UC con la obra *Vida de otros*. Ese mismo año escribió y dirigió *La persecución*, que fue publicada por la editorial artesanal Animita Cartonera. Ana López también obtuvo una beca del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para realizar el Magister en Artes con mención en Dirección Teatral en la Universidad de Chile. En el año 2008 fue incluida en la *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*, lanzada en la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana.

4 En esta obra Ana López plasma los conflictos y frustraciones de cuatro jóvenes cesantes representando sus angustias, miedos y ansiedades en un lenguaje de cine gore donde la amenaza inminente es la invasión de los Zombis.



El thriller de Antígona y Hnos. S.A. Dramaturgia y dirección: Ana López. Compañía Terror Nacional, 2006.
Fotografía: Camilo Saavedra.

La traición familiar Labdácida

Las traiciones entre los personajes se presentan en *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* con especial violencia, puesto que todos los personajes, excepto Antígona, han traicionado a su familia y a sus propios deseos. Además, toleran las traiciones del resto de la familia y en especial las humillaciones de la sociedad. Los personajes van comentando su vida, las decisiones que han tomado y las imposiciones sociales que han aceptado, exhibiendo las múltiples dimensiones de la degradación. El tedio y desazón de los personajes se ve reflejado en el espacio descrito en las didascalias, un frigorífico industrial en el que los personajes son considerados meros eslabones de la cadena de producción o productos que la empresa comercializa. En el montaje del año 2006 este espacio se escenifica con una iluminación de tubos que evocan la frialdad de la bodega, así como por varias cabezas de cerdo colgadas del techo a la altura de los rostros de los personajes en escena. Este recurso pone en un mismo plano visual los cuerpos muertos de estos animales con los cuerpos de los personajes, tanto con los de Polinices y Eteocles (que también están muertos y en proceso de descomposición) como con los de Antígona, Ismene y Creonte.

Creonte, el primer personaje en aparecer en escena, interpreta el rol de villano. Para permanecer fiel a su deseo de éxito social, sexual y comercial, deberá traicionar todos los lazos afectivos que podría haber establecido, sin manifestar culpa alguna. Los hermanos se han matado mutuamente luchando por el poder de la empresa. Eteocles, dotado de un gran carisma y atractivo aspiraba a la gerencia; Polínices, mientras tanto, mucho mejor preparado pero sin tanta popularidad, movió las inversiones de modo de que su hermano no pudiera ser elegido. Tras la muerte de ambos, Creonte ha tomado las medidas necesarias para mantener a flote su

empresa, puesto que en lugar de revelar la muerte de Polinices, lo denuncia por fraude y se congela cualquier cobranza:

Acabo de hacer algo, algo de lo que no podré arrepentirme. (*Cosiendo la abertura del pecho de Polinices con aguja e hilo*) Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polinices, el traidor. Que se ponga putrefacto en los refrigeradores de productos congelados en el subterráneo de la empresa. Que nadie reconozca sus restos en el Servicio Médico Legal. Que le roben los sesos para salvar a otro. (94)

Si bien no es él quien ha cometido el asesinato, el disponer del cuerpo para los intereses de la empresa señala los excesos de su corrupción. En este monólogo inicial, Creonte se identifica con los valores del libre mercado hasta representar una caricatura del ejecutivo que no puede ver más allá de sus inversiones. Este antagonista pone en equivalencia (1) el mal del mundo con la quiebra de su compañía, (2) el éxito económico con el amor y la atracción sexual y (3) el crecimiento empresarial con el desarrollo espiritual. Por esto, pervierte el principio religioso de que la bondad en la tierra otorga la vida eterna, diciendo que “el que invierte bien, recibe de vuelta las ganancias, siempre y cuando esté dentro de los márgenes de la ley” (4). El Creonte clásico es igualmente irascible e injusto, pero finalmente cede ante los argumentos del sabio Tiresias e intenta enmendar su error. Lamentablemente, es demasiado tarde y no solo carga con la muerte de Antígona, sino también con las de su hijo y esposa, por lo que termina la tragedia expresando arrepentimiento. Como argumenta Lacan, el error (*hamartía*) de Creonte en la tragedia de Sófocles reside en poner las leyes del Estado por encima de las leyes no escritas, que se refieren a lo sagrado y venerable, castigando así más allá de la vida a Polinices en una esfera en la que solo corresponde a los dioses intervenir (310). El Creonte del *Thriller* busca evadir la justicia del Estado e imponer la lógica del mercado, que funciona con sus propios códigos: “Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polinices. Quien lo intente será enjuiciado como cómplice de traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas. Creatividad no nos faltará para conducir a cualquier cómplice a la muerte” (94). El uso del lenguaje corporativo revela el sentido truculento de lo que el sistema considera un valor a defender. La traición implica evadir la justicia y dejar de lado las lealtades familiares para obedecer a las entidades primordiales en el sistema neoliberal, “a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas” (94). La creatividad, la tan renombrada innovación empresarial, conduce al éxito no por los negocios que crea, sino por descubrir nuevas formas de mantenerlo, en este caso la muerte de quien exponga a Polinices. En los casos más mentados en la prensa, la creatividad sirve para encontrar vías de evasión de impuestos, así como formas de obstaculizar las fiscalizaciones y de minimizar gastos, especialmente por medio de despidos y disminución de los beneficios laborales.

Por otra parte, los hermanos Polinices y Eteocles alcanzan un rol protagónico en esta versión de la tragedia, discutiendo sus errores pasados en una confrontación sin precedentes en las obras clásicas, ya que ninguna de las tragedias conservadas presenta diálogos entre ellos. En *El thriller de Antígona* ellos encarnan posturas distintas frente al liderazgo en el mercado: Polinices ha seguido una carrera universitaria y está altamente calificado para la administración, la que considera parte de su vocación social; Eteocles, en cambio, tiene buena imagen, carisma y gran habilidad en las relaciones públicas, por lo que goza de la aprobación social. Como Eteocles plantea, “Puedes ser estúpido, pero si eres fotogénico te elegirán y serás feliz” (96), ya que

en nuestra sociedad, determinada por la predominancia de lo visual en la cultura de masas, se privilegian las apariencias, circunstancia que explica por qué Eteocles, a pesar de la vocación y los estudios de Polinices, logra ser más popular.

Polinices busca hacer justicia mediante la identificación de su cadáver, pero Eteocles, con una moral mucho más acomodaticia, intenta convencerlo de que eso no conducirá a una mejora, sino que dejará cesantes a todos los trabajadores que él intentó proteger. Si Polinices es identificado se revelará el fraude de Creonte y cerrarán la empresa, por lo que no hay posibilidades de evadir la culpa. Como plantea Lacan, el actuar en nombre del bien, propio o del otro, no nos protege de ella (379-80). Polinices se ve entonces atrapado entre la noción más idealista de justicia que tenía antes de su muerte –en la cual la verdad debe imponerse por sobre todo– y su preocupación por la justicia social –que se presenta en contradicción con el lograr que su muerte sea aclarada. De este modo, a diferencia de Eteocles, que tiene ambiciones más superficiales y parece encontrar la felicidad en el Hades donde la vida es una fiesta de excesos, Polinices no disfruta porque siente que es “la nada misma” (López 113). Polinices sigue preocupado por Antígona, quien persiste en develar las circunstancias de su muerte, de modo que se mantiene estancado en el frigorífico incapaz de decidir, puesto que todas sus posibilidades implican la traición de sus deseos.

Ismene conjuga todas las paranoias y excesos de la sociedad anulándose como sujeto. Son innumerables las traiciones a la integridad física y emocional que ella ha asumido. Desde su presentación vemos cómo se autodegrada para mantenerse callada:

Voy a comer donas hasta reventar, por el bien de las personas que me rodean. Para callar mi boca y agrandar mi culo en el asiento de la oficina de control de calidad Labdácida S.A. (*Come*). Tengo la mente mal formada desde la teleserie “Mi nombre es Lara”, de ahí en adelante dejé todo por el culebrón latinoamericano. Si como, mantengo la boca cerrada. Si cierro la boca, engordo. Comiendo pierdo la noción de la realidad, no necesito LSD (*Come*). (100)

Los elementos emblemáticos de la cultura postmoderna, como la comida rápida de cadenas extranjeras y los medios masivos saturados de publicidad, han marcado a la generación de jóvenes que ve en estos alimentos un modo de seguir las modas de las sociedades que admiran y una evasión de los problemas cotidianos. La telenovela aludida es una producción chilena del año 1987, en la que una joven bailarina de cabaret es rescatada de ese entorno por un productor de televisión del cual se enamora; este le ayuda a obtener el puesto de remplazo de la actriz principal de la teleserie del canal, quien ha sufrido un accidente, desatando la envidia de todo el elenco⁵. Son varios los conflictos que se presentan en ese programa; por un lado está todo el mundo televisivo y las competencias internas, así como la importancia del atractivo físico que permite a la joven conquistar al protagonista, además del tema del encuentro entre clases sociales, puesto que es la belleza de la joven lo que le permite alcanzar el éxito económico. Ismene pertenece a una generación que crece frente a la televisión, la cual “forma” a los televidentes mediante programas que se observan a diario y que normalizan las corrupciones de los villanos,

5 Esta telenovela fue producida y transmitida por Televisión Nacional de Chile en el primer semestre de 1987. Contó con un guion original de la argentina Celia Alcántara, fue adaptada por Fernando Aragón y Arnaldo Madrid y fue dirigida por Ricardo Vicuña. Los roles protagónicos pertenecieron a Elena Muñoz y Bastián Bodenhofer.



El thriller de Antígona y Hnos. S.A. Dramaturgia y dirección: Ana López. Compañía Terror Nacional, 2006.
Fotografía: Camilo Saavedra.

la pasividad de las heroínas y la superficialidad y competitividad de la sociedad representada, conductas que se replican en todas las esferas de participación social, inclusive la familiar.

El personaje de Ismene, como se planteó anteriormente, en otras reescrituras teatrales ofrece el punto de vista del testigo. Probablemente el ejemplo más evidente del énfasis de esta posición en Latinoamérica es el montaje de la reescritura de José Watanabe, de la compañía Yuyachkani en Perú. Este grupo entrevistó a madres y hermanas de desaparecidos durante la etapa de producción. En el montaje presentan una Ismene que vuelve a narrar los hechos, lamentándose por haber estado atada por el miedo, pero encontrando fuerza para dar testimonio de lo que ha visto (Taylor 2007). La Ismene de Ana López, en cambio, representa todas las corrupciones de la sociedad, su superficialidad e indiferencia. Antígona confronta la pasividad de su hermana de un modo mucho más agresivo que el personaje clásico:

ANTÍGONA: ¿Cómo puedes vivir en paz con ese doble estándar? Te amo y te dejo podrido junto a filetes y pernils ¡listos para preparar!, pero te amo, nunca te olvidaré. Suena cínico porque lo es. ¿Cómo puedes pensar de una forma y hacer otra cosa diferente a lo que piensas?

ISMENE: Es difícil, y puede sonar asqueroso, pero es mejor que hacer escándalos.

ANTÍGONA: (Irónica) Quizás así consigas que te nombren “la sobreviviente Labdácida” y que te entrevisten para que todos sepan qué se siente, qué estrategias usaste para derribar el negro destino que llevamos sobre nuestras cabezas. (102)

Esta Ismene, con su indiferencia y cinismo, está lejos de acceder a una posición de testigo, solo podría ser un personaje manipulado por los medios que, lejos de buscar justicia o reparación, solo se convertiría en noticia truculenta. Finalmente huye del frigorífico sin defender a su hermana, por lo que termina por ser cómplice de Creonte y de todas las perversiones de la empresa y el sistema económico, traicionando a sus hermanos con este gesto y perpetuando las múltiples traiciones a las que se ha sometido a sí misma, al asumir como propias todas las configuraciones del deseo que el mercado intenta imponer.

Antígona, a diferencia de todos sus hermanos, será quien se oponga a asumir cualquier forma de deseo que parezca determinado por la sociedad; no buscará el reconocimiento por sus estudios ni vocación como Polinices, ni por su carisma y popularidad como Eteocles, ni tampoco asumirá como Ismene todos los ideales de género que impone la sociedad de consumo. Esta heroína comienza señalando que lo que busca es hacer justicia por su hermano, pero pronto se evidencia que su mayor deseo es sentir que su vida tiene propósito y que ella tiene el poder de decidir sobre ella sin dejarse determinar por las expectativas y valoraciones sociales.

¿Han sentido la adrenalina de apostar su propia suerte, al propio destino alguna vez?, y lo más espantoso: ¿Se han arriesgado a tal punto de poner en juego lo que aman, lo que creían propio, lo que más han querido en la vida? . . . No pueden vivir así, sin haber apostado la vida por lo que aman. Ojalá jueguen a ganador y pierdan . . . Cometer un error, pero un verdadero error, no es hacer una estupidez, es abrir otra dimensión de la vida, completa y compleja, es como si la mente se partiera en cientos de trocitos y que cada uno de ellos se arrancara para diferentes lados, sin poderlos volver a juntar. Errar pulveriza la mente y para errar de verdad, con todo el cuerpo, insisto, no hablo de cualquier cosa; para errar así, hay que tomar una decisión difícil. Hay que optar por algo, y eso te define como persona. (103)

Como reflexionábamos anteriormente, nada sabemos de la vida de la protagonista antes de que comenzara la obra, su existencia no parece haber tenido sentido alguno hasta que decide rendir honores a su hermano. El mismo Polinices afirma que este sacrificio “ya ni siquiera es por mí, es por ella. Está deprimida y sola” (111). Antígona encuentra en este sacrificio la posibilidad de tomar el control aunque ella misma comprenda esta decisión como un error, a diferencia de la Antígona clásica que siempre afirma que su lucha es la defensa justa del derecho sagrado a sepultura. Antígona persevera en su propósito y es la única que no tiene un deseo que esté determinado por lo que la sociedad impone como objetivo de la vida, por lo que la purificación del deseo que Lacan señala como propia de la catarsis pasa por una denuncia sobre lo que se desea hoy.

Antígona muestra que el individuo es denigrado y oprimido en la medida que permite al otro o a la sociedad someterlo, como lo ejemplifican los otros personajes que encarnan la obediencia a los roles y expectativas sociales. Lo importante es que en todos los casos, resistiendo como Antígona o no, siempre se termina en la autodestrucción, ya sea de modo directo (como el suicidio de Antígona), de un modo relativamente indirecto (como el duelo a muerte de los hermanos) o de una forma más mediada (como la lenta destrucción por los innumerables excesos de Ismene o Creonte). Si en última instancia la propia vida es lo único de lo que realmente disponemos, la libertad de quitarse la vida deviene lo último que un sujeto puede decidir. Sin

embargo, Antígona se suicida sin lograr nada, al menos en la tragedia clásica su muerte logra que su hermano sea enterrado, pero acá intuimos que nada ha cambiado y que Creonte logrará mantener su empresa a flote. Al igual que la vida de los espectadores que ya “pueden irse a su casa a ver tele” (114), probablemente todo siga igual en la empresa Labdácidas S.A.

Cuando el mercado reemplaza al Estado

La centralidad del modelo neoliberal en el texto se presenta desde el título en el uso de la fórmula abreviada y *Hnos S.A.*, que frecuentemente se usa para nombrar a las sociedades comerciales sostenidas dentro de una familia, haciendo evidente el dominio del mercado en todas las esferas de la vida de los personajes y reduciendo los lazos afectivos a una fórmula de sociedad comercial. La competencia por ocupar la gerencia entre los hermanos Polinices y Eteocles, la rápida gestión de Creonte ante su muerte, que respondió a los intereses de la empresa y no dio señas algunas de duelo, la situación de abandono de Antígona e Ismene, que son tratadas como subordinadas por su tío, son síntomas de que todos los vínculos se ven reducidos a la sociedad anónima (S.A.) en la cual se disuelven los afectos y lealtades.

Una de las preguntas que según Judith Butler es planteada por la tragedia clásica apunta al valor del parentesco en la cultura, ya que Antígona encarna varios conflictos en la representación y los tabúes del parentesco, pues se encuentra enmarañada en él pero al mismo tiempo está fuera, siendo descendencia condicionada por el incesto y construyendo “una narrativa en la que ella ocupa lingüísticamente, cada posición de parentesco excepto ‘madre’” (98). Para llegar a esta reflexión, Butler analiza también algunos textos como *Edipo en Colono*, donde se despliega la relación de Antígona como hija y hermana con Edipo. Asimismo, Butler examina el amor que en ocasiones toma las características del de una esposa, pues Antígona se dedica a cuidar de Edipo durante su juventud. El anciano, antes de expirar, les dice a ambas hijas: “no podéis haber recibido de nadie un amor mayor que de este anciano sin el cual vais a pasar desde ahora el resto de vuestra vida” (Sófocles 331). Butler infiere de esta cita que Edipo ocuparía el lugar de un esposo y que, además, con este parlamento impediría que otro ocupara ese lugar privilegiado.

En *El thriller de Antígona* es la protagonista la única que determina su actuar por los lazos familiares. Ella actúa en concordancia con el parentesco que los une. Al hacerlo, destaca las responsabilidades que este entraña, pero es al mismo tiempo la que está más sola. Eteocles afirma que “Nadie hacía ni hará nunca las cosas por mí. Quizás algún amigo, espero no estar siempre solo” (100), por lo que podemos observar que para él la familia no representa ningún tipo de contención emocional.

Si bien la existencia de todos los personajes resulta solitaria, todos hacen referencias a esferas de sus vidas en las cuales se relacionan con otros, aunque estas sean instancias sociales y laborales totalmente carentes de intimidad y afecto. La aprobación de los otros, la aprobación social, es para todos los personajes la fuente de su poder o el origen de sus fracasos. Polinices se lamenta por no haber gozado del carisma (y fotogenia) de su hermano Eteocles para obtener el apoyo de los empleados, mientras Ismene anhela seguir los sueños estereotípicos de cumplir las expectativas sociales de belleza. Creonte, que comienza la obra haciendo ostentación de su gran atractivo gracias a su éxito económico, es quien aborda este tema de forma más explícita:

A mí me gusta la opinología, esa mierda canibalística de triturar a través de la palabra. . . . Hablar de la vida de los otros me tranquiliza, me da ánimo ver la mierda ajena para sentirme superior. . . . La desventaja de ser así es el masoquismo de mi paranoia y no poder hacer nada por uno mismo sin la opinión de los demás. (107)

Es precisamente esta determinación social contra lo que Antígona quiere actuar. En el mismo diálogo, ella afirma estar cansada de hacer lo que la gente opina, por lo que busca tomar una decisión auténtica. Antígona no realiza referencia alguna a su vida antes de tomar la decisión que la determina ni tampoco nombra a ninguna persona que le sea importante excepto sus parientes. Nada de su pasado es relevante y no vislumbra futuro alguno. Sin embargo, el público en su presente es su más importante interlocutor, ya que la mayoría de sus enunciados se dirigen a este para motivarlo a tomar decisiones tan importantes y radicales como las que ella acaba de tomar. Antes de morir afirma: "No tengo hijos, ni padres, ni esposo, ni fan, solo una hermana fría como el hielo. No causaré mayor tristeza" (114). Se lamenta que nadie la llorará como ella lloró a sus padres y hermanos, por lo que incluso esta decisión de morir fue hecha considerando la ausencia de una relación de parentesco que justificara su existencia. El personaje coincide con lo planteado por Butler respecto a ocupar todas las posiciones de parentesco, ya que expresa que le gustaría reencarnarse "en un padre de familia que se saca los ojos o en un cangrejo que cuida a su familia debajo de una roca en una playa del litoral central, lejos del trabajo de la empresa" (114). Esta equivalencia revela el deseo de mantenerse dentro de la estructura familiar pero sin ver nada relativo a lo empresarial, aunque esta ignorancia implique la ceguera o la animalización.

Sobre el cuerpo: género y disidencia

Otros elementos frecuentemente destacados en las múltiples lecturas y reescrituras de Antígona son la representación de género y la relación entre cuerpo y disidencia. En la obra de Ana López la relación que se presenta entre género y poder es un vínculo que, del mismo modo que las relaciones familiares, se ve determinado por el mercado. La filósofa Judith Butler se concentra especialmente en el análisis de los pasajes que hacen referencia a la condición femenina y cómo la reacción de Creonte está determinada por el hecho de que el desacato proviene de una mujer. También evoca un pasaje en particular de *Edipo en Colono* donde el rey señala la actitud masculina de sus hijas, que han actuado con lealtad hacia él, así como la conducta femenina de sus hijos que lo han traicionado permaneciendo en su hogar. De este modo, Butler considera a Antígona como una heroína *queer* ya que ocupa posiciones femeninas y masculinas indistintamente y se ve privada de los roles sociales de la femineidad al morir sin matrimonio ni descendencia. Si bien en esta nueva versión no se tematiza el hecho de que Antígona sea mujer ni de que Creonte observe esta condición como un agravante de la amenaza a su poder, hay una clara reflexión respecto a las determinaciones sociales de los comportamientos tanto femenino como masculino.

Los personajes de Creonte e Ismene son los que ponen en evidencia las expectativas sociales. Por un lado, Creonte representaría lo que se considera atractivo y masculino, características que el personaje vincula con el éxito comercial, un aspecto físico llamativo y actitud prepotente que representaría a su enorme poder. En su monólogo también señala que "las mujeres tienen esa

cualidad de oler la seguridad" (94), por lo que buscan gente como él, presentando una imagen de la mujer como oportunista y parasitaria del hombre. Ismene, por otra parte, representa de un modo frustrado el modelo ideal de mujer, ya que si bien comparte sus aspiraciones, no cumple con las cualidades físicas ni el comportamiento social atribuido a una mujer atractiva. Su presencia evidencia el daño que esta imagen ideal hace en las mujeres de clase media, cuyos deseos se encuentran determinados por los medios de masa.

Antígona en esta versión contemporánea nunca es descrita físicamente. Su comportamiento tampoco está determinado de forma evidente por su género. Solo en un momento el personaje hace referencia a la imagen, afirmando que prefiere "la cara deslavada y más fea, pero honesta" (107), despreciando así los cánones de belleza imperantes. Antígona parece tener, al igual que su hermana, un trabajo menor en la empresa, sin haber tenido acceso a competir por la gerencia como sus hermanos y su tío, por lo que también es desplazada de las esferas de poder e intelectualidad. Tampoco se tematiza el rol que debiera cumplir socialmente, como sí lo hace Ismene, al soñar con tener hijos, por ejemplo. A diferencia de la Antígona clásica que lamenta no haberse desposado ni tenido descendencia, la protagonista del *Thriller* nunca desea una vida convencional con esposo e hijos. De hecho, este tema nunca es mencionado, por lo que el personaje clásico del novio Hemón no tiene un equivalente en la obra contemporánea. Antígona, más que representar las marginaciones y degradaciones de la mujer en la sociedad como sí lo haría Ismene, encarna la posición de subalterno en tanto "condición subjetiva de subordinación en el contexto de la dominación capitalista" (Modonesi 25) y las posibilidades de resistencia y supervivencia en la sociedad mercantilizada.

Frente a todas las imposiciones sociales, que, como se señaló anteriormente, están en su mayoría determinadas por el género, Antígona opone resistencia al negarse a actuar en concordancia con ellas, rechazando corporalizarlas. Tras expresar su desacato en su discurso, termina por encarnar su rechazo exhibiendo su cuerpo colgado al suicidarse frente al público. Esta disidencia, que debe expresarse en última instancia por medio del sacrificio del cuerpo, está motivada en un principio por la reivindicación del derecho a enterrar el cuerpo de su hermano, lo que reitera que el reconocimiento social de un sujeto pasa también por la validación social de su cuerpo.

La mayoría de las reescrituras de esta tragedia mantienen dentro de su argumento la lucha de Antígona por su derecho a ofrecer rituales fúnebres a su hermano, señalando la crueldad de extender un castigo más allá de los límites de la muerte. En este *Thriller* la degradación *post mortem* de Polinices no solo obedece a la crueldad de Creonte, sino también a los intereses económicos de la empresa, que solo se mantendrá a salvo mientras la justicia siga engañada en su desaparición. Este hermano, en lugar de ser castigado por traicionar a su patria, ha sido condenado por "traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica" (94). El argumento de esta condena evidencia el remplazo del mercado sobre el Estado, puesto que el cadáver de Polinices está presentado como oposición al negocio familiar: "Hablamos del cuerpo de un hombre, versus una empresa. ¿Podrá ganarle el hombre a la empresa?" (106).

En esta reescritura se altera la oposición abierto/cerrado presentada en la tragedia clásica: allí es la esfera privada del mausoleo donde se rinden honores a Eteocles y el descampado donde el cadáver de Polinices es humillado; acá, en cambio, es Eteocles quien es conducido a los límites de la ciudad—ya que en Chile los cementerios parque siempre están fuera del área urbanizada—,



El thriller de Antígona y Hnos. S.A. Dramaturgia y dirección: Ana López. Compañía Terror Nacional, 2006.
Fotografía: Camilo Saavedra.

mientras que Polinices permanece encerrado en el frigorífico, lo que mantiene oculta su muerte. El cadáver, en lugar de ser desmembrado por las aves de rapiña, es trozado por el mismo Creonte, quien reparte los órganos entre personas que los necesitan por su enfermedad. Si bien este acto no es del todo desinteresado, ya que los receptores devienen en consumidores fieles de los productos Labdácidas S.A., tampoco forma parte de un tráfico de tejidos humanos como en la obra *La fiesta de los moribundos* (1966), del venezolano César Rengifo (1915-1980), una reescritura de *Antígona* en la que una anciana debe rescatar el cadáver de una amiga de las redes de una empresa que comercializó sus restos como tejido humano por haberla confundido con una indigente.

En varios momentos de la obra se usa un vocabulario que en el contexto postdictatorial evoca la violencia de los detenidos desaparecidos del gobierno militar. Las referencias al "Servicio Médico Legal" (94, 101), a "los N.N." (97), al "ser identificado" (98) y al "reconocimiento de restos" (94), podrían interpretarse como una alusión a las desapariciones. Sin embargo no es posible encontrar ninguna referencia explícita a la dictadura. En mi opinión, esta ausencia de menciones al régimen militar hace que las críticas sociales se presenten dirigidas de forma más dura hacia el mercado como gobierno de la sociedad, de modo que los excesos se atribuyen exclusivamente a la violencia del sistema neoliberal y no se pueden interpretar como abusos cometidos por una administración específica. Si las transgresiones morales pudieran ser de responsabilidad exclusiva del gobierno dictatorial, fácilmente podría suponerse que con el

restablecimiento de la democracia también se repararía la justicia. No obstante, como ya se ha señalado, el Estado se encuentra subordinado al mercado, por lo que los cambios en el gobierno no significan la restitución del orden moral.

El desacato de la heroína clásica es enterrar a su hermano, mientras que para la protagonista de López el crimen es la acción opuesta: revelar a la luz pública su muerte y lograr que su cadáver sea reconocido. El castigo, sin embargo, es bastante equivalente, ya que ambas son enterradas vivas. El hecho de que el frigorífico donde se almacenan los productos de la empresa familiar sea el mismo sitio donde se corrompen los cadáveres de las víctimas, otorga un carácter incluso más siniestro a la muerte, ya que el cuerpo de los hermanos se congela junto a la carne para ser consumida, reforzando la imagen de una sociedad canibalística similar a la descrita por Creonte al referirse a la sociedad que destruye al otro con la opinión social en la cual lo material será siempre prevalente.

El thriller de Antígona

Desde el mismo título es posible identificar el tercer eje de análisis de esta interpretación, en el que el uso de las convenciones cinematográficas como importantes elementos de la cultura de masas se revela en la noción de thriller y en la forma en que se estructura el título *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida*, que alude al uso recurrente de una frase central que es seguida de otra para entregar mayor información sobre el filme y dar la impresión de que podría formar parte de una saga en la que la misma familia vive distintas aventuras, como efectivamente sucede en el caso de los Labdácida.

La noción de thriller plantea la dificultad de definirlo ya que, como el crítico Martin Rubin plantea, “El concepto de ‘thriller’ se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thrillers de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror” (12). Deslindar esta categoría de otras clasificaciones fílmicas es una tarea difícil –a la que Rubin dedicó un libro completo a reflexionar sobre sus problemáticas sin llegar a una definición concluyente. Lo que sí existe es un consenso en que la estructura narrativa, más que las características formales o el estilo, es el lugar donde reside lo esencial para definirlo. Las acciones y personajes están al servicio de una intriga y de la necesidad de impedir que un villano o una fuerza destructiva concreten una amenaza o desastre.

También es distintivo del *thriller* el que “busca despertar miedo, suspense, excitación, vértigo y movimiento. En otros términos enfatiza lo visceral, lo primario, en vez de aspectos más sensibles o cerebrales como la tragedia, la aflicción, la compasión, el amor o la nostalgia” (Rubin 14). Por esto, el *thriller* “necesita la presencia de ciertos elementos en exceso” (15). Son muchos los géneros y subgéneros que se solapan bajo esta definición; muchas novelas y películas pueden ser catalogadas de *thriller* y a la vez de horror o de acción. Esa ambigüedad dificulta la definición hace que el título de esta obra resulte una referencia vaciada de su significado para solo denotar la situación cultural contemporánea, donde estos términos se usan por “moda”, sin que los interlocutores tengan completa certeza de su sentido aunque estén conscientes de que sirve para ostentar conocimientos de los medios masivos internacionales.

Por otro lado, el título de *thriller* determina las expectativas del receptor dirigiéndolas a la combinación de los elementos clásicos con un formato más contemporáneo, que implica que las acciones sean más ágiles y que el receptor será atraído por una intriga que lo tendrá ansioso hasta el desenlace. Esta expectativa (la del suspenso por el final) se complejiza en el caso de una reescritura teatral o un *remake* cinematográfico, donde el conocimiento que el lector o espectador debería tener de la historia original se enfrenta a sus aprensiones, ya no focalizadas en saber el final, sino que en si se alcanzará o no el final de la tragedia clásica.

Por otra parte, en la obra analizada los personajes no corresponden con los que caracterizan este género. En primer lugar, el objetivo de Antígona, la heroína, no será impedir un crimen, puesto que ya han asesinado a su hermano, sino sacarlo a la luz pública. Creonte, en tanto villano, no tiene un plan para consumir su dominio, sino que es él quien está contra el tiempo, deteniendo a Antígona, quien obtiene lo que buscaba al final. Ni los personajes ni las instituciones sociales, como el sistema judicial, la policía o la prensa, han sido capaces de detener la muerte de Antígona. Con su pasividad, serán cómplices del triunfo del éxito empresarial. De hecho, la única alusión a esta parte del título es precisamente la vida en la sociedad contemporánea, lo que otorga sentido de *thriller* a la vida de los individuos. Como lo plantea Eteocles,

No fui parte de un thriller hollywoodense, fui parte del thriller de mi vida, mezcla de mucho suspenso, angustia y miedo. Sobre todo miedo al futuro, en un sentido saludable. No tenía la vida suficientemente segura, si no trabajaba: jodía; si me enfermaba y no mejoraba: jodía. Nadie hacía ni hará nunca las cosas por mí. Quizás algún amigo, espero no estar siempre solo. Quizás esto suene hippie, pero tiene la intención de ser algo sincero. No quería morir crucificado, no quería morir en la rueda, ni en tsunami, ni de hambre, ni de enfermo. Quería morir como un viejo sano y buena onda, con sabiduría y tranquilo, muy tranquilo. (108)

La precariedad de la clase baja y la inestabilidad de la clase media, cuya sobrevivencia depende totalmente de las fluctuaciones de la economía mundial, hace que la vida se vuelva un *thriller* en el que prevalecen el suspenso y la angustia por sobre cualquier sensación de victoria. Al igual que en las sagas cinematográficas, tras superar cualquier dificultad vendrá otra. Ni la religión ni las utopías sociales que ofrecían trascendencia (morir crucificado), ni el seguir el ciclo natural de la vida (morir en la rueda) son alternativas de sobrevivencia. El sueño de una vejez placentera se hace cada vez más "hollywoodense" porque requiere de estabilidad económica en la jubilación y de una familia que procure los cuidados necesarios, sueños cada vez más difíciles de alcanzar en la sociedad individualista.

Otra de las referencias que un receptor podría actualizar es el video de la canción *Thriller* de Michael Jackson, uno de los éxitos musicales más importantes de la música pop. Esta canción, primer sencillo del álbum homónimo, fue una de las primeras de la industria en usar el videoclip para su promoción⁶. Sin duda las imágenes de los muertos vivos en este video han trascendido en

6 El video es inusualmente largo, ya que contiene una primera parte en la que una joven pareja (el artista con una atractiva muchacha) van en un auto que se detiene en el camino por un desperfecto; toda la ambientación es de una película de los cincuenta, y la actitud muy conservadora y tímida de los jóvenes es muy acorde a los personajes de ese periodo. El joven le pide a la chica ser su novia y tras abrazarse le confiesa que tiene un secreto y, al asomarse la luna llena, se convierte en un hombre lobo que persigue a la joven. Pronto se descubre que esta es una película que otra pareja (otra vez Jackson, pero con otra actriz) está viendo en el cine y la chica se retira porque no puede soportar las escenas de terror. A la salida



El thriller de Antígona y Hnos. S.A. Dramaturgia y dirección: Ana López. Compañía Terror Nacional, 2006.
Fotografía: Camilo Saavedra.

la memoria cultural, por lo que es fácil relacionarlas con la descripción de los hermanos Polinices y Eteocles, cuyos cuerpos ya han comenzado el proceso de putrefacción cuando aparecen en escena conversando e incluso bailando en una fiesta. También es posible relacionar la letra, que habla de la falta de escapatoria y el juego del video de superponer realidades (la película, los zombies y el joven que al fin parece normal pero también resulta un monstruo) con la imposibilidad que, según Linda Hutcheon, define la postmodernidad. Esta imposibilidad es la de salir de las ideas dominantes de la economía y la ideología contemporáneas, el capitalismo tardío y el humanismo liberal (xiii), de las que este video es sin duda un emblema al encarnar los paradigmas de la cultura pop.

El desencanto de una generación

Hasta ahora se han analizado las traiciones, batallas y derrotas de la familia Labdácida como evidencias de la corrupción de la clase dominante, la actual nobleza del empresariado nacional.

comienza a cantar sobre la sensación de horror, de estar rodeado y saber que no hay escapatoria frente a los muertos y fantasmas, que luego los rodean; el cantante se convierte en uno de ellos y se les une en un largo baile, tras el cual se muestra a la joven huyendo hacia una casa. Allí termina por ser rodeada y cuando van a poseerla, la escena vuelve a la normalidad y Michael Jackson le tiende la mano para salir, por lo que la joven se encuentra aliviada. Cuando se dirigen a la puerta, él se vuelve y muestra a la cámara sus ojos iguales a los de los zombies.

Sin embargo, no se ha abordado con suficiente atención el hecho de que las fuertes críticas al sistema social van unidas a la revisión de la participación y compromiso de la generación joven con la cultura. Gracias a las alusiones a la cultura de masas, es posible comprender que los hermanos Labdácidas pertenecen a la generación que nació y vivió su infancia en dictadura para participar de los procesos de democratización y de auge económico del país en su adolescencia. Esta generación corresponde a la caída de las utopías sociales, ideales remplazados por metas individuales y por aspiraciones estereotipadas que sumen al individuo en una constante apatía y mediocridad. Ismene afirma:

Siempre me dejo llevar por la opinión normal. Un día descubrí que no hay nada más seguro que estar en el centro: y ahí me quedé. Soy piola, como un zancudo que ansía ver de noche cuerpos perfectos y cálidos. (*Ríe*) Me gustaría tener tres niñitos lindos como donas. Cuando muera, quiero que me pongan mis jeans Ellus talla 38, como sea. ¡Que mi autopsia sea una liposucción!, y muera bella, como la durmiente de Disney. (100)

La noción de normalidad es dictada por los medios de masas y determinada por las posibilidades de consumo de las familias. La expresión juvenil “piola” corresponde a aquello que es regular, que no llama la atención y también a lo silencioso: “quedarse piola” es callarse algo. La medianía corresponde a la mediocridad y también a la pasividad, a una belleza carente de voz, como la Bella durmiente de Walt Disney, esperando que llegue un príncipe azul que complete el sueño ideal de las expectativas sociales. Es el personaje de Ismene el que mejor encarna los síntomas de la formación de la subjetividad en la sociedad de consumo, mostrando cómo su degradación personal se expresa en el deterioro físico. Ismene realiza una extensísima enumeración de sus enfermedades, a las que añade las cuotas de las deudas por un televisor desproporcionado para el espacio de su living, revelando una estrecha vinculación entre el estado de cuenta y el estado de salud. El problema de Ismene radica en la dificultad para identificar el verdadero deseo en una sociedad que bombardea con sucedáneos de la felicidad:

Yo quiero ser como Antígona, como Creonte, como Polinices, como Eteocles... Yo quisiera ser yo misma y morir congelada de amor. Venderé mi casa, mi televisor y tomaré un vuelo Boeing 747 al noreste del mundo antes que me mate un aneurisma cerebral por ser Labdácida, por ser de clase media, por ser lo que sea menos yo, mejor me voy y cazo canguros con taparrabos comiendo escarabajos a lo Indiana Jones y me encuentro con Siddharta para que me conduzca al centro de mi corazón... Ahí estaré tranquila, recién ahí podré reaccionar y quizás llore por las cosas terribles que nos han ocurrido desde Edipo hasta Antígona. (108)

Ismene reconoce que, a diferencia del resto de su familia, no tiene claro su objetivo de vida. Dice necesitar encontrarse a sí misma, pero, como se puede ver, hasta las referencias al desarrollo personal están intervenidas por la cultura de masas. Dos ficciones orientalizadas por nuestra cultura –*Indiana Jones* y *Siddharta*– aparecen como única alternativa a la muerte, porque le permitirían llegar a ser auténtica y que sus sentimientos puedan salir a la luz.

Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona reflejan el desencanto de una generación que vivió su adolescencia en la postdictadura y que nunca se sintió convocada por ninguna causa social

de importancia. La protagonista entrega un mensaje de buscar un deseo o motivación, pero es siempre una búsqueda individual, no hace referencias a proyectos colectivos. La expresión de “jugársela por algo” a la que recurre Antígona frecuentemente para expresar su deseo de darle sentido a la vida es la opuesta al “no estoy ni ahí” que señala la indiferencia característica de esta generación que se auto margina del Estado de diversas maneras, siendo la más evidente la bajísima inscripción en los registros electorales. No hay ideales que representen a esa colectividad, como lo fue la Unidad Popular en los sesenta, la oposición a la Dictadura en los setenta y ochenta o el actual movimiento estudiantil. Los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto lo han planteado en los siguientes términos: “Los jóvenes de las generaciones de los ochenta y noventa no han podido vivir sensaciones de ‘omnipotencia’ histórica, como los jóvenes del ‘68 en su primera fase. Ni han ocupado el espacio público con una nueva alternativa ‘política’ o un proyecto ‘revolucionario’” (234).

El thriller de Antígona refleja la sociedad vista por una generación cuya relación con las diferentes dimensiones de la violencia social pasa principalmente por una toma de conciencia que implica una dolorosa búsqueda de denuncia que, como se planteó anteriormente, no logró converger en un movimiento social mayor. Esta generación nacida en dictadura, en la que podemos incluir a dramaturgos como Guillermo Calderón, Manuela Infante, Luis Barrales, Andrea Moro y Elisa Zulueta, entre otros⁷, pese a representar la cultura con diferentes estilos y enfatizando aspectos divergentes en su crítica, presentan una insistencia por la escenificación de la adolescencia y los cuestionamientos a lo establecido y al deber ser que esta etapa implica para el desarrollo de la subjetividad⁸. Esta obra, al igual que el resto de la producción de Ana López y la de gran parte de la dramaturgia joven en Chile, lleva a sus lectores o espectadores al momento en que la identidad de los personajes entra en crisis, reflejando en sus conflictos las culpas y traiciones que nuestra sociedad no ha resuelto y que el teatro saca a la luz para que los confrontemos, aunque sea por un momento, a pesar de que después volvamos a la acostumbrada pasividad del consumo y nos digan que “Esta obra ya se acabó, pueden irse a su casa, a ver tele” (114).

Obras citadas

Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001. Impreso.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. Theatre as memory machine*. Michigan: Ann Arbor University of Michigan Press, 2002. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Vivian Martínez Tabares. *Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of postmodernism*. New York: Routledge, 1988. Impreso.

7 Para un interesante análisis de esta generación y algunos de los autores nombrados, recomiendo el prólogo de María de la Luz Hurtado a la *Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*, en la que se encuentra antologada la obra *El thriller de Antígona*.

8 Algunos ejemplos de representaciones de la infancia y adolescencia en la dramaturgia de esta generación son las obras *Clase* (2009) de Guillermo Calderón, *Prat* (2002) y *Juana* (2004) de Manuela Infante, *H.P. Hans Pozo* (2007) y *Niñas araña* (2009) de Luis Barrales, *La escalera* (2004) y *No soy la novia* (2003) de Andrea Moro, *Kinder* (2002) de Ana Harcha y Francisca Bernardi, y *Gladys* (2011) de Elisa Zulueta, entre otras.

- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- López Montaner, Ana. *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A.* En *Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. 91-114. Impreso.
- Modonesi, Máximo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO/ Prometeo Libros, 2010. Impreso.
- Moulián, Tomás. *Chile Actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997. Impreso.
- Pinto, Julio y Gabriel Salazar. *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago: Lom, 2002. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. "Teatro: fundación, renovación y compromiso en la escena nacional." *100 años de cultura chilena 1905-2005*. Santiago: Zig-zag, 2006. 139-200. Impreso.
- Rengifo, César. *La fiesta de los moribundos*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes (FUNDARTE), 2010. Impreso.
- Rubin, Martin. *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Watanabe, José y Yuyachkani. *Antígona*. Lima: Comisión de Derechos Humanos, 2000. Impreso.

Fecha de recepción: 5 de abril de 2013
Fecha de aceptación: 28 de julio de 2013