

***Antígona Bel* de Maria Fernanda Gárbero o la reescritura pandémica del mito en Río de Janeiro**

[*Antigone Bel* of Maria Fernanda Gárbero or the Pandemic Rewriting of Myth in Rio de Janeiro]

<https://doi.org/10.6018/myrtia.655051>

Francisco Bravo de Laguna Romero

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

francisco.bravo@ulpgc.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6336-3736>

Resumen:

La dramaturga brasileña Maria Fernanda Gárbero reescribe el mito clásico de *Antígona* de Sófocles, ambientada en el contexto de la pandemia del COVID-19 en la baixada fluminense de Belford Roxo, una ciudad de las trece que conforman la baixada y que con una población de unos 500.000 habitantes es una de las más peligrosas de Río de Janeiro. La pieza se desarrolla en un escenario marcado por la pandemia, donde los encuentros presenciales están prohibidos y la comunicación se ha trasladado al ámbito virtual. Este aislamiento y la mediación tecnológica son elementos centrales de la puesta en escena.

Antígona Bel está encarnada por Isabel, que busca en absoluta soledad el cuerpo desaparecido de su hermano, Renato, el renacido, muerto de COVID-19. Al igual que la *Antígona* original, Isabel asume el deber familiar de honrar a sus muertos insepultos, desafiando las circunstancias impuestas por la crisis sanitaria y social.

Isabel es la única presencia física en escena. El resto de los personajes se manifiestan a través de voces y medios virtuales, como audios de WhatsApp, llamadas telefónicas y videoconferencias.

La dramaturga minera traduce, en el sentido más moderno y equilibrado del término, la recepción clásica de *Antígona* y la coloca en el centro de un teatro que huye de etiquetas, pero que es un teatro, sin duda alguna, heredero de la tradición. El antagonismo se repite para transmitir la doble virtud de la ética, *Diké* y *Thémis*, la ley humana y la eterna, pero esta apropiación, esta reescritura, visceral, étnica, social, que propone Maria Fernanda Gárbero desde su «espanto», se resignifica desde su universalidad como instrumento contra la violencia y opresión de Estado, en cualquiera de sus formas, contra la corrupción, la pobreza, la miseria y la desesperanza.

Abstract:

Brazilian playwright Maria Fernanda Gárbero rewrites Sophocles' classic myth of *Antigone*, set against the backdrop of the COVID-19 pandemic in the Baixada Fluminense region of Belford Roxo, one of the thirteen cities that make up the Baixada and, with a population of around 500,000, one of the most dangerous in Rio de Janeiro. The play takes place in a setting marked by the pandemic, where face-to-face encounters are prohibited and communication has moved to the virtual realm. This isolation and technological mediation are central elements of the staging.

Antígona Bel is played by Isabel, who searches in absolute solitude for the missing body of her brother, Renato, the reborn, who died of COVID-19. Like the original *Antigone*, Isabel takes on the family duty of honouring her unburied dead, defying the circumstances imposed by the health and social crisis.

Isabel is the only physical presence on stage. The rest of the characters manifest themselves through voices and virtual media, such as WhatsApp audios, phone calls and video conferences.

The Minera playwright translates, in the most modern and balanced sense of the term, the classical reception of Antigone and places it at the centre of a theatre that shuns labels, but which is undoubtedly a theatre that inherits the tradition. The antagonism is repeated to convey the dual virtue of ethics, *Dike* and *Themis*, human law and eternal law, but this appropriation, this visceral, ethnic, social rewriting proposed by Maria Fernanda Gárbero from her 'horror' takes on new meaning from its universality as an instrument against state violence and oppression in all its forms, against corruption, poverty, misery, and despair.

Palabras clave: Tradición y recepción clásicas; teatro brasileño; mitología grecolatina y teatro latinoamericano; Nanda Gábero.

Keywords: Classical Tradition and Reception; Brazilian Theatre; Greco-Roman Mythology and Latin American Theatre; Nanda Gábero.

Recepción: 23/09/2024

Aceptación: 10/03/2025

Cuando el 28 de septiembre de 2020 los juristas Lucas Correia de Lima y Arnaldino Dos Santos Días Júnior publicaron en *Revista Pensamento Jurídico* de la Universidad de São Paulo «O retorno ao dilema de Antígona: a dignidade do corpo morto no contexto pandêmico da COVID-19»¹, un extraño reconocimiento de la realidad que nos estaba sepultando selló esta referencia como elemento obligatorio de una posterior revisión que se debía producir en el ámbito de la creación artística y, posiblemente en la más inmediata, que no mediática: la recreación dramática. Tras adelantar algunos elementos de la tragedia griega, sustentaron su estudio en los orígenes del derecho al sepulcro, *ius sepulchri*, previsto en las costumbres del Derecho Griego y registrado por escrito en el Derecho Romano. Al contextualizar la pandemia y sus consecuencias, se centraron en la violación jurídica de los derechos humanos que representaban los cuerpos insepultos que compararon con «muitos contemporaneos Polínicos» en ciudades como Guayaquil o Manaus donde los cadáveres se acumulaban en las calles o en contenedores frigoríficos esperando su entierro. Sin embargo, esta afiliación del poder evocador de la literatura, y especialmente del mito de Antígona referente al derecho, no era nuevo ni siquiera en tiempos pandémicos. Hace ya más de una década Trindade y Karam² habían reconocido que *ex fabula ius oritur* afirmando que la literatura genera sentencias sobre el derecho, lo humaniza y lo ilustra con ejemplos como Antígona.

En el cuarto *Seminário Setembro Amarelo Do Luto a Luta*, celebrado del 20 al 24 de septiembre de 2021 bajo el lema *Entre el duelo y la pandemia*,

¹ L. Correia de Lima, A. D. S. Días Júnior, 2020, pp. 309-332.

² A. Karam Trindade, H. Karam, (2013), pp. 196-203.

inserto en el Proyecto de Investigación «*Psicanálise e literatura: Freud e os clássicos*» en el Instituto de Psicología da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, los psicólogos Sabrina Varella Soares, Arthur Teixeira Pereira e Ingrid de Mello Vorstaz presentaron una comunicación titulada «O luto e as ceremonias fúnebres na pandemia de COVID-19: reflexões a partir da tragedia *Antígona* de Sófocles». Con la tragedia *Antígona* de Sófocles como modelo y tras una breve revisión crítica de la literatura psicoanalítica acerca del luto y sus relaciones con las ceremonias fúnebres, concluyeron que la segunda muerte de Polinices, la muerte de su recuerdo y la privación de su obligado rito funerario era la propia negación de su nombre y, por lo tanto, de su memoria.

Este preámbulo, restringido únicamente a dos ámbitos de la realidad y el conocimiento como el derecho y la psicología, y acotado también al entorno geográfico de Brasil, era necesario tras aquellos tiempos pandémicos, y no se hubiera producido antes porque las reseñas previas de las reescrituras de Antígona ya estaban recogidas en obras de referencia como *Antígona (s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes* de José Vicente Bañuls y Patricia Crespo³; *La travesía de un mito universal para la historia de Occidente* de George Steiner⁴; *A eterna sedução da filha de Édipo*, edición coordinada por Andrés Pociña, Aurora López, Carlos Morais y Maria de Fátima Sousa y Silva⁵; *Antígona: una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci⁶, o la compilación de la recepción de Sófocles publicada en 2017 por la Editorial Brill bajo la coordinación de Rosanna Lauriola y Kyriakos Nicolau Demetriou⁷.

En este breve repaso nos parece imprescindible resaltar la minuciosa y detallada enumeración que Renato Cândido da Silva, en su trabajo sobre la revisión de las obras dramáticas de Jorge Andrade y Ângela Linhares⁸, nos ofrece en dos anexos añadidos en forma de apéndices o catálogos. En el primer apéndice, que denomina «*Catálogo dos Mortos: Versões do Mito de Antígona*» recoge ciento setenta y tres versiones del mito de Antígona desde 1580 hasta 2019; en el segundo, «*Catálogo Dos Nossos Mortos: Rastros de Antígona no Brasil*», recopila cincuenta obras escritas en Brasil entre 1914 y 2019, con un listado de adaptaciones y reescrituras teatrales que inicia con la representación de *Antígona* de Carlos Maul en 1916.

Como el mito puede ser revisado desde cualquier ángulo de nuestra modernidad contemporánea, rescatamos dos ensayos que se nos antojan esenciales en la profundización teórica de *Antígona Bel* ya que sustentan como

³ J. V. Bañuls Oller y P. Crespo Alcalá, 2008.

⁴ G. Steiner, 2020.

⁵ A. Pociña; A. López; C. Morais y M^a de Fátima Sousa y Silva (eds.), 2015.

⁶ R. Pianacci, 2015.

⁷ R. Lauriola, K. N. Demetriou, 2017.

⁸ R. C. da Silva, 2024.

podremos defender en este trabajo, directa o indirectamente, consciente o no, algunos de los pilares argumentales y temáticos de esta esta pieza carioaca. La primera de estas obras es *Antigone's Sisters. On the matrix of love*⁹ del filósofo esloveno Lenart Škof. Con su teoría del amor en un mundo éticamente trastornado, ejemplifica con deidades y figuras femeninas en contextos filosóficos, literarios, mitológicos e incluso teológicos, el poder evocador de un amor más poderoso que cualquier tipo de violencia. La segunda obra, *Antigone in the Americas. Democracy, sexuality and death in the settler colonial present*¹⁰ del profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Massachusetts Andrés Fabián Henao Castro, habla de Antígona a través de la mirada colonial de los negros y las mujeres negras, los feminismos y las críticas queer y trans de color para iluminar la inclusiones y exclusiones políticas de las sociedades modernas. Tras estudiar y analizar *Antígona Bel*, pareciera que su autora se hubiera atrevido a escenificar la estructura teórica de estos dos ensayos que nacen en el mismo año de la pieza, o que estos ensayos se hubieran nutrido de los elementos constituyentes de la obra literaria. Sea como fuere no nos parece accidental ni causal que estas tres voces, surgidas en contextos tan diversos, dialoguen con Antígona en este inicio de década del siglo XXI desde perspectivas y ópticas tan similares, tan complementarias, tan necesarias y tan actuales como la violencia social, la xenofobia, el colonialismo cultural, el feminismo o las perspectivas de género.

Una vez hecho este rápido y eléctrico recorrido, llegamos al punto de partida, el año 2021, donde la pulsión artística anteriormente citada se produjo. Y lo hizo de la mano de Maria Fernanda Gárbero, cuya trayectoria académica y artística es imprescindible conocer para profundizar en su Antígona y entender algunas de sus claves. Graduada en Letras y Literaturas Portuguesas por la Universidad Federal de Juiz de Fora en 2002, Maestra en Teoría Literaria por la Universidad Federal de Juiz de Fora en el año 2005 y Doctora en Literatura Comparada por la Universidad del Estado de Rio de Janeiro en 2009, en 2019 culmina el postdoctorado en *Poéticas da Tradução* en la Universidad Federal de Minas Gerais. Es autora de artículos científicos y capítulos de libros de traducción y recepción de personajes trágicos femeninos en la literatura, cine y teatro. Entre esas traducciones de textos teatrales en español, italiano, catalán y gallego, se encuentra la edición de *A Fronteira*¹¹ del argentino David Cureses¹²,

⁹ L. Škof, 2021.

¹⁰ A. F. Henao Castro, 2021. Esta obra está editada por Tina Chanter, autora de *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, publicada en 2011. Igualmente es coeditora, junto a Sean D. Kirkland, de la obra *The returns of Antigone: interdisciplinary essays*, publicada en 2014 por Suny Press.

¹¹ M^a F. Gárbero, 2021.

¹² D. Cureses, 1960.

publicada en el año 2021 en la Colección Dramas y Poéticas por la Universidad Federal de Paraná, una Medea pampeana que hemos visitado en numerosas ocasiones y en muchos estudios y que gracias a su trabajo vio la luz en lengua portuguesa. Actualmente es Profesora asociada de Teoria da Literatura na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, coordina el proyecto *Travessias Críticas* en la Universidad Federal Río de Janeiro, e integra los grupos de investigación *Vortit Barbare* en la Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, *Grupo de Tradução de Teatro* (GTT) en la Universidad Federal Minas Gerais y el *Laboratório de Estudos Clássicos* (LEC) en la Universidad Federal Fluminense.

En el año 2022 la editorial brasileña Telha publicó *Antígona Bel: uma Peça Pandêmica*¹³, obra que por cuestiones cronológicas no pudo ser recogida ni referenciada en el excelente trabajo *Greek Myth Heroines in Brazilian Literature and Performance*, publicado por la Editorial Brill¹⁴ en el año 2023, año en el que la revista *Acotaciones*, editada por la Real Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid (RESAD) con motivo de la celebración de su 25 aniversario, en su sección *Cartapácio* dedicada a textos teatrales breves, publica traducida al español *Antígona Bel. Peça en un acto. Sete escenas*, edición con la que trabajaremos¹⁵.

A pesar de que en la versión original Gárbero subtitule su *Antígona Bel*, como «uma peça pandêmica», con su permiso proponemos rebautizarla como pieza endémica, endémica de los males sociales, estructurales, que azotan América Latina, como se puede deducir del collage, realizado por ella misma, que ilustra la portada en la versión original; y endémica en las formas políticas que condicionan su realidad, en este caso la realidad de Brasil, de sus enormes metrópolis y de sus inmensas periferias. Belford Roxo, una ciudad de las trece que conforman la Baixada, con una población estimada de unos 500.000 habitantes, y conocida popularmente por ser una de las más peligrosas de Río de Janeiro, «cuna de la violencia en Brasil» en palabras de su autora, es el epicentro de esta obra. Esta asimilación sistémica de violencia con Belford Roxo se sonoriza, como coro hipnótico, identitario y casi tribal, con el funk popular de la década de los noventa *Baixada Cruel. Os sinistros são de Bel*¹⁶ creado por MC Vítor, que abre y cierra la pieza y que habla del orgullo de pertenencia a una comunidad como reducto de poder y de respeto.

Maria Fernanda conoce los mecanismos de pulsión de esta barriada donde imparte docencia hace ya más de diez años, y por eso escribió su propia

¹³ M^a F. Gárbero, 2022.

¹⁴ C. Moraes; F. Macintosh; M^a de F. Silva; M^a das G. Moraes Augusto; T. V. Ribeiro Barbosa (eds.), 2023.

¹⁵ M^a F. Gárbero, 2023.

¹⁶ Sobre la violencia en la Baixada Fluminense, cf. C. Souza Alves, 2024.

Antígona, por eso y por ellas. Sin embargo, y aunque la autora apele en su prólogo al odio en este «encuentro con personajes de la vida real, que, como Isabel, conocen en carne propia muchos abandonos y formas del odio» (p. 376), *Antígona Bel* es una obra que nace del amor que proclama Lenart Škof y que se vincula literariamente a Sófocles en los versos iniciales¹⁷. Sin embargo, a ese amor Gárbero lo llama «espanto» y lo define como sentimiento fundamental «para el encuentro ético» (Prólogo, p. 376). Ética y encuentro, la primera de las estructuras racionales que vertebra la obra. Esta dualidad, entre amor y odio, incrustada en el argumentario político de ese momento histórico en Brasil, se reduce desgraciadamente a una mirada polarizada por discursos políticos y sociales no sólo en América Latina sino en todas las sociedades occidentales. En Brasil Lula da Silva dos años después de la aparición de la obra de Gárbero capitalizó esta dualidad con un lema que focalizó el argumento central de su campaña y de su discurso de investidura: «Brasil venció al odio. ¡Viva Brasil!».

Volviendo de nuevo al análisis de la obra, Belford Roxo podría ser también, como defiende la autora, «Nova Iguaçu, Queimados, Nilópolis, Duque de Caxias, São João de Meriti y todas las otras que integran la Baixada Fluminense» (Prólogo, p. 377), como Mezquita, Magé, Japeri, Seropédica, Guapi o Paracambi, localidades que no son mencionadas en la obra pero sí en algunas versiones del funk anteriormente citado. La ciudad, por lo tanto, es y no es Belford Roxo y es, al mismo tiempo, cualquiera de ellas donde se reconoce el desamparo en sus calles.

Ya tenemos el escenario, y tenemos justificada a nuestra protagonista Isabel, la nueva Antígona, a la que todos llaman Bel, una simplificación metonímica del personaje y la significación violenta y simbólica del lugar que habita. Bel, Isabel, estará siempre sola, en un vacío creado para ser representado en escenarios pandémicos, con voces telefónicas, música, imágenes, audios de WhatsApp y videollamadas. Pero no es este, ni aspira a serlo, un experimento de teatro minimalista ni una atrevida, postmoderna, simbólica e hipercontemporánea puesta en escena. Su escritura se concibe y se cristaliza en una soledad donde «los encuentros presenciales no estaban permitidos» (Prólogo, p. 376) y el mundo virtual se había apropiado de lo cotidiano. Y no podemos, ni debemos, despojarnos de esta realidad a la hora de acercarnos a la obra.

Una vez situado el personaje, necesitamos ubicar el tiempo dramático en el que se desarrolla la acción y este elemento lo resuelve la autora presentando a Bel de espaldas al escenario mientras contempla en el viejo televisor de su habitación el noticiero la noche del 9 de agosto de 2020. A partir de ahí son dos los espacios físicos en los que transita el texto: el vacío de Bel y el vacío de un

¹⁷ *Οὗτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν*. No nací para odiar, sino para amar. Antígona (p. 376).

espacio escénico donde se proyectan imágenes de referencias históricas que se deslizan, casi se destilan, en el inicio de cada una de las siete escenas que componen la obra: caída del Muro de Berlín; fosas comunes abiertas para sepultar a los muertos por la pandemia y las Madres de la Plaza de Mayo en los años 80, que entendemos como un solemne acto reivindicativo de homenaje personal de María Fernanda que había publicado en 2020 *Madres de Plaza de Mayo: à memória do sangue, o legado ao revés*¹⁸.

De este modo, símbolos icónicos de nuestra historia más reciente se retratan junto a imágenes pandémicas, ya históricas también, que nos sitúan en el drama reconocible y universal que vivimos, en un duelo crónico del que no íbamos a sanar tan fácilmente, ni sus heridas, como estamos comprobando cinco años después, se iban a cerrar como tampoco se cierran en esta pieza dramática cuando llegan los familiares de las víctimas a la comisión parlamentaria de investigación del COVID en el Senado Federal.

En medio de esta sensación de reflejo universal Gárbero introduce dos guiños a referencias locales como crítica oportuna y sagaz de un movimiento crítico en un momento crítico. El primero de ellos es la voz, acompañada de la violencia del sonido de ametralladoras, del ex presidente de la república Jair Bolsonaro, que repite en portugués «Quer que eu faça o quê? Não sou coveiro» (escena 2, p. 384):

Presidente, hoje tivemos mais de 300 mortes [são 113; depois de divulgar, o Ministério da Saúde corrigiu]. Quantas mortes o senhor acha que...", perguntava um jornalista quando Bolsonaro o interrompeu.

"Ô, cara, quem fala de... Eu não sou coveiro, tá certo?", declarou o presidente.

O repórter, então, tentou fazer novamente a pergunta.

"Não sou coveiro, tá?", repetiu o presidente da República¹⁹.

Esta expresión, repetida tres veces a lo largo de la obra y reproducida por el personaje que simboliza el poder, el Concejal César Capece, es una de las respuestas que el mandatario daba en las ruedas de prensa y que ha quedado en el imaginario colectivo de los brasileños. En la versión traducida al castellano, la voluntad de la dramaturga fue que permaneciera en portugués estas referencias porque «aun siendo posible traducir el espanto», María Fernanda quiso que «el horror nos recordara a su autor» (Prólogo, p. 377). La segunda expresión que se escucha en los audios, en la voz también del ex presidente, es «quadrúpede»

¹⁸ M^a F. Gárbero, 2020.

¹⁹ En línea: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/20/nao-sou-coveiro-ta-diz-bolsonaro-ao-responder-sobre-mortos-por-coronavirus.ghtml>> (consultado: el 8 de julio de 2024).

(escena 2, p. 384), que hace referencia al insulto que dirigió a la periodista de la CNN de Brasil Daniela Lima el 1 de junio de 2021:

Infelizmente, somos obrigados a dar uma boa notícia, mas não é tão boa assim não'. É uma quadrúpede. A final de contas, acho que não preciso dizer de quem ela foi eleitora no passado, né? De outra do mesmo gênero²⁰.

Tenemos, por tanto, un archivo de memoria audiovisual muy vivo, evocador y también provocador, posicionado éticamente, que no ideológicamente, y que no nos permite distanciarnos ni un solo instante de la realidad.

A estos recursos sonoros, visuales y escénicos, Maria Fernanda suma otros literarios y dramáticos como es el juego metafórico de los nombres de los personajes. En la entrevista concertada con ella dibujó una expresión en la que reconocía que los nombres son marcas que determinan la condición social, el origen, y que están muy vinculados en la Baixada con la pobreza y con la religión evangelista, como recuerda Bel cuando afirma que aprendieron a ser pobres y evangelistas «lo que ha sanado muchas heridas, como la soledad de la miseria» (escena 1, p. 380). Por eso la elección del apellido familiar de la protagonista, Santos, «el más democrático de Brasil» según Bel (escena 1, p. 380), con una evidente connotación religiosa, es la declaración programática de un posicionamiento que sostiene la estructura argumental de esta pieza. Doña Conceição dos Santos es la madre, la engendradora, la cuidadora, una empleada doméstica más en «casas de familias en las zonas ricas de Rio de Janeiro» (escena 1, p. 380), una mujer más abandonada por su marido, que no permitió que la queja amargara su vida, pero que se «volvió loca» y «solo sabía llorar» en un gesto de obligada inacción, de impotencia, de sumisión, de fragilidad por no poder recuperar el cuerpo de su hijo. Como afirma Maria Fernanda, «el cuerpo era solo para los que podían tenerlo y simbolizaba la desigualdad en el duelo». Esa desigualdad es la justificación natural de esta pieza teatral instalada en los márgenes donde habitan los que no tienen ni tan siquiera el cuerpo de sus muertos.

Isabel dos Santos es la única que habita el escenario, sola en la búsqueda de su hermano, «los demás personajes son solo voces» (Prólogo, p. 376). Es la única de la familia que ingresó en una universidad pública y esta formación académica, y el espíritu crítico y libre que teóricamente le proporciona, le permite habitar múltiples espacios: arranca la obra en su sala de estar, donde arma y desarma un ataúd en mitad de los audios, se viste y se desviste con una

²⁰ En línea: <<https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-chama-jornalista-da-cnn-brasil-de-quadrupede>> (consultado: el 8 de julio de 2024).

túnica blanca, habla por la ventana de su habitación, deshace el escenario de una clase universitaria o apila cajas de cartón a modo de escritorio. Todo esto sucede mientras las voces entran y salen de la escena sin que ella desaparezca nunca. Aunque resulte emotiva la reminiscencia y fueran otros los motivos que inspiraron a Carlos Maul en 1916 en la primera *Antígona* escenificada en Brasil representada al aire libre en el Campo de Sant'Anna, conocido como Teatro de la Naturaleza en el centro del Parque de la Praça da República de Río de Janeiro²¹, debemos recordar que su Antígona, en otro proceso de transformación y de reescritura, también permanece en escena la mayor parte de la pieza, a diferencia de su hipotexto clásico.

Marcia dos Santos no es realmente un personaje, ni siquiera una voz en off, es la presencia escénica de la vecina que le presta el teléfono móvil a Isabel para que acredite su asistencia a clase. Es la no voz, la supresión de Ismene en boca de Isabel cuando acude a la universidad, es el silencio de Ismene en Sófocles, o por lo menos su aceptación resignada, resignificada en *Antígona Bel* con su ausencia, con una identidad imaginada por la Profesora que preguntará a Isabel si acaso es su hermana por la coincidencia de apellidos. Sin embargo, esta Antígona carioca no tiene, al menos por ahora, ni hermana ni identidades femeninas que la acompañen.

Jorge dos Santos, Eteocles, es el hermano que se encuentra en prisión por tráfico de cocaína. Según Gárbero el nombre surge en honor a San Jorge, santidad muy venerada en Brasil y, de manera muy especial en Río de Janeiro como patrono de la policía y a su vez de los delincuentes. Esta dualidad religiosa se traslada a otra más amplia donde se produce, además, un sincretismo entre la religión católica, la umbanda, el candomblé de Brasil y la religión yoruba, asociando a San Jorge con el guerrero orixa Ogum, celebradas ambas deidades el 23 de abril con rituales comunes como las novenas a San Jorge-Ogum²².

Renato dos Santos, Polinices, el renacido y el no encontrado, está dotado de una significación muy personal ya que la obra está dedicada al amigo de la autora, Raimundo Nonato Gurgel Soares, muerto en 2020 y del que nunca pudo despedirse debido a las restricciones y prohibiciones decretadas por la Organización Mundial de la Salud a causa de la emergencia sanitaria. Renato, que lideró las revueltas de junio de 2020 contra los recortes de las empresas y los abusos de la pandemia, sufrió un accidente repartiendo comida como *motoboy* y en el hospital contrajo la enfermedad. Nada más se supo de él, «un nadie, un gil, un negro de mierda de la Baixada que tuvo COVID porque salió de joda con sus amigos pobres y negros», grita Bel en la primera escena (p. 379).

²¹ R. C. da Silva, 2020, pp. 102-121.

²² Cf. En línea: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/dia-de-sao-jorge-entenda-o-sincretismo-religioso-e-as-comemoracoes-da-data>> (consultado: el 8 de julio de 2024).

Los personajes antagónicos que se enfrentan a Isabel y, por lo tanto, a toda la comunidad de los «sin nombre», son dos *bonifratres*, dos marionetas gigantescas y desproporcionadas que aparecen de espaldas en la escena quinta, ciclópeos, hablando por un enrojecido, quizás ensangrentado, teléfono móvil también descomunal. Estos títeres simbolizan, sin duda, los poderes sin rostro que son movidos por otros hilos invisibles: jerarquías políticas corruptas, autocracias económicas viles y esclavizantes, e influencias religiosas invisibles. Contra estos tres poderes dirige Maria Fernanda su mirada crítica activa y descarnada.

Uno de estos títeres es César Capece, el Concejal, el Doctor, un hombre peligroso, «un miliciano» (escena 3, p. 386), «un enemigo» (escena 4, p. 388), un político al que todos temen y al que nadie quiere enfrentarse ni siquiera Bel. Este Creonte invisible recibe su nombre de la ficción televisiva argentina *El Marginal*²³, donde Gárbero sincretiza en uno solo el nombre de dos personajes opuestos en la serie, César y Capece. Eso explica el uso de la variante del español de Argentina con el voseo y expresiones lunfardas muy reconocibles en boca del Concejal en algunos casos en forma de insultos: «la concha de la lora»; «boludo»; «zurdos de mierda»; «tarado»; «pelotudo»; «pedazo de sorete»; en otras ocasiones con el uso de expresiones como «dejá de joderme»; «hacé lo tuyo y no me rompás más las pelotas con este tema... pará... pará»; «estamos laburando»; «a la puta que los parió»; «poné al gil adentro de una bolsa negra»; «es covid, che». Maria Fernanda vincula el origen italiano de este personaje a cierto prejuicio que privilegia esta descendencia por encima de las originarias brasileñas y que de alguna manera justifica que ciertas familias de clase alta aludan a ese nacimiento. De esta procedencia se enorgullece César Capece cuando reconoce que la familia de su mujer es «toda tana, allá del norte de Italia, un lugar hermoso», razón por la cual el Pastor Wallace le ofrece una «pizzas calientitas» (escena 5, p. 390) para que interceda por el cuerpo de Renato. Cinismo, puro humor negro, frescura e irreverencia de una autora que no quiere ser comedida con la injusticia ni con la desvergüenza.

La segunda marioneta gigante pertenece al Pastor Wallace, un Tiresias evangelista que profetiza el futuro de Bel, con la que se enfrenta y hace que su comunidad se enfrente a ella; la inconsciencia de juventud y la tentación que «trabaja día y noche en su cabeza» son las culpables de sus acciones y su formación académica, porque «hace facultad» (escena 5, p. 389), la responsable de su testarudez. Esas mismas ideas las reproduce su madre y se las lanza como golpe a la memoria a su hija y a la de sus hijos ya desaparecidos, advirtiéndole que son los colegas de facultad los intrigantes e instigadores de la maldad que

²³ *El Marginal* (Sebastián Ortega, 2016, Underground Producciones). En línea: <<https://www.netflix.com/pt/title/80115297>> (consultado: el 8 de julio de 2024).

comienza a habitar en la cabeza de Bel. Este activismo universitario se formaliza en un espíritu crítico que combate las formas de represión y en unos representantes del poder que intentan doblegar esa voluntad. María Fernanda nos aclaraba que en el ingreso universitario la mayoría negra transita hacia un movimiento negro que se manifiesta primero en su aspecto externo, el pelo más afro²⁴, en sus condicionantes religiosos que buscan orígenes de cultura y religión afro-brasileñas, y en las relaciones de género. Esto es lo que combate el Pastor Wallace mediante oraciones para ahuyentar todos esos demonios de Isabel, para alejarla de esa vida mundana que la aparta del culto y, por lo tanto, de la verdad. Como buen oficiante culmina sus intervenciones con invocaciones a modo de sortilegio: «¡Que el Señor te bendiga!» (escena 3, p. 385); «Alabado sea el Señor» (escena 4, p. 388); «La paz del Señor, hermana» (escena 6, p. 391); «Que la paz del Señor esté contigo» (escena 7, p. 393).

Siqueira es el seguidor, el asesor del Doctor César, un intermediario entre los poderes fácticos, perversos y pervertidos, y el mundo más humano. La evocación fonética de su nombre es tan ambigua que parece que *siquiera* llegara a existir y en ocasiones usa el acento de su patrón para proferir órdenes o insultos, imitando gestos y tonos con el voseo porteño con el que se ampara en los discursos miméticos del poder. En las lecturas dramatizadas organizadas en la Baixada, Gárbero se sorprendía de que fuera un personaje querido y valorado por los estudiantes. Tras hacer una reflexión consciente y crítica, intuyó que la capacidad de ejecutante de Siqueira lo convertía en una figura expuesta con fecha de caducidad. El resto de los personajes no generaba ese respeto en los jóvenes de la Baixada porque, aunque no conocieran ni sus rostros ni sus nombres, sabían que su supervivencia, la de ellas y la de ellos, no dependía de estos personajes sin rostro que siempre iban a estar. El *Siqueira* de turno podría ser quizás alguno de ellos, de los que pasan y mueren.

Dejo fuera de esta estructura dramática, la voz que como personaje identifica a la Profesora y que en modo alguno es un correlato de la autora. En el espacio virtual del aula universitaria, habla de tragedia griega «con voz mecánica» (escena 2, p. 382), y cita a *Los siete contra Tebas* de Esquilo en clara alusión a los seis compañeros que junto a Renato comandaron las protestas el primero de julio de 2020 contra los abusos de las empresas en la pandemia; y habla de Antígona, con la misma voz desalmada, «reproducida por aplicativos de inteligencia artificial» (escena 2, p. 382), «robotizada» (escena 2, p. 384), para teorizar sobre el deber del Estado como un derecho ciudadano, inalienable y supremo, un derecho del individuo y de la familia que nadie puede sustraer ni

²⁴ Esta reflexión de María Fernanda se fortalece con los versos de la canción *A Carne* de Elza Soares, que cierra la obra: *E esse país vai deixando todo mundo preto/ E o cabelo esticado/ Mas mesmo assim ainda guarda o directo/ De algum antepassado da cor/ Brigar sutilmente por respeito.*

arrebatar y que debe garantizar «el reconocimiento de los cuerpos... la sepultura... llorar a nuestros seres queridos» (escena 2, p. 383). Esta voz podría haber sido la conciencia perfecta para transmitir la doble virtud de la ética, «*Diké* y *Thémis*, las leyes humanas y las leyes eternas» (escena 2, p. 384), la justicia social, el valor moral y legal de las lecturas de los clásicos de las que hablábamos inicialmente, pero el posicionamiento de la Profesora y, por extensión de la institución universitaria, se torna cínico cuando la realidad social invade las aulas del mundo académico: «si quieren sigan con el tema después de mi clase, pero ahora tengo que seguir con la tragedia» (escena 2, p. 384). ¿Pero de qué tragedia habla la Profesora? ¿No hay mayor tragedia que la pérdida de un ser querido, que la falta de libertad para que el cuerpo se sacrifique con los debidos ritos funerarios? Esta Antígona clásica que reclama la ley divina no representa, ni acoge ni protege, a una buena parte de la sociedad brasileña que no se siente reconocida por el Estado, como reclaman las voces de alumnas y alumnos (escena 3, p. 386) que se rebelan contra el insuficiente argumento de la Profesora y su cansina evocación idealizada de un Estado que no existe: «si ella vuelve a hablar de su novela romántica con el Estado, la voy a invitar a ver nuestro estado aquí» amenaza la voz de un alumno (escena 3, p. 386). Ese doble juego entre el término Estado como referencia colectiva y estado como presencia individual es también una derivación intencionada del «estado» en minúsculas que se vive en todas estas periferias, no solo en Brasil sino en los márgenes de cada una de las fronteras de la mal llamada modernidad.

Mientras Isabel deshace lentamente este escenario académico donde se cierra uno de los debates argumentales de la obra, las voces mecanizadas recitan los únicos versos de la única tragedia en escena, que coincide, no por azar, con los últimos versos de Edipo de la última tragedia de Sófocles, *Edipo en Colono*²⁵:

Ahora camino hacia el fin de la vida,
rumbo al Hades. Que tú, dilecto extranjero,
esta tierra y tus siervos sean felices.
Y muerto, acuérdate de mí, siempre.
Con buena conducta y buena fortuna.
(escena 4, p. 387. Trad. de la autora).

La serena despedida de Edipo, acompañado en la tragedia clásica sólo por Teseo, acompaña ahora la derrota resignada de Bel en la última escenificación del mundo universitario. Se retira la alumna y abandona la

²⁵ ἥδ᾽ ἔγωγε ἔρχομαι τὸν τελευταῖον βίον/ κρύψων παρ' Αἰδῶν. ἀλλά, φίλτατε ξένων/ αὐτὸς τε χώρα ἔσθ' ἥδε πρόσπολοι τέ σοι/ εὐδαίμονες γένοισθε, καὶ εὐπραξίᾳ μέμνησθέ μου θανάτοντος εὐτυχεῖς αἰεὶ, vv. 1551-1555.

facultad y, perdida esta batalla, también Sófocles se retira de la acción dramática y tan sólo nos queda apelar, en nuestra memoria, al reproche de Antígona a su hermana Ismene en la tragedia sofóclea: *σὺ μὲν γὰρ εἶλον ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν*²⁶.

Esta irrevocable decisión nos traslada a otro concepto clave en la codificación de la obra que se materializa con el término *κέρδος*, «ganancia». Ganancia en *Antígona* de Sófocles es la muerte liberadora porque al «vivir entre desgracias sin cuento», la muerte se convierte en una liberación²⁷. Maria Fernanda transforma esta liberación en castigo a los ojos de Doña Conceição, que considera «el pecado de la ganancia» (escena 1, p. 381) la llaga de su familia, la perdición de su hijo Jorge y su encarcelamiento «una tentación del demonio» (escena 1, p. 381), un deseo asimilado a la codicia que los pobres no se pueden permitir porque en la Baixada la muerte ni iguala ni libera porque el sufrimiento social, la culpa y el abandono del Estado no lo permiten. No hay posibilidad de redención en esta Antígona de Belford Roxo, donde «el tiempo para los pobres no atrasa, no tarda. Es así. La única cosa que jamás se atrasa es la muerte» (escena 1, p. 381),

En la parte final de la pieza, mientras Isabel reza a petición de su madre y del Pastor Wallace, «se escuchan tambores» (escena 7, p. 392), la sinfonía sincrética de la religión en Brasil, agónica y resistente, una defensa, según Gárbero, de los centros de religión afro-brasileña. Isabel reza, pero su oración no se alimenta de versos bíblicos de los libros sagrados, sino los del poeta romántico brasileño Antonio de Castro Alves (1847-1871), el *Poeta dos Escravos*, y el Canto V de su poema *O navio negreiro*²⁸, al que Maria Fernanda renunció traducir en su edición en castellano. En esta plegaria le pide al *Senhor Deus dos desgraçados* que le diga si es cierta tanta locura, tanto delirio, tanto horror, tanta desgracia en estas noches de tempestades y de inmensidad: «Tanto horror perante os céus?!... Tanto horror perante os céus?» (escena 7, p. 392). Y le pide al mar, no al *Senhor Deus dos desgraçados*, sino a las divinidades marinas que eliminan con sus olas este sufrimiento, pero el sonido que llega a la escena no es el de los tambores ni el del mar, sino la voz de la icónica y mítica Elza da Conceição Soares²⁹, diva bautizada en 1999 por la BBC como la «voz brasileña

²⁶ «Tú escogiste el vivir y yo el morir», Sófocles, *Antígona*, v. 555 (trad. Luis Gil, 2015).

²⁷ εἰ δὲ τοῦ χρόνου/ πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω./ ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ἐς ἐγὼ κακοῖς/ ζῆ, πῶς ὄδ' Ὀὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει; Sófocles, *Antígona*, vv. 461-464. «Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir?» Sófocles, *Antígona*, vv. 461-464 (trad. Asella Alamillo, 2021).

²⁸ A. de Castro Alves, 2007.

²⁹ Elza da Conceição Soares (Rio de Janeiro, 1930–2022).

del milenio», referencia ineludible de la música popular y del activismo feminista en Brasil. Su canción *A Carne*³⁰, cuyo estribillo se repite como un mantra, *a carne mais barata do mercado é a carne negra*, la que va gratis a la cárcel, la que sostiene el país, y el potente funk *Baixada Cruel. Os sinistros são de Bel* con el que empezó la obra y que evoca los sonos ancestrales de sus raíces, «*sente esse som, que o tambor vem da raiz, tudo o que eu quero é ver os preto feliz*», enraízan la lucha contra la violencia y la pobreza de Bel y se convierten en los himnos identitarios de la obra.

Al final de la pieza, Isabel, ya no Bel, agotada, vencida, en silencio y en la oscuridad «deshace la cama y sale del escenario» (escena 7, p. 394). En un último gesto, casi de lamento abandonado, le susurra por teléfono a su madre como hija, no como hermana ni como Antígona, «te quiero mucho» (escena 6, p. 392), en una reafirmación del poder del amor en este espacio de entrega ética. Quizás hubiera sido el gesto victorioso de una voluntaria derrota si no hubiera finalizado la obra con la sentencia lapidaria y concluyente del Pastor Wallace: «¡Dios es quien manda!» (escena 7, p. 393). El *agón* queda finalmente resuelto: el cuerpo de Renato, de cualquiera de todos los Renatos, metido en una bolsa negra que nadie podrá verificar, se enterrará en una fosa común; la voz de Isabel quedará sellada por su comunidad, alejada de su libertad y compromiso, y los versos de Sófocles seguirán a salvo en el tesoro de los cuidados académicos.

Queremos finalizar esta aproximación a *Antígona Bel* de Maria Fernanda Gárbero, con la referencia a su última creación, *Corpos do Drama (duas peças)*, firmada como Nanda Gárbero, publicada en el año 2024 por la editorial brasileña Patuá, Livraria Patuscada en São Paulo, y presentada en la Baixada Fluminense de Río de Janeiro el 15 de junio del año 2024. Esta obra recoge la reescritura de Medea, *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)* e Ismene, *A Irmã de Antígona (nove cenas curtas)*. En la contraportada de la obra Nanda concluye con unos datos extraídos del *Fórum Brasileiro de Segurança Pública e do Anuário Brasileiro de Segurança Pública* del año 2022 que ilustran claramente las intenciones programáticas de la autora: «*Neste país em média 35 mulheres sofrem algum tipo de agressão por minuto. 1 mulher é morta a cada 6 horas*». Es evidente que la resistencia de Gárbero necesita ocupar todos los espacios posibles y en ellos mantener una posición no beligerante pero sí combativa.

³⁰ *A Carne* fue compuesta por Marcelo Yuka, Seu Jorge y Ulisses Cappelletti para el álbum debut del grupo de Río de Janeiro *Farofa Carioca* en el año 1998. En el año 2002 fue versionada por Elza Soares e incluida en *Do Coccix até o Pescoço*, editado por el sello discográfico *Maianga* con producción musical de Zé Miguel Wisnik y Alê Siquiera. En línea: <<https://www.lettras.mus.br/elza-soares/discografia/do-coccix-ate-o-pescoco-2002>> (consultado: el 8 de julio de 2024).

En 2025 publica *Trilogía del Odio*, el corpus completo con formato de trilogía clásica, como corresponde a la tradición, de las obras que fueron editadas, por separado en portugués y español en distintos tiempos y momentos. En esta trilogía encontraremos algunas de las características genéricas que Gárbero utiliza en cada una de sus reescrituras y que hemos analizado y abordado en otro trabajo desde diversas perspectivas ya que soportan análisis filológicos individuales, como obras únicas o como trilogía, reflexiones feministas de las múltiples formas de opresión hacia la mujer, o análisis de literatura meta-comparada con una visión diacrónica porque fueron editadas en momentos y en lenguas diferentes y fueron agrupadas también de forma diferente con una secuencia cronológica que no corresponde con su año de publicación.

En este recorrido que hemos hecho por la primera pieza dramática de Gárbero, hemos reconocido algunos elementos característicos que posteriormente reproducirán las otras dos protagonistas de su trilogía, Medea e Ismene: su crítica a la pasividad y distancia del mundo universitario, la apatía del conocimiento como instrumento radical de cambio social; sus timbres sonoros, los acústicos cotidianos y los musicales, personales, marcados por tonalidades tan variadas como su propia identidad, que recogen trazas de un amplio espectro de tendencias y un riquísimo bagaje; las estampas performativas inconfundibles de un teatro con vocación de ser representado y de generar un posicionamiento claro acerca del silenciamiento de la mujer y sus estrategias de resistencia en las artes. La dramaturgia minera traduce, en el sentido más moderno y equilibrado del término, la recepción clásica de Antígona y la coloca en el centro de un teatro que huye de etiquetas, pero que es un teatro, sin duda alguna, heredero de la tradición. En 1916 Carlos Maul decía de su Antígona que «sua beleza maravilhosa ainda conserva todas as qualidades de fascinação sobre o espírito moderno»³¹. Más de un siglo después, Carlos Maul posiblemente seguiría fascinado por el espíritu moderno de esta nunca última Antígona y su intenso collage: música funk, voces de inteligencia artificial recitando versos mecanizados de Sófocles mezclado con ráfagas de imágenes como ametralladoras, videoconferencias, audios de WhathApp y series de televisión intensifican esta modernidad aplacada por el ritmo de tambores africanos y referencias culturales identitarias como Elza Soares que también venció al odio desde el amor más humano.

El antagonismo se repite para transmitir la doble virtud de la ética, *Diké* y *Thémis*, la ley humana y la eterna, pero esta apropiación, esta reescritura, visceral, étnica, social, que propone Maria Fernanda Gárbero desde su «espanto», se resignifica desde su universalidad como instrumento contra la

³¹ C. Maul, 1916, p. 4.

violencia y opresión de Estado, en cualquiera de sus formas, contra la corrupción, la pobreza, la miseria y la desesperanza.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- Alamillo, A. (2021), *Sófocles, Antígona*, Madrid.
- Castro Alves, de A. (2007), *O navio negreiro e outros poemas*, São Paulo.
- Cureses, D. (1960), *La Frontera*, Buenos Aires.
- Gárbero, N. (2024), *Corpos do Drama (duas peças)*, São Paulo.
- Gárbero, M^a F. (2023), «*Antígona Bel: Peça em um acto. Sete cenas*», en *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral* 1:50, pp. 375-394.
- Gárbero, M^a F. (2022), *Antígona Bel: uma peça pandémica*, Río de Janeiro.
- Gil, L. (2015), *Sófocles, Antígona*, Madrid

ESTUDIOS

- Bañuls Oller, J. V. y Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona (s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- Chanter, T. (2011), *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, New York.
- Chanter, T. & Kirkland, S. D, (eds.) (2014). *The returns of Antigone: interdisciplinary essays*, New York.
- Correia de Lima, L. & Días Júnior, A. D. S. (2020), «O retorno ao dilema de Antígona: a dignidade do corpo morto no contexto pandêmico da COVID-19», *Revista Pensamento Jurídico, Edição Especial «Covid-19»*, 14:2, pp. 309-332.
- Da Silva, R. C. (2020), «O primeiro rastro da filha de Édipo na dramaturgia brasileira: a Antígona (1916) de Carlos Maul», *Travessias Interativas. Mito e Literatura* 20:10, pp. 102-121.
- Da Silva, R. C. (2019), «O trágico em trânsito: reescrituras de Antígona em Jorge Andrade e Ângela Linhares». En línea: <<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53407>> (consultado: el 8 de julio de 2024).
- Decothé, M. (2019), «Baixada Cruel» uma cartografia social do impacto da militarização na vida de mulheres da Baixada Fluminense». *Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Políticas Públicas em Direitos Humanos da Universidade Federal do Rio de Janeiro*.
- Gárbero, M^a F. (2020), *Madres de Plaza de Mayo: À memória do sangue, o legado ao revés*, Londres.

- Gárbero, M^a F. (2021), *A Fronteira de David Cureses (Edición y Traducción)*, Paraná.
- Henao Castro, A. F. (2021), *Antígone in the Americas. Democracy, sexuality and death in the settler colonial present*, New York.
- Karam Trindade, A. & Karam, H. (2013), «*Ex fabula ius oritur*: Antígona e o direito que vem da literatura», *Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito*, 5: 2, pp. 196-203.
- Lauriola, R. & Demeteriou, K. N. (2017), *Brill's Companion to the Reception of Sofocles*, Edinburgh.
- Maul, C. (1916), *Antígona, no Theatro da Natureza. Artes e Artistas*, Rio de Janeiro.
- Morais, C., Macintosh, F., M^a de Fátima Silva, Moraes Augusto, M^a das G., & Ribeiro Barbosa, T. V. (eds.), (2023), *Greek Myth Heroines in Brazilian Literature and Performance*, Boston.
- Pianacci, R. (2015), *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires.
- Pociña, A, López, A. Moraes, C. & Sousa y Silva, M^a de Fátima (eds.) (2015), *A eterna sedução da filha de Edipo*, São Paulo.
- Škof, L. (2021), *Antigone's Sisters. On the matrix of love*, New York.
- Souza Alves, C. (2015), «Baixada Fluminense: reconfiguração da violência e impactos sobre a educação», *Movimento-revista de educação* 2:3. En línea: <<https://periodicos.uff.br/revistamovimento/article/view/32558/> 1869> (consultado: el 8 de julio de 2024).
- Steiner, G. (2020), *La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, Barcelona.