

Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Volume 5 | Issue 10

Article 1

November 2014

El Espectro de Antígona

Emmanuel Velayos

New York University, eav253@nyu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Velayos, Emmanuel (2014) "El Espectro de Antígona," *Dissidences*: Vol. 5 : Iss. 10 , Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss10/1>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in *Dissidences* by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

El Espectro de Antígona

Abstract / Resumen

A partir de una reflexión teórica que integra la filosofía ética de Emmanuel Levinas con ciertas inflexiones del pensamiento psicoanalítico, este ensayo articula la categoría de “el espectro de Antígona” para comentar una adaptación peruana de la Antígona sofoclea, escrita por José Watanabe y puesta en escena por el grupo Yuyachkani. Pero, lejos de limitarse a aplicar categorías teóricas a una determinada práctica estética; este texto establece un diálogo fructífero entre la filosofía, el psicoanálisis y la dimensión ética históricamente situada de un experimento estético reciente, todo esto con el objetivo de encontrar en los testimonios y en el texto de una performance particular los materiales que iluminen la lógica interna del espectro de Antígona. Por eso el punto de partida es señalar el horizonte “espectral” que ha adquirido el personaje sofocleo en el pensamiento y el arte modernos, como el terreno común que permite ensayar intuiciones que relacionen ética y estética.

Keywords / Palabras clave

espectro, Antígona, ética, Perú, anacronismo ético, responsabilidad, representación, voz

El espectro de Antígona

“She was Antigone. It was as she had traveled,
in all her antiquity, across the centuries”.

Teresa Ralli, “Fragments of memory” (355)

“Cuando hablo no sé si hablo, acaso solo sean palabras
que circulan
sin sonido dentro de mi cabeza”.

José Watanabe, Antígona (25)

“Lo que el individuo –Antígona- hereda de su especie, su familia
y su raza no puede ser incluido en una ley o dictado enunciable,
puesto que también incluye la Até de la ley,
ese exceso de la ley que no se puede articular dentro de ella”.

Joan Copjec, Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación (75)

1. Hacia el espectro...

Hay un espectro que recorre el pensamiento ético de la modernidad: una figura de contornos no tan definidos que ha interpelado a un amplio repertorio de pensadores y filósofos, quienes buscan en ella el ejemplo o el desvío de lo que debería ser una acción ética. Evocada en diversos grados y con distintos fines en algunas de las articulaciones éticas más sugerentes de la modernidad (y la postmodernidad), esta figura espectral parece cifrar un enigma para el pensamiento occidental; me refiero al espectro insepulto de Antígona. Aunque hace más de 2500 años Antígona fue enterrada en la tragedia clásica de

Sófocles; su figura ha adquirido, desde el idealismo alemán, una creciente intensidad en las reflexiones de pensadores y filósofos como Hegel, Holderlin, Kierkegaard, Brecht, Lacan, Irigaray, Nussbaum, Butler y Copjec, entre muchos otros.

Podríamos hacer una galería, bastante heterogénea, con las diversas figuraciones de Antígona en las lecturas filosóficas que intentan descifrar su enigma ético. Podríamos también escoger algunas líneas de lectura y trazar genealogías específicas: Antígonas neoaristotélicas, Antígonas feministas y Antígonas psicoanalistas, entre otras. Pero podemos también tomar cierta distancia de estos intentos clasificatorios y empezar por remitirnos a una dimensión más incómoda de esta figura recurrente: si Antígona sigue interpelándonos desde su tumba inmortal es porque nos remite a una dimensión y una temporalidad que no pueden reducirse a las lecturas que se disputan, como si fuera un capital simbólico, el acto asociado a ella (su desafío a las leyes de la polis y su “obediencia promiscua” [1] de las leyes de la tradición). En tanto que “espectro”, Antígona no se limita a acompañar y servir de recurso trillado para los pensadores que recurren a ella, sino que también posee un carácter incómodo y acechante [2]. Así, en los casos más interesantes, el recurso a Antígona no sirve solo para dar un ejemplo o una desviación de un paradigma ético-moral; sino que, una vez invocada, la hija de Edipo parece diseminar su “Até” familiar como un exceso que se resiste a ser tematizado en las lecturas que intentan asirla.

Esta resistencia del espectro a ser un caso o desviación dentro de un sistema es aún más notoria cuando se produce por el contraste de distintos momentos de la obra de un mismo autor. Así, Lacan propone a Antígona como paradigma de la ética del psicoanálisis en su Seminario VII, texto en el que concibe el deseo como una instancia que no es ni individual ni colectiva, sino radicalmente dialéctica: involucra el deslizamiento de un significante del tejido socio-simbólico (el Otro de la ley y la tradición); un elemento que deja de operar dentro de una cadena estable de significantes. Por tanto, en el deseo emerge

la singularidad y el “brillo” de un sujeto que no se puede reducir al Otro simbólico. Si el deseo es siempre el deseo del Otro; en este momento del pensamiento lacaniano, el deseo tiene una posibilidad de agencia singular que puede ir más allá de la enajenación [3]. Sin embargo, en un momento posterior, Lacan identificará el deseo con la ley y concentrará sus esfuerzos en proponer más bien una ética de la pulsión, en lo que se ha considerado como un retorno más militante a Freud.

Como la pulsión “se aparta o combate la estabilización de las unidades” (Copjec 58), ya que no tiene metas y su objeto siempre es distinto de sí mismo; el deseo es visto retrospectivamente como una fijación que opera como una falsa transgresión de la ley. Si releemos el Seminario VII desde la ética de la pulsión, Antígona ya no sería un paradigma sino un contrajemplo de la ética del psicoanálisis: la nueva heroína de Lacan fue Sygne de Coufontaine de L’otage de Claudel. Sin embargo, luego de haberla invocado, el psicoanálisis no ha podido volverla a enterrar tan fácilmente: el espectro de Antígona ha seguido seduciendo al pensamiento lacaniano posterior a Lacan. Joan Copjec, por ejemplo, traza un paralelo entre la falta de meta de la pulsión y la falta de justificación que Antígona da en algunos momentos de su acto (“Mi hermano es mi hermano”, en la citada lectura de Lacan [4]). Sin decirlo explícitamente, Copjec relee a Antígona desde la pulsión y la pone en sintonía con un momento posterior del pensamiento lacaniano.

Como vemos, el espectro de Antígona se resiste a ser descartado por Lacan y acecha todavía a la ética del psicoanálisis y, en términos más amplios, a diversas articulaciones del pensamiento ético y estético que se preguntan de manera radical por la relación entre el sujeto y el Otro; es decir, sobre la manera en que el individuo internaliza el tejido de las leyes y la tradición, y la posibilidad de agencia que puede haber en esta internalización. Y es que la heroína ática no solo recorre el pensamiento filosófico de la modernidad, sino también algunos de los experimentos estéticos contemporáneos más interesantes. Es estos

términos más amplios que también involucran a la estética donde tal espectro tiene su mayor actualidad y capacidad de interpelación. Los múltiples cruces entre diversos tipos prácticas corporales, performáticas y textuales que permiten ciertos experimentos estéticos contemporáneos pueden ser también un terreno fructífero para pensar el espectro de Antígona.

Por algo, en las últimas décadas, la heroína de Sófocles ha sido puesta en escena en diversas adaptaciones que incluyen la performance y las versiones libres en relación con variados contextos y tradiciones locales. Desde Japón hasta Perú, desde Indonesia hasta Argentina, escenario teatral y performático contemporáneo ha vuelto su mirada a Antígona porque ha encontrado en ella un motivo para pensar circunstancias muy específicas de violencia política en las que se anudan tensiones con la tradición, la instauración de un poder político muy férreo y el rol ambivalente de la agencia subjetiva en estos contextos [5].

En esta dimensión de “adaptación” estética reside también, paradójicamente, la dimensión más antigua y originaria del espectro de Antígona. Si consideramos que la mitología y la religiosidad griegas eran un conjunto complejo, heterogéneo y precariamente conexo de rituales y creencias [6]; pronto percibiremos que fue el mismo Sófocles uno de los primeros en adaptar y mitificar a Antígona, y darle un sentido al articularlo dentro de una acción dramática. En ese sentido, el espectro de Antígona es radicalmente arcaico, más arcaico incluso de la tragedia griega que lo tematiza. Pero, si Sófocles fue uno de los primeros en tematizar el espectro, fue también el primero en traicionarlo; ya que, al darle contenido y estructura narrativa o dramática, le fue profundamente infiel: el espectro de Antígona no puede reducirse a ninguna narración, porque se resiste a entrar en una cadena de significantes que pueda ser enunciada (tematizada o narrada) como una ley o una tradición. Todo intento por diegetizar la interpelación incómoda de Antígona termina traicionándola: sí, como sugieren las lecturas más interesantes, el acto de Antígona en la

tragedia de Sófocles no puede subsumirse al tejido simbólico de la tradición; su espectro, que es anterior a la tragedia clásica, tampoco puede reducirse a la madeja de ninguna narrativa.

Mas el arcaísmo de este espectro es tan radical que no es propiamente temporal: tampoco reside en las narraciones mitológicas fragmentarias que daban cuenta de él antes de la escritura de Sófocles. Con la frase de “el espectro de Antígona” no me refiero una estructura mítica universal que pueda ser actualizada cada cierto tiempo; sino, más bien, a una catacresis que uso para referirme a un impulso ético radicalmente anacrónico: como veremos, es un arcaísmo sin lugar en el tiempo en el que la tradición asociada al personaje ático se vacía de todo contenido y nombra más bien a un imperativo meramente vacío, a una enunciación sin enunciado que se resiste a ser tematizada o diegetizada. Si bien hay marcos teóricos y filosóficos que se refieren a un impulso ético similar; creo que la figura de Antígona puede ser particularmente útil para pensar el contenido vacío de un imperativo antes de ser llenado por los contenidos de la tradición u otro tejido sociocimbólico. Creo que esto es posible porque en la apropiación singular que hace Antígona de los significantes de la tradición hay un presupuesto anterior que debe ser más tematizado: una interpelación ética que opera sin el contenido de la ley o de la tradición. Antes de la certeza con que Antígona se aferra a la ley no escrita según la cual debe enterrar a su hermano; hay un momento de corte con la ley de polis, en el que la ley de la tradición emerge como un imperativo sin contenido. Un imperativo en el que despunta una temporalidad radicalmente arcaica que, según exponremos, no puede entrar sin una ardua fricción dentro de un tejido sociosimbólico de la ley o la tradición. Si bien en la mayoría de adaptaciones, versiones y lecturas en torno a Antígona, ese momento no está presente (o es invisibilizado); creo que habría que tratar de dar cuenta de él de manera conceptual, pues en esa dimensión no-visible reside lo que a mi juicio es lo más seductor del personaje ático. A tal dimensión -y al

momento de la fricción por entrar en un tejido textual- a lo que llamo “el espectro de Antígona”.

Desde esta óptica espectral, Antígona nos remite a una dimensión que es simultáneamente anacrónica y antinarrativa. Lo cual no significa que no haya inspirado una plétora de narrativas en torno ella: el espectro de Antígona es el punto ciego y vacío en torno al cual giran espiralmente las narrativas, adaptaciones y lecturas que se inspiran en él, se intentan apropiarse de él y convierten al personaje “Antígona” en un capital simbólico en disputa. Además, es imposible permanecer mucho tiempo en la dimensión a la que nos remite este espectro: para dar cuenta de él es necesario traicionarlo en algún momento. Es más, como veremos, por cierta lógica interna, el espectro parece contener en sí mismo el umbral de su propia traición, de la fricción por la que ingresa en un tejido temporal y narrativo.

Por ahora, retengamos la idea de que hablar del espectro de Antígona no es hablar de una estructura universal que pueda ser activada para pensar sobre problemas éticos en distintos contextos. Estoy lejos de pensar que el drama de Antígona sea una estructura o un contenido fijos y predeterminados que, como los arquetipos de Jung, puedan ser actualizados cada cierto tiempo. Tampoco creo que se trate de que “certain human, social struggles repeat themselves at intervals in history, and a complex rich structure like the narrative of Antigone becomes –sadly- meaningful again and again” (Lane 523). Me parece problemático pensar que los escenarios de luchas humanas y sociales se repitan: no creo que debamos subsumir a un modelo general la singularidad de contextos específicos de violencia en los que se tensan las relaciones entre la agencia humana y los ordenamientos sociales o tradicionales. Ni una estructura trágica universal ni un modelo social general sirven para dar cuenta del espectro de Antígona; sino que debemos tratar de seguirlo por otros ámbitos.

Quiero ensayar, a partir de un caso singular, una intuición: la de que una mirada a los procesos de llevar a Antígona en los escenarios contemporáneos puede ser útil para explicar, en diálogo con ciertas reflexiones filosóficas y teóricas (principalmente la ética de Emmanuel Levinas), algunas dimensiones de su presencia espectral, sobre todo si podemos reconstruir –aunque sea parcialmente- distintos momentos y registros de las puestas en escena. Quizás en los mismos testimonios de los que llevan a Antígona a las tablas, en los registros de cómo la insepulta hija de Edipo acompaña y acecha estas performances, podamos encontrar las claves para vislumbrar el carácter vacío, antinarrativo y atemporal del espectro de Antígona, así como la lógica interna mediante la cual el espectro hace posible su traición y deviene en un tema que puede ser representado. En esa línea, me concentraré en tratar de lograr esa reflexión a partir de los comentarios que active la lectura del texto y el testimonio de la puesta en escena de una sola adaptación/versión libre escrita por el poeta peruano José Wanatabe y estrenada el 24 de febrero del 2000 en Lima por el grupo Yuyachkani, el principal colectivo de performance cultural en el Perú. Más que un recorrido general por un repertorio heterogéneo de “Antígonas” contemporáneas; confío en que activar la singularidad de un caso específico pueda servir para establecer un diálogo con modelos y vocabularios teóricos que –sin remitirse necesariamente al personaje ático- han pensado en una dimensión ética similar a la que creo que nos conduce el espectro de Antígona.

2. Responsabilidad y anacronismo ético

Con una trayectoria de más de veinte años de teatro y performance político-cultural, Yuyachkani ha explorado diversos mecanismos para reflexionar sobre la violencia política en el Perú y para articular una memoria cultural del trauma producido por los saldos del conflicto armado entre el Estado peruano y el grupo subversivo Sendero Luminoso (1980-2000). Además de los 69 000 muertos que dejó el conflicto (muchos de ellos indígenas

atrapados en el fuego cruzado entre el Ejército y Sendero), quedó un número aún indeterminado de cadáveres asesinados extrajudicialmente por el Ejército Peruano que, luego, fueron depositados en fosas comunes para que no sean reconocidos. Muchas madres y hermanas de estos “desaparecidos” buscan aún los cuerpos de sus parientes para sepultarlos. A diferencia de la Antígona de Sófocles, estas mujeres ni siquiera pueden ubicar a los cuerpos que desean enterrar. Las imágenes de estas mujeres interpelaron a Teresa Ralli, miembro fundador de Yuyachkani, a realizar una intervención estética que tuvo varios pasos y registros.

Desde el principio, lo que guió a Ralli fue la sintonía que percibió entre estas mujeres y el personaje de “Antígona”; pero no en una manera mítico-textual, sino que recuerdos vagos e inconexos del personaje clásico vinieron a su mente y se resistieron a entrar en una narrativa. No obstante, luego de un intercambio con las mujeres que la interpelaban, Ralli llegó a concebir las ideas generales de un texto que fue finalmente escrito por el poeta José Watanabe. Lejos de ser propiamente un “guión” dramático, el resultado final fue una sucesión de intervenciones estructuradas en veintidós poemas en los que participan las principales figuras la tragedia sofoclea, con la innovación de incluir una “Narradora” que no revela su identidad hasta el último poema: es Ismene. Como una prestidigitadora que hace entrar en escena a las otras voces, la voz de Ismene sirve para estructurar la secuencia de intervenciones. Luego, Ralli decidió performar el texto como un unipersonal: si Ralli tiene que desdoblarse en múltiples personajes en esta puesta en escena, la voz narrativa de Ismene le sirve para mantener cierta coherencia. En este plano narrativo, la versión libre de Watanabe y Ralli también traiciona al espectro de Antígona (y no puede ser de otra manera): la misma figura de una “Narradora” es indicativa del intento de encontrar un hilo diegético que pueda darle un carácter temporal y narrativo a la adaptación de Antígona. Sin embargo, en el testimonio de Ralli y en el mismo “guión” de la obra quedan huellas imborrables de una dimensión anacrónicamente ética que me interesa enfatizar.

El testimonio de Ralli, “Fragments of memory”, es un ensayo sutil e inteligente en el que la actriz hace un recuento de su experiencia en la concepción de la puesta en escena de Antígona. El texto es un palimpsesto del diario en el que consigna el proceso de llevar a las tablas una versión muy particular de la tragedia clásica. Todo empieza con una imagen de una mujer que buscaba a su hijo para enterrarlo:

I've seen Antigone (running cautiously from one column to another, as hiding from no one). It was the mid-eighties, during the early years of the internal war . . . I step forward: a photo of the arcade in the Plaza de Armas in Ayacucho, the image of a women dressed in black, walking silently, quickly, almost floating, her shadows in contrast under the midday sun. She was Antigone... It was as she had travelled in all her antiquity . . . I had always known about her, about her bravery, yet my readings were very superficial. But what stayed with me was the impression of her act. It slowly turned into an obsession, a recurring image, always waiting for the right moment to emerge and turn into something real” (Los subrayados son míos, 355).

Ralli no reconoce a “Antígona” porque ella pueda asociar el texto tragedia de Sófocles con el presente de la mujer que huye de una columna a la otra en la galería de la Plaza de Armas de Ayacucho. Ralli admite que su conocimiento del texto clásico es muy superficial como para establecer un paralelo entre el personaje y la mujer ayacuchana. No es tampoco que el personaje clásico se haya vuelto presente o actual: aunque para Ralli se encarna en una mujer contemporánea, Antígona se le “aparece” en toda su antigüedad (“in all her antiquity”). Más que cargada del presente, el espectro de Antígona viene cargado de una antigüedad radical.

Debemos enfatizar este aspecto radicalmente arcaico, ya que nos puede prevenir de afirmar que la Antígona antigua adquiriera “actualidad” gracias a las adaptaciones contemporáneas. Si bien las versiones contemporáneas de Antígona han sido leídas desde

las conexiones entre el pasado y el presente que permite en concepto de “tiempo-ahora” de Walter Benjamin [7]; esta aproximación no es suficiente. Según Benjamin, la historia “es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico tiempo-ahora. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de tiempo-ahora, que hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución Francesa se comprendía a sí misma como una Roma rediviva” (48-9). En principio, el “tiempo-ahora” de Benjamin, como el espectro de Antígona, quiebra el continuum del tiempo histórico; pero ambos lo hacen de maneras muy diferentes.

Si la historia de Antígona se llenara constantemente de este “tiempo-ahora”, la temporalidad de los sucesivos presentes en los que se actualiza la tragedia clásica infundiría un cortocircuito en el pasado, tanto así que el pasado arcaico se volvería contemporáneo. En esa línea benjaminiana, Jill Lane propone que las sucesivas lecturas y versiones modernas de Antígona, incluida la de la Ralli-Watanabe, dan cuenta de ese tiempo-ahora (now-time), “an experience of time in which the temporality of the present seems to infuse a particular moment of the past, so as much that the past becomes present” (524). Por eso, para Lane, “[w]e could say . . . that the classical story of Antigone is repeatedly filled with ‘now-time’, as different artists and thinkers recognize the convergence of their present and that past, and vice-versa” (524). Lo que quiero argumentar es, sin embargo, algo bastante diferente: el espectro de Antígona se no deja asir por una “inyección” de presente que realizan distintos escenarios contemporáneos en un pasado arcaico.

Empecemos por la crítica a la inyección temporal del “tiempo-ahora”. Por más que corte con el continuum del tiempo homogéneo y lineal, las sintonías que establece el “tiempo-ahora” siguen operando en términos estrictamente temporales de actualización que dejan intacto el punto del “ahora” desde el cual se puede tejer una narrativa o línea temporal. La aparente fusión entre el pasado y el presente es un subterfugio para referirse a

un proceso en el que un momento del pasado es “llenado” de presente. El hecho de que Benjamin afirme de que la Revolución Francesa “[c]itaba a Roma como la moda a un viejo atuendo” (49), es indicativo de que en el anacronismo del “tiempo-ahora” es el presente el que se apropia del pasado, el cual —a diferencia de la “Antígona” que ve Ralli en la foto— deja de interpelarnos en toda su antigüedad (“in all her antiquity”). Lo más problemático es, entonces, que al mantener el presente del “tiempo-ahora” como un punto de referencia relativamente fijo desde el que es posible “citar” al pasado, la posibilidad de una narrativa se mantiene intacta. Si bien la estrategia benjaminiana quiebra con el continuum del tiempo histórico, sigue dejando un punto de referencia intacto (el ahora del presente) desde el cual se pueden tejer, como los vestidos de la moda kitsch, las más diversas narrativas anacrónicas.

Si lo que nos interesa es no solo subvertir el continuum histórico, sino también la posibilidad de una narrativa o diégesis, para remitirnos así a una neutralización radical del tiempo y de la historia; es preciso realizar un doble movimiento. Por un lado, es necesario cuestionar la prioridad temporal del “ahora”: no se trata de “actualizar” la importancia de Antígona, ni de señalar la manera en que puede ser “útil” para pensar contextos contemporáneos. Por otro lado, no hay que tener miedo de afirmar el arcaísmo radical de Antígona; sino que, como Ralli, hay que reconocer que ella nos acompaña y nos acecha con toda su antigüedad. En esa dimensión, dejamos de relacionarnos con la Antígona-personaje y podemos aproximarnos a una dimensión más interesante del espectro de Antígona: el anacronismo ético radical. Me refiero a una instancia anterior a todo pasado, a toda temporalidad; una instancia radicalmente arcaica: el arcaísmo ético que excede toda temporalidad y que, al no poder insertarse en ningún tiempo (lineal o benjaminiano), excede también toda *representación* y narración.

Para aproximarnos a este arcaísmo podemos recurrir al análisis que hace Emmanuel Levinas de la emergencia traumática de la subjetividad “responsable” en Otherwise than Being or Beyond Essence. (1998). Levinas opone la representación a la responsabilidad. Mientras “[t]he assembling of being in the present, its synchronization by retention, memory and history is representation” (140); la responsabilidad opera como una exigencia que se resiste a cualquier ensamblaje en un presente sincrónico; se resiste, en general, a cualquier intencionalidad reductiva:

Responsibility for the other, going against intentionality and the will, which intentionally does not succeed in dissimulating, signifies not the disclosure of a given and its reception, but the exposure of me to the other, prior to every decision. There is a claim laid on the same by the other in the core of myself, the extreme tension of the command exercised by the other in me over me, a traumatic hold of the other on the same, which does not give the same time to await for the other... (141).

La intencionalidad que realiza la síntesis sincrónica de la representación del ser en una representación (una síntesis que –por ejemplo- pueda inyectar “tiempo-ahora” en el pasado”) es opuesta a la responsabilidad en la cual el sujeto es expuesto, en una tensión extrema, a la presencia del otro en el mismo. En esta dimensión se da lo que Levinas llama “inspiración”, la cual es significativamente diferente a cualquier tematización o apropiación simbólica y toma lugar en un pasado radicalmente anacrónico, que –por su carácter atemporal- no puede acceder a ninguna síntesis representable. Por eso, para Levinas, el “traumatic hold” de la inspiración nos remite “[to] a past that has never been present” (144), “[to] a pre-original, a non-presentable, an invisible, a consequently a hither side” (160). Este “traumatic hold” opera, pues, como un anacronismo radical: es profundamente diferente del tiempo óptico (Basterra 113), de todo ensamblaje del ser en una síntesis sincrónica. Por eso, Levinas se refería a esta dimensión como “dyachrony without

synthesis” (183): al evitar cualquier tipo de síntesis, la “diacronía” de Levinas se refiere a una dimensión donde no se puede dar la sincronía que permite la representación o la sintonía benjaminiana entre un momento del pasado y un momento del presente. Si etimológicamente diacronía significa “a través del tiempo”; la diacronía sin síntesis de Levinas atraviesa y neutraliza, sin retención ni síntesis posible, el tiempo histórico. Y es que, para la temporalidad de la representación y la síntesis sincrónica, el anacronismo radical de esta diacronía sin síntesis “is more paradoxical than the prediction of the future by an oracle” (Levinas 150).

Quiero pensar en la temporalidad a la que nos conduce el espectro de Antígona como esa diacronía sin síntesis, como la intensa anacronía temporal de Levinas. Anterior a cualquier pasado, este espectro nos remite a un tiempo no-presentable que nunca ha sido presente. Esta es la temporalidad de la “Antígona” que Ralli ve en la foto: es un espectro que está más allá de toda posible síntesis, viene a nosotros con todo su arcaísmo que nos expone a una responsabilidad excesiva. Es un espectro para el que Ralli no encuentra una narrativa que la haga inteligible: viene a ella con toda antigüedad, su atemporalidad y su carácter antinarrativo. La imagen de la mujer ayacuchana corriendo de columna en columna no es una “cita” de Antígona, ya que no hay texto que citar ni hay un “tiempo-ahora” desde el cual hacer la cita o la actualización.

3. La entrada del tercero

El espectro no viene como un tú, no es un vecino que podamos nombrar, no es una mujer más de la plaza de Ayacucho que Ralli pueda reconocer como una habitante más de la zona. El espectro viene desde una dimensión radicalmente no-personal y la responsabilidad excesiva que recae sobre Ralli no se puede mantener en esa dimensión de atemporalidad; sino que, como veremos, requiere la entrada de un “tercero” a partir del cual se haga posible la representación. En este viraje, se produce un desplazamiento del

carácter atemporal y antinarrativo del espectro de Antígona y se hace posible pasar a la síntesis: es la manera en que, a través de la intervención de un tercero, el espectro se vuelve representable.

En un principio, la distancia arcaica desde la viene Antígona hace que “Antígona” se convierta en una presencia acechante para Ralli: “It . . . turned into an obsession, a recurring image, always waiting for the right moment to emerge and turn into something real” (355). Una obsesión que persigue a Ralli con una imagen recurrente: “Antigone, her head shaved, builds her own prison on a stage with adobe, with mud bricks, until she walls herself inside and glimpses freedom through the window”. La responsabilidad excesiva que está más allá de la representación, el espectro que viene desde una temporalidad anacrónica y atemporal, empieza a exigir una representación que sea llevada a escena; lo cual involucra, ineludiblemente el ingreso en una determinada temporalidad y narrativa. ¿Cómo entender este viraje que ocurre en la lógica del espectro? ¿Cómo es posible que, desde su atemporalidad radical, el espectro empiece a insertarse en una narrativa?

Creo que desde el pensamiento de Levinas también podemos encontrar una aproximación posible para estas preguntas. Levinas sostiene que la proximidad del “yo” con el vecino se problematiza cuando interviene un tercero y es partir de esta intervención que emerge un límite entre la responsabilidad y la representación. Y el tercero es también el umbral en el que la pregunta por la justicia y la posibilidad de la conciencia empiezan a tomar forma. Es el punto en que se vislumbra la posibilidad de un viraje que hace posible la representación:

The third party is . . . the limit of responsibility and the birth of the question: What do I have to do with justice?. . . The entry of the third party is the very fact of consciousness, assembling into being, and at the same time, in a being, the hour of suspension of being in possibility, the finitude of essence accessible to the abstraction

of concepts, to the memory that assembles in presence, the reduction of a being to the possible and the reckoning of possibles, the comparison of incomparables. It is the thematization of the same on the basis of the relationship with the other... (157-8).

La entrada del tercero establece las condiciones de posibilidad de la representación y la sistematización del espectro de Antígona: nos remite a los ciernes de su entrada en su marco temporal y narrativo del cual se puede dar cuenta a través de una tematización o conceptualización. Una entrada que, por cierto, traiciona el carácter atemporal y radicalmente arcaico del anacronismo ético del espectro. Pero esta traición es necesaria para poder dar cuenta de él. Si, como sostiene Levinas, la irrupción del tercero es un momento que se sigue “[i]n the latent birth of cognition and essence, of the said, the latent birth of question, in responsibly” (157); entonces, el advenimiento del tercero o del umbral de la representación es un momento consustancial dentro de la misma lógica del espectro.

En el proceso de la puesta escena de Ralli y Yuyachkani, el espectro de Antígona se vuelve también tematizable y entra en los umbrales de la representación una vez que entra un tercero en escena: cuando deciden que Ismene será la narradora de la pieza, la prestidigitadora que les dará la voz a los otros personajes. En ese preciso momento, la interacción con las parientes de los desaparecidos se intensifica de una manera muy singular:

[W]ho would be interested in narrating the story, in recovering this memory, who would be so heavily invested in? Who was still alive to tell the tale? Ismene. Deciding on this convention was a detonator. It was at that precise moment that we resolved to get much closer to the Antigones of my country. To listen them, to talk with them . . . We decided to interview women –mothers, wives, sisters- from the families of the “desaparecidos” in Peru. They were of all age. Gisela, whose brother, a university

student, disappeared in the early 1990s when Gisela was seventeen years old. We went from there up to the mothers . . . We did these interviews individually, and we personally invited each woman. The interviews took place in her house, in the theatre itself, on the stage where I was creating the work. First I sat on stage and told the woman I was interviewing about the story of Antigone, about what had happened over 2'500 years ago. Then I asked her to sit in my place and tell me her story (Rally 361).

No es nada fortuito que primero decidan quién es será el narrador de la puesta en escena y luego empiece la interacción con las mujeres “reales”. En la interacción de Ralli con las mujeres ya está operando Ismene como el tercero hace posible la representación de la obra. En su interacción con las deudas de los desaparecidos, Ralli ya ocupa la posición que Ismene tendrá en la obra en su interacción con el público: así como Ismene en la obra, Ralli hace el papel de la sobreviviente portadora de la historia de Antígona y se las transmite a las mujeres. Las mujeres, por su parte, ocupan un papel similar: ellas son también las portadoras-narradoras de las historias de sus desaparecidos y se las transmiten a Ralli. Esta interacción puede ser leída como el límite entre la responsabilidad y la representación, como el umbral que anuncia la forma de la representación: la figura de una narradora de Ismene como una mediadora entre la historia y el público ya está operando. No obstante, el hecho de que el tercero sea Ismene ya sugiere una traición y una falta asociadas a la figura de la narradora: sabemos por la tragedia clásica que Ismene queda en falta frente a su hermana por no haber aceptado ayudarla en un principio. Esta falta es aún más dramatizada en el texto de Watanabe en el último poema, cuando nos enteramos de la identidad de la narradora (solo hacia el final sabemos que se trata de Ismene):

Las muertes de esta historia vienen a mí

No para que haga oficio de contar desgracias ajenas.

Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia:

Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo (Watanabe 43).

Que el punto de partida de la representación, la elección de la narradora, sea el último punto que se revele hacia final del texto no está exento de cierta lógica ligada al espectro. Durante la mayor parte de la obra, la identidad de la narradora es el punto ciego, vacío que permite sostener la coherencia de las diferentes inversiones. Del mismo modo, el espectro de Antígona es ese punto ciego en torno al cual giran las distintas versiones y lecturas del texto que se disputan al personaje ático como un capital simbólico. En ambos casos, sin embargo, llega un punto en que es necesario llenar ese punto ciego con una revelación (la identidad de Ismene) o con una narración (el mismo hecho de hacer una diégesis sobre la “historia” de Antígona). Lejos de ser antojadizo, creo que este paralelo es muy útil para entender la relación del espectro con el tercero. El tercero emerge como suplemento del espectro ya que reproduce su lógica y lo desplaza. No obstante, la irrupción del tercero, el devenir representable del espectro ya está contenido en su lógica interna: “in the latent birth of cognition and essence . . . in responsibility” (Levinas 157). Quiero sugerir, entonces, que la irrupción del tercero es el suplemento que emerge en el seno del espectro, desplaza su carácter anacrónico y atemporal y hace posible que la responsabilidad de dar cuenta del espectro de Antígona sea posible a través de una representación.

Por otra parte, si mi lectura de la intervención de la figura de Ismene como un tercero es correcta, entonces su irrupción, en términos de Levinas, nos remite a “the very fact of consciousness” (158) y al nacimiento de la pregunta “What do I have to do with justice?” (157). Como veremos en seguida, esto toma un significado muy preciso en la relación de la obra con su contexto. Antes que nada, tomemos en cuenta que la narradora aparentemente impersonal de la historia, con la que el público podría identificarse por su

distancia respecto de los hechos, se descubre como la hermana que decidió darle la espalda a hermana para mantener la paz que ha instaurado Creonte y para tratar de olvidar su desgracia familiar. Para Ismene, el día posterior a la muerte de Polinices “es el primer día de la paz” (Watanabe 3) y, a pesar de los saldos de la batalla, lo único que quiere Ismene es mantener una paz basada en el olvido

“ . . . agradezcamos hoy la vida

y el sol

y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar” (Watanabe 3).

En este punto, podemos percibir una identificación de Ismene con el sentido común que se instauró en el Perú en el contexto posterior al conflicto armado. Este sentido común apelaba a poner un punto final y simplemente olvidar los saldos del conflicto sin hurgar en la justicia para con las víctimas (Vich: 2009). Tal como Ismene, la mayoría de limeños querían simplemente dejar de lado las consecuencias del conflicto armado para que el país se embarque en una era de progreso y olvido. No obstante, el tercero que interrumpe con el nacimiento de una conciencia ligada a la pregunta por la justicia. Así, hacia el final de la obra, Ismene no solo deja de buscar paz y olvido; sino que, además de reconocer su deuda con Antígona, toma la mascarilla mortuoria de Polinices e, invocando a Antígona, cumple con su ritual:

Hermana mía, mira:

este es el rostro de nuestro hermano antes de los perros

y los buitres y la podredumbre,

y estas libaciones tardías son de mi pequeña alma culposa (Watanabe 44).

Vemos que si, por una parte, la irrupción del tercero desplaza al arcaísmo ético del espectro; por otra parte, esta irrupción hace posible un cuestionamiento por la justicia que,

en este caso, es muy específico. No obstante, este cambio de registro no debe distraernos de una dimensión aún más fundamental que pervive en el texto de Watanabe: el carácter anti-tematizable del arcaísmo ético de Antígona sigue de algún modo presente en los veintidós poemas, sobre todo en la manera en que se articula el vínculo entre el personaje de Antígona y el tejido de las tradiciones y las leyes. Pero, para asir esta dimensión, requerimos hacer un movimiento inverso al que acabamos de hacer. Debemos remitirnos, una vez más, a una instancia anterior del espectro que no desaparece plenamente del texto, sino que deja sus huellas imborrables en él.

4. La huella de la voz ética

La Antígona que aparece en el texto de Watanabe está lejos de la determinación inicial que la hija de Edipo se dirige a Ismene en el comienzo de la tragedia de Sófocles. Esta Antígona duda sobre qué debe hacer, invoca a su hermano e incluso pone en cuestión la naturaleza del lazo que lo une a él: “Hermano mío, pero ya no pariente mío/ sino muerto de todos, dime qué debo hacer” (Watanabe 9). En contraste, la Antígona sofoclea afirmaba el carácter único del vínculo familiar con su hermano:

Después de la muerte de mi esposo me hubiera sido permitido tomar otro esposo; y por el hijo que hubiese perdido me hubiera podido nacer otro. Pero puesto que tengo a mi madre y mi padre enterrados en el Hades, ya no me puede nacer otro hermano (Sófocles 22).

Mientras que, para la Antígona clásica, el hermano es el punto que encarna y singulariza el vínculo con la familia, la Antígona de Watanabe es capaz de apartarse más nítidamente de su relación personal con el vínculo familiar: es capaz de “vaciar” el contenido del vínculo filial con Polinices, para poder hacerlo extensivo a “todos”. Y es que la relación de distanciamiento frente al contenido de la ley de la tradición está cifrada en el

espectro de Antígona. Pero, como he explicado, este vacío tiende a llenarse en las sucesivas versiones y lecturas del drama por un movimiento interno a la lógica del espectro: por la intervención de un “tercero”, el espectro abre la posibilidad de llenar con un tema o una narración el vacío de la ley moral a la que nos remite el espectro de Antígona.

Creo que la versión libre de Watanabe se acerca más al espectro, en especial en los momentos en que el personaje de Antígona toma la palabra. Lejos de aferrarse a la fijeza de leyes sagradas no escritas, Antígona interpela a los dioses para saber qué hacer; pero, en vez de esperar una respuesta, se aparta de ella, porque sabe que ninguna ley o tradición pueden ingresar a ella como un contenido del que pueda dar cuenta:

No, no me respondan. Hoy toda palabra o murmullo entra en
mi pesadilla
y la enciende más (Watanabe 15).

Más que articularse como un tejido estable que pueda ser enunciable, la ley moral ingresa en esta Antígona como un exceso que no puede enmarcarse en el plano del enunciado:

Cuando hablo no sé si hablo, acaso solo sean palabras
que circulan
sin sonido dentro de mi cabeza (Watanabe 25).

En esta dimensión de la ley moral sin contenido, de la enunciación sin enunciado, reside el aspecto ético más radical del espectro de Antígona y que se resiste a ser tematizado en las diferentes lecturas y adaptaciones/versiones libres de “Antígona”. No obstante, las lecturas y versiones más suspicaces de algún modo dan cuenta de este carácter no tematizable de la ley moral. Y no me refiero solo a adaptaciones estéticas como la de Ralli y Watanabe, sino también a algunas lecturas críticas contemporáneas. Joan Copjec sugiere,

por ejemplo, que “[n]o que el individuo –Antígona- hereda de su especie, su familia y su raza no puede ser incluido en una ley o dictado enunciable, puesto que también incluye la *Até* de la ley, ese exceso de la ley que no se puede articular dentro de ella” (75).

Pero ese “exceso loco” no debe ser solo abordado en términos negativos, pues aquello que impide la formulación de la ley moral puede ser también aquello donde resida el carácter verdaderamente ético de la ley. Sobre este punto, la diferencia que establece Mladen Dolar entre la voz ética y la voz del superyó me parece particularmente importante. La voz ética de la ley moral es “como una oración suspendida, una oración que ha quedado en suspenso, confinada a la pura enunciación” (119); mientras que la voz del superyó es “una voz gruesa siempre dando órdenes.... [n]o es una oración suspendida..., sino más bien una gente moral con el cual siempre estamos en falta” (119). En esta dimensión de la pura enunciación sin enunciado, la voz ética no ha entrado en el discurrir de la cadena de significantes ni en ninguna temporalidad. Está, en los términos de Levinas que hemos analizado, en una dimensión radicalmente arcaica, previa a todo enunciado y a toda representación. No obstante, así como en Levinas la entrada del tercero hace posible la representación, en Dolar, la voz ética no se puede quedar solo en ese umbral de enunciación pura: la voz ética es una oración en suspenso “pero una oración que pide una continuación, una oración que debe ser completada por el sujeto, por su decisión moral, por el acto” (119). Completar la voz ética no equivale a obedecer el superyó, pues la voz ética “no ordena ni prohíbe, pero necesita sin embargo una continuación, complete a continuarla” (119).

En ese sentido, el acto asignado a Antígona es una respuesta a la voz ética que viene asociada a su espectro. El espectro de Antígona es esa voz ética vacía, esa ley sin enunciado de la tradición, que compele a una respuesta por parte del sujeto para la cual no hay un guión predeterminado. El espectro de Antígona requiere ser completado por un acto por

parte del sujeto, pero no le ofrece ninguna garantía. Más que ligado a la ley de la tradición, la ley moral del espectro es un distanciamiento interno dentro de la ley de la tradición en el que la ley se separa de su contenido y exige ser completada por el sujeto. Por eso, la Antígona de Watanabe me parece tan interesante para pensar la relación entre el sujeto, y la tradición y las leyes. Las voces no llegan a ella como una demanda con un contenido enunciable, sino como exigencias vacías, como “palabras o murmullos que entran en [su] pesadilla y la encienden más” (15), porque, en vez de darle una respuesta, las voces que invoca lo que le dan es una oración suspendida que demanda ser completada por un acto.

Pero, antes del pasaje a la representación a través de la entrada del tercero, antes de completar la oración que queda suspendida a través del acto, ¿cómo se produce la internalización de esa voz ética? ¿Por qué el sujeto se sabe interpelado por esa enunciación sin enunciado? ¿Por qué Antígona se ve obligada a responder a esas voces sin sonido que circulan en su cabeza? Estas preguntas no son retóricas sino que remiten a un aspecto crucial del espectro de Antígona, un punto que considero insoslayable para diferenciar la voz ética de la voz del superyó. Un punto que en su magistral Una voz y nada más (2007), Mladen Dolar no llega a desarrollar con exhaustividad, confiando en que la simple diferencia entre la enunciación pura que pide ser completada y la enunciado superyoico sirve para separar la respuesta a una llamada ética y la obediencia al superyó. Creo, no obstante, que la relación entre una respuesta activa y una obediencia aparentemente “sumisa” es mucho más compleja de lo que parece y que la división maniquea entre ambas dimensiones produce más problemas que los que intenta resolver. La confusión que siente la Antígona de Watanabe ante las voces sin sonido que le llegan de la ley y la tradición, voces que le vienen de afuera, pero que ella reconoce en sus propias palabras, debería motivarnos a complejizar la emergencia de una agencia subjetiva que aparece al reconocer en sí misma una ley vacía que le viene del Otro. Creo que para esta cuestión volver a Levinas puede ser muy productivo:

The possibility of finding, anachronously, the order in the obedience itself and, of receiving the order out of oneself [is the] reverting of heteronomy into autonomy . . . The metaphor of the inscription of the law in consciousness expresses this in a remarkable way, reconciling autonomy and heteronomy . . . The inscription of the order in the for-the-other of obedience is an anarchic being affected, which splits into me “like a thief” through the outstretched nets of consciousness, this trauma has surprised me completely; the order has never been represented, for it has never been presented, not even in the past coming in memory, to the point that it is I that only says, and after the event this unheard-of obligation. This ambivalence is the exception and subjectivity of the subject, its very psyche, a possibility of inspiration. It is the possibility of being the author of what had been breathed in unbeknownst to me, of having received, one knows not from where, that of which I am author (El subrayado es mío, 148-9).

No se trata, entonces, de que la obediencia a la orden y la respuesta ética operen por carriles separados, sino de que la misma agencia subjetiva emerge de una instancia radicalmente dialéctica entre la heteronomía y la autonomía, en el momento en que el sujeto se hace responsable de una orden que no ha sido representada nunca, una orden que carece de enunciado pero en la cual el sujeto se reconoce como el autor. En el espectro de Antígona nos remite a ese tránsito preciso entre la heteronomía y la autonomía y no puede ser reducido a ninguno de esos ámbitos, ya que opera como la misma demanda vacía que nos urge a completarla. Como hemos visto, solo se puede enfrentar esta demanda con la entrada de un tercero, el cual hace posible la representación. Y es así como se produce un viraje de la ley vacía hacia la síntesis y la representación, ya que la indecibilidad a la que nos remite este espectro no se puede mantener: el espectro de Antígona es esa demanda vacía en torno a la cual giran las sus distintas lecturas y versiones.

Mas el espectro también deja, en distintos grados, sus huellas imborrables en las aproximaciones que intentan dar cuenta de él. El espectro insepulto de la hija de Edipo acecha estas versiones y lecturas que se “inspiran” en él y, en diversas medidas, se disemina como una enunciación sin enunciado que exige ser respondida. En este ensayo he tratado de hacer precisamente eso, al menos parcialmente.

NOTAS

[1] En Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death (2000), Judith Butler se refiere a la tradición y los rituales como un tejido simbólico incompleto que constantemente necesita ser actualizado performativamente y que, a través de esta repetición performativa, contiene en sí mismo la posibilidad de su subversión. Así, al mismo tiempo que se “cumple” con el ritual, se inserta la posibilidad, aparentemente paradójica, de trastocarlo o cambiarlo. Para Butler, el caso de Antígona es ejemplar sobre esta “obediencia promiscua” del ritual.

[2] Mi empleo de término “espectro” se inspira en el uso que Derrida hace de él en la discusión sobre espectros y la lógica espectral para su lectura de Marx (1994). El espectro sugiere, simultáneamente, una visita, como el retorno del padre de Hamlet, y algo que nos puede acechar, como el espectro del comunismo, descrito por Marx y Engels en el Manifiesto comunista. No obstante, cuando Marx convoca el/los espectro(s) del comunismo, “[h]e announces and calls for a presence to come” (Derrida 1999: 218), posiblemente porque tiene esperanzas de una presencia del comunismo sin espectros, sin residuos del pasado. La noción de espectro que invoco, por el contrario, no tiene la esperanza de una “presencia” sin residuos del personaje Antígona, sino que –como veremos– se remite a un estado anterior a toda presentación, a toda síntesis sincrónica de representación en un momento presente.

[3] Según Lacan, el deseo de Antígona, hay una dislocación de un significante del tejido simbólico de la ley, de modo que ya no pertenece propiamente a la cadena significante: “Se trata aquí en efecto de la evocación de aquello que es del orden de la ley, pero que no está desarrollado en ninguna cadena significante, en nada” (Seminario VII 333).

[4] En el carácter tautológico de la justificación que da Antígona de su acto, lo que subyace, para Lacan, es “[m]i hermano es todo lo que ustedes quieran, el criminal, quiso arruinar los muros de la patria, llevar a sus compatriotas a la esclavitud, condujo a los enemigos al territorio de la ciudad, pero finalmente, él es lo que es y aquello de lo que se trata es de rendirle honores fúnebres. Sin duda, no tiene el mismo derecho que el otro, puede contarme al respecto todo lo que quiera, que uno es el héroe y el amigo, que el otro es el enemigo, pero yo le respondo que poco me importa que abajo esto tenga el mismo valor.

Para mí, ese orden con que osa intimarme no cuenta nada, pues para mí, en todo caso, mi hermano es mi hermano” (Seminario VII 334).

[5] En Antigone on the Contemporary World Stage (2011), un texto recientemente editado por Erin B. Mee y Helene P. Foley, se puede encontrar una recopilación de trabajos críticos sobre diversas puestas en escena performáticas de la tragedia de Sófocles en distintas geografías del globo durante los últimos cincuenta años. Los editores señalan que, por su énfasis en lo performático, las distintas versiones de Antígona “allows us to see the play/figure that has been remade in and on other terms, not as an exemplar of ‘universal high Western culture’, but as a play/figure that has been remade in and on other terms, and consequently now ‘belongs’ to the world in a wide variety of forms” (3). Sin embargo, como veremos, el espectro de Antígona está lejos de ser una ‘mercancía’ de amplia circulación a la que se le puedan asignar los más diversos valores.

[6] Como sostiene Vernant, la tragedia griega no se limita a reflejar el material mítico, religioso y legal que representa, sino que construye narrativamente esos materiales, inventando visión trágica de la vida (10).

[7] Los editores de Antigone on the Contemporary World Stage (2011) se inspiran en la lectura benjaminiana que Jill Lane (2007) hace de la versión libre de Ralli y Watanabe para dar cuenta de que la historia de Antígona es “a global rather than a Western property to be reimagined, remixed, and appropriated in response to specific historical, cultural and artistic needs” (2011: 4-5).

Obras citadas

- Basterra, “Auto-Heteronomy, or Levinas’ Philosophy of the Same”. Graduate Faculty Philosophy Journal. Vol. 31, N.1, 2010. 109-132.
- Benjamin, Walter. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Butler, Judith. Antigone’s Claim: Kinship Between Life and Death. New York: Columbia University Press, 2000.
- Copjec, Joan. Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Derrida, Jacques. Specters of Marx. London and New York: Routledge, 1994.
- “Marx & Sons”, in Michael Sprinker (ed.), *Ghostly Demarcations*. London: Verso, 1999. 213-69.
- Dolar, Mladen. Una voz y nada más. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Lane, Jill. “Antígona and the modernity of the Dead”. Modern Drama. Vol 50, N. 4, Winter 2007, 517-531.
- Lacan, Jacques. El seminario. Libro 7: “La ética del psicoanálisis”. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Levinas, Emmanuel. Otherwise than Being or Beyond Essence. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.
- Mee, Erin B. and Helene P. Foley. Antigone on the contemporary world stage. New York: Oxford University Press, 2011.
- Ralli, Teresa. “Fragments of memory”, in Diana Taylor and Roselyn Constantino (eds.), Holy Terrors: Latin American Women Perform. Durham: Duke University Press, 2003.
- Sófocles. *Antígona*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2001.

Vernant, Jean-Pierre and Pierre Vidal-Naquet. Myth and Tragedy in Ancient Greece. New York: Zone Books, 1988.

Vich, Víctor, Juan Carlos Ubilluz y Alexandra Hibbett. Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

Watanabe, José. Antígona: versión libre de la tragedia de Sófocles. San Juan: Fragmento Imán Editores, 2010.