

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA SANTÍSIMA CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN EDUCACIÓN MEDIA EN LENGUAJE Y COMUNICACIÓN



ANÁLISIS EN *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES Y SU REESCRITURA *ANTÍGONA* DE BRECHT SEGÚN LOS PRINCIPIOS DEL TEATRO COMPARADO

**Seminario de Investigación para optar al Grado Académico de
Licenciado en Educación**

PROFESOR GUÍA: DRA. YENNY ARIZ C.

ESTUDIANTES: GABRIELA ALARCÓN B.

KATHERINE LANDEROS B.

AMORY SÁNCHEZ S.

CONCEPCIÓN, ABRIL DE 2021

Índice

Agradecimientos	1
Resumen	2
Abstract	2
1. Problema de investigación.....	3
1.2 Preguntas de investigación.....	4
1.3 Supuestos de investigación	4
2. Objetivos de investigación.....	5
2.1 Objetivo general	5
2.2 Objetivos específicos.....	5
3. Justificación de la investigación.....	6
4. Marco teórico.....	8
4.1 Literatura Comparada.....	8
4.1.1 Teatro Comparado	10
4.1.2 Reescritura	12
4.1.3 Palabra ambivalente.....	14
4.2 Género dramático	15
4.2.1 Tragedia clásica.....	16
4.2.2 <i>Antígona</i> Sofoclea.....	18
4.2.3 Teatro épico.....	21
4.2.4 Personaje y arquetipo.....	23
5. Marco metodológico	26
5.1 Paradigma de investigación	26
5.2 Tipo de investigación.....	27
5.3 Diseño de investigación.....	28
6. Marco referencial	30
7. Análisis comparativo.....	34
7.1 Estéticas teatrales, contexto de producción y palabra ambivalente.....	34
7.2 <i>Antígona</i> : el personaje y el arquetipo	50
7.2.1 El personaje y el arquetipo de <i>Antígona</i> en la tragedia de Sófocles.....	50
7.2.2 <i>Antígona</i> como personaje y arquetipo en la obra brechtiana.....	52
8. Propuesta didáctica	55

9.	Recursos de aprendizaje	59
9.1	Planificación de clases	59
9.2	Presentación Power Point	65
9.3	Guía de aprendizaje	67
9.4	Evaluación	69
10.	Conclusiones	70
11.	Alcances y limitaciones	77
11.1	Alcances.....	77
11.2	Limitaciones.....	78
12.	Referencias bibliográficas.....	80

Agradecimientos

Agradezco a Dios por darme valentía y vocación. A mi madre Bernardita y a mi padre Luis por su apoyo y preocupación constante. A mi hermana Fernanda por inspirarme cada día. A Jorge por ser mi compañero estos años y a Agustín Santino por entregarme su sonrisa y amor. A todos mis familiares, amigos y amigas por su contención. A Manuel Rabanal por inspirar siempre mi pedagogía y acompañarme en el corazón. Por último, Amory y Katherine nos dedico este triunfo por las alegrías, el cansancio y las lágrimas compartidas.

Gabriela Alarcón Binimellis.

A Dios por guiar mis pasos. A mis padres por sostenerme y entregarme su amor. A Samuel y a Karen por soportarme cada día. A mis amigas y compañeras Amory y Gabriela por el compromiso y apoyo durante todo este proceso.

Katherine Landeros Bustos.

En primer lugar, agradezco a mis padres, hermana y abuelo por brindarme el apoyo necesario en todo lo que he necesitado, enseñarme a ser una mujer fuerte y capaz de todo. Doy gracias a Franco, que durante nuestra relación me ha ayudado a motivar mis sueños y finalmente a Firu, Paloma y Mocca mis grandes compañeros que han estado presentes a lo largo de mi vida para brindarme felicidad.

Amory Sánchez Silva.

Resumen

La presente investigación es un análisis que tiene como objetivo principal establecer una comparación entre la *Antígona* de Sófocles y la *Antígona* de Brecht, con el fin de evidenciar la influencia de los contextos de producción y las estéticas teatrales, además de definir la acción de la palabra ambivalente. Sumado a esto, se realiza una interpretación de Antígona considerándola como un personaje y un arquetipo universal. Asimismo, se desarrolla la construcción de una propuesta pedagógica que considera aspectos del análisis comparativo mencionado.

Palabras clave: estéticas teatrales, contexto de producción, palabra ambivalente, Antígona.

Abstract

The present research is an analysis whose main objective is to establish a comparison between Sophocles' *Antigone* and Brecht's *Antigone*, in order to demonstrate the influence of the production contexts and theatrical aesthetics, in addition to defining the action of the ambivalent word. In addition to this, an interpretation of Antigone is made, considering her as a character and a universal archetype. Also, the construction of a pedagogical proposal is developed which considers aspects of the aforementioned comparative analysis.

Keywords: theatrical aesthetics, production context, ambivalent word, Antigone.

1. Problema de investigación

La presente investigación está centrada en la necesidad de analizar las estéticas teatrales a las que pertenecen la *Antígona* de Sófocles y la *Antígona* de Brecht, además del contexto de producción que envuelve a los autores. Así también interpretar el personaje y el arquetipo que representa Antígona, bajo la teoría del Teatro Comparado, que se desprende de la Literatura Comparada. Gracias a la primera teoría mencionada se puede investigar la reescritura escénica realizada en la Segunda Guerra Mundial por el alemán Bertolt Brecht.

Las obras de Sófocles y Brecht poseen un personaje en común, Antígona, que se estructura en cada uno de los escritos dependiendo, no solo del contexto de producción, sino de la creación de su personaje, como ente de ficción y arquetipo. Antígona se edifica bajo los objetivos y perspectivas que desee incorporar el autor en la construcción de su personaje, por tanto, investigar este proceso, por medio de las obras, otorga una nueva visión de las similitudes y de las diferencias entre la tragedia clásica de Sófocles y la reescritura de Brecht.

1.2 Preguntas de investigación

1. ¿De qué manera influyen las estéticas teatrales de cada obra y el contexto de producción en las obras *Antígona* de Sófocles y *Antígona* de Brecht?
2. ¿Cómo desarrolla Brecht la palabra ambivalente en su reescritura?
3. ¿Cómo se estructura el personaje y el arquetipo de Antígona en la obra de Sófocles y en la reescritura de Brecht?
4. ¿Cómo y por qué enseñar el procedimiento de literatura comparativa en un nivel de enseñanza media?

1.3 Supuestos de investigación

1. El contexto de producción relacionado con la civilización griega y la Segunda Guerra Mundial en que se desarrollan las obras, así como los objetivos que persiguen las estéticas teatrales de cada obra influyen en la escritura de los autores Sófocles y Brecht.
2. La palabra ambivalente se evidencia activamente en la reescritura de Brecht para recrear el comportamiento de Adolf Hitler como dictador en Creonte y realizar un cambio dramático en la obra.
3. Antígona se estructura y se caracteriza como un personaje rebelde y se reconoce como un arquetipo universal.

2. Objetivos de investigación

2.1 Objetivo general: Comparar, desde los principios del Teatro Comparado, la obra clásica *Antígona* de Sófocles y la reescritura *Antígona* de Brecht para evidenciar la función del contexto de producción y los lineamientos de las estéticas teatrales, así como también el fenómeno de la palabra ambivalente y la construcción del personaje y del arquetipo de Antígona, con la finalidad de realizar una secuencia didáctica.

2.2 Objetivos específicos:

1. Analizar la tragedia *Antígona* de Sófocles y la reescritura *Antígona* de Brecht en base a sus estéticas teatrales y a sus contextos de producción.
2. Establecer la acción de la palabra ambivalente en la construcción del personaje Creonte como dictador y los cambios dramáticos presentes en la reescritura alemana *Antígona* de Brecht.
3. Interpretar el personaje y el arquetipo de Antígona presente en las obras seleccionadas, considerando el contexto de producción.
4. Diseñar una propuesta didáctica que relacione los objetivos de la investigación para un nivel de enseñanza media.

3. Justificación de la investigación

La Segunda Guerra Mundial se ha transformado en uno de los hechos más estudiados en la historia por su impacto y las pérdidas humanas que causó. Por esta razón, fueron variados los escritores que la incluyeron en sus textos de distinta índole. Este es el caso de la *Antígona* de Brecht que es un efectivo nexo entre la historia y la literatura, pues a través de su análisis se pueden obtener ilustraciones respecto de lo acontecido. Además, resulta interesante analizar la construcción de su personaje principal, debido a que las influencias de los contextos de producción, ya sea la civilización griega en la *Antígona* de Sófocles o la guerra en la obra de Brecht, evidencian una caracterización de Antígona.

Como expresa Gabrielidis (2009) “se puede conjeturar que la valentía que demuestra el personaje de Antígona en esta tragedia presume un alegato de Sófocles en favor de la mujer y la revalorización de ella en el mundo antiguo” (p. 43). Mainero (2013) agrega que “a pesar de su condición femenina y de su evidente estado de soledad frente a la empresa que decide emprender, no duda en rebelarse ante una autoridad inicua, desafiando a su tío, el rey Creonte” (p.6). Debido a estas características de la protagonista, la obra, que data del período griego (año 441 a.C), se mantiene vigente gracias al protagonismo que Sófocles entrega a Antígona pues la voz de la mujer buscaba ser escuchada con fuerza.

Ahora bien, la obra de Brecht estudiada en este seminario se convierte en principal potencial de una nueva definición del personaje y del arquetipo de Antígona, pues se ha propuesto una distinta interpretación alejada del carácter canónico de Sófocles, sin eliminar su potencial y carácter de sublevación, transformándola en la representación de una realidad compleja, histórica y violenta: el término de la Segunda Guerra Mundial en Alemania.

En lo referente a lo pedagógico, es importante señalar que la visualización de las obras servirá para el reconocimiento de los conflictos humanos y sociales presentes en ellas, y en

la literatura en general. Además, permite la caracterización de un personaje importante del arte literario en los tiempos actuales, lo que conlleva a una revalorización de la mujer, pues el feminismo y sus ideas se han instaurado en la sociedad como una causal de conflicto social y político. Por último, la importancia de los contextos de producción de las obras y conocer sus reescrituras.

Es necesario recalcar que las versiones y reescrituras de la *Antígona* de Sófocles son variadas y pueden resultar ser también distintas a los textos investigados, por lo que implementar un mapa de sus transformaciones significa, probablemente, reencontrar a la literatura con la historia y al personaje Antígona con el pronunciamiento de la mujer.

4. Marco teórico

El marco teórico de la presente investigación explicita las principales teorías y conceptos pertinentes al análisis de las obras *Antígona* de Sófocles y *Antígona* de Bertolt Brecht. Por consiguiente, se presenta la Literatura Comparada y su rama, el Teatro Comparado, con el fin de establecer una base teórica para el desarrollo del análisis posterior; los conceptos de reescritura y de palabra ambivalente son propuestos y estudiados con el objetivo de esclarecer el procedimiento a realizar con las obras, y, además, se desarrolla una introducción a los orígenes del género dramático, la tragedia griega clásica y el teatro épico, para presentar las obras dramáticas que se estudian.

4.1 Literatura Comparada

Las teorías sobre el origen de la Literatura Comparada son señaladas como inciertas por Ariz et al. (2013) debido a que en 1827 Goethe propone el término *Weltliteratur* (literatura mundial) lo que daría el punto de partida a la teoría, sin embargo, es a fines del siglo XIX y a principios del XX cuando la Literatura Comparada comienza a estudiarse como una disciplina.

Según Enríquez (2010), durante la primera mitad del siglo XIX en Francia nace la disciplina que en la actualidad se conoce como Literatura Comparada. Lo anterior, por cierto, no significa que la teoría mencionada no siga recibiendo aportes de nuevas investigaciones que nacen durante los años posteriores.

Para ahondar en la definición del concepto se debe destacar que Literatura Comparada en palabras de Pimentel-Anduiza (1993) “es el estudio interrelacionado de dos o más literaturas (...) un modo de estudiar la literatura” (p. 91-92). Dentro de esta teoría se debe considerar los cambios que cada cultura aporta a una determinada obra y las influencias del contexto en el que esta fue escrita; en otras palabras, el objetivo de la Literatura Comparada es analizar,

estudiar y establecer cómo las obras se ven nutridas por los aportes de los distintos contextos, lenguas, autores y épocas. Martínez Suárez (2014) define la Literatura Comparada como “el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión” (p.7).

La Literatura Comparada, según Guillén (1985) es entendida como cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales (p.13) y debe analizar las obras desde un punto de vista internacional. El autor utiliza el término supranacional para especificar que el inicio de esto no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas. Además, en sus aportes supera la noción tradicional que se tiene de esta teoría, debido a que extiende su estudio comparatista a diversos métodos como la estilística, estructuralismo, semiótica, crítica sociológica, entre otros, que son utilizados para propiciar el análisis comparatista.

La Literatura Comparada es analizada según Gil- Albarellos (2003) del siguiente modo:

Este tipo de análisis literario es necesario desde el momento en que la tradición ha reseñado un conjunto de temas asimilados por la cultura que entendemos (...) como universales temáticos, cuya característica reseñable es que se han ido repitiendo a lo largo de las diferentes literaturas nacionales (p. 240).

Además, analiza la Literatura Comparada y agrega que los temas abordados universalmente en las obras literarias dan paso al estudio entre sí e incorporan variados temas y ámbitos de investigación. De esta forma, la teoría es un estudio de las diferentes influencias que posee una obra, ya sean los contextos, lenguas, autores, temas, entre otros, los que determinarán, de una u otra manera, su análisis.

La Literatura Comparada ha tenido significativos cambios a lo largo del último tiempo, así lo afirman Cubillo y Campos (2019) estableciendo que la comparada es una teoría que cuestiona el canon y sus teorías literarias, incluyendo en ello el concepto de literatura.

Además, es inclusiva y se nutre de todas las culturas y disciplinas, tal es el caso del Teatro Comparado, que surge como una rama de la Literatura Comparada, creando su propio método de análisis.

4.1.1 Teatro Comparado

En la historia de la humanidad el teatro occidental está presente desde el antiguo período griego; a lo largo de la historia universal se ha hecho necesaria la creación de nuevas disciplinas que consideren distintas formas de estudiar el teatro. Es por esto que nace la teoría del Teatro Comparado, “diseñado especialmente para los estudios del Teatro Universal” (Dubatti, 2012).

Ahora bien, en el marco de la teoría que se utiliza en esta investigación es necesario acudir al concepto de Teatro Comparado que remite a un área más acotada y se centra en “la naturaleza específica del fenómeno teatral” (Dubatti, 2008, p.59). Dicha teoría es expuesta en Argentina desde el año 1987 por Jorge Dubatti, uno de los estudiosos más conocidos en el área.

Se requiere de estos estudios pues las obras elegidas son dos textos dramáticos puestos en comparación tomando uno de ellos, a saber, *Antígona* de Bertolt Brecht, como texto reescrito, para contrastarlo con el texto clásico, *Antígona* de Sófocles. Lo anterior, con la intención de evidenciar lo que indica Dubatti (2019): “a partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta radical autonomía” (p.17).

Para profundizar en la definición de Teatro Comparado es necesario especificar que se desarrolla en dos fases; la primera surge desde el inicio del movimiento teórico, momento en el que es entendido como “una disciplina de la investigación sobre el hecho teatral que se apropia de la teoría y la metodología de la literatura comparada” (Dubatti, s/f. p. 55), y la

segunda fase, que se inicia a partir del siglo XXI, momento en el que el Teatro Comparado se abre a un mayor dinamismo, es decir:

[se] genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: se problematizan la diversidad intranacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales (...) ya no se piensa en “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales” (Dubatti, s/f).

La primera fase del Teatro Comparado trabaja con los conceptos de supranacionalidad, internacionalidad e intranacionalidad, pero para el desarrollo del análisis que aquí se plantea es necesario acudir a la segunda fase de teorización que formula términos como territorialidad, supraterritorialidad, interterritorialidad e intraterritorialidad que son “más abarcentes que los de lo nacional, internacional y supranacional” (Dubatti, 2019, p.8).

Por su lado, la territorialidad (en sentido geográfico y no metafórico) “considera al teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos” (p. 8), lo que permite abarcar zonas diversas que escapan de lo nacional y agregan el ángulo subjetivo a partir de la territorialidad en cuestión. Respecto de la supra/inter/intraterritorialidad, Dubatti (2020) afirma que a la primera le corresponden “aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden”, a la segunda “aquellos que conectan dos o más territorialidades reconocibles” y a la tercera “la consideración de la multiplicidad de territorios dentro del mismo territorio” (p.30).

Ahora bien, es necesario aclarar que la territorialidad del Teatro Comparado pasa por sobre la territorialidad política y construye su propia Cartografía Teatral que consiste en “mapas específicos del teatro [y] síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro” (p.30) lo que, a su vez, crea un teatro en constante cambio gracias a los aportes de los distintos

territorios. Este ejercicio de intercambio de elementos y apropiación de nuevos contextos remite al concepto de reescritura teatral que es analizada en el siguiente apartado.

4.1.2 Reescritura

El concepto de reescritura posee una vasta cantidad de acepciones dependiendo del autor que se consulta y del texto que está siendo tratado. De manera general, es un proceso práctico que realizan los autores de un texto en el que se consulta la composición de otro para ser complementada y para mantener el hilo conductor de sus obras. Sáez (2013) afirma que en “el procedimiento de la reescritura (...) los poetas podían acudir a textos ajenos o volver a sus propias composiciones por diversos motivos (...) de origen interno o externo” (p.2).

Hernández (2019) agrega que:

la reescritura constituye un mecanismo autoconsciente de asimilación y transformación de un texto-fuente con fines estéticos y de crítica cultural, un mecanismo que asimila el modelo bajo un proceso (de)constructivo del cual depende en su totalidad en un juego de repeticiones modificadas, variaciones, adecuaciones y equivalencias (p. 100).

Es así como la reescritura surge de una voluntad autoral de escribir a partir de un texto expresado de otra manera, por lo tanto, se da de forma derivativa, es decir, nace a partir de una obra principal, una “obra madre”, con la que establece una relación dialógica (Solá, 2005). La reescritura es una obra que se origina a partir de otra obra anterior y da como resultado cierta unión entre ellas, una relación de correspondencia.

En el caso de las reescrituras pertenecientes al género dramático, Dubatti realiza una separación entre reescrituras dramáticas o pre-escénicas y reescrituras escénicas. Las primeras son las que se encuentran en el proceso de creación y escritura de la obra dramática, en cambio las reescrituras escénicas pertenecen al producto teatral de la obra dramática, “estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras éste acontece” (Dubatti, 2019, p. 16).

Ahora bien, para los efectos del análisis de esta investigación, interesan las reescrituras pre-escénicas y más específicamente aquellas en que el texto- fuente es adaptado al texto- destino. Dubbati (2019) define el texto- fuente y el texto- destino como:

[una] intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino (p.11).

Este proceso de adaptación producirá cambios que podrán ser de cantidad o calidad, pues el autor pretenderá la diferenciación de su obra frente al texto-fuente, utilizando sus distinciones geográficas, históricas y culturales (territorialidad). Así:

el texto-fuente o el texto-mediación pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores; pueden ser totalmente omitidos en su dimensión verbal y trasvasados a un conjunto de acciones físicas no verbales, recontextualizados en un nuevo espacio de ficción, etcétera (Dubatti, 2019, p. 16).

De esta manera, la *Antígona* de Brecht obtiene de sus singularidades territoriales un producto distinto a la *Antígona* de Sófocles; aun cuando se mantienen los mismos personajes en cada obra, se logran ver distintos enfoques según el contexto de escritura y el peso de la historicidad de los procesos culturales que se evidencian: Segunda Guerra Mundial, mitología y antigua civilización griega, respectivamente.

4.1.3 Palabra ambivalente

La reescritura de un texto-fuente implica un proceso de ambivalencia, pues como se estableció anteriormente, existe una dualidad entre el texto y su contexto que no se puede ignorar. Además de esto, es necesario considerar que los textos son polifónicos, por lo que remiten a una creación anterior y dialogan con ella en la medida en que el autor así lo desee. De esa misma manera lo establece Kristeva (1981) al asegurar que ambivalencia “implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia” (p. 195) y agrega que estas dos vías se unen en el relato haciendo réplica uno del otro.

Kristeva suma la clasificación que Bajtín realiza al describir el dialogismo y la ambivalencia. De esta forma, la palabra en el escrito se divide en tres: palabra directa que “expresa la última instancia significativa del sujeto del discurso en el marco de un contexto” (p. 200), es decir, la palabra literal, sin intervenciones, palabra objetal que “es el discurso directo de los ‘personajes’” (p. 201) y palabra ambivalente. La palabra ambivalente se verá expresada en un texto por todo vestigio de una palabra anterior, pero esta no es una repetición o imitación, sino que adquiere un sentido nuevo, definido por el autor y según sus intenciones, todo esto es llamado entonces como ambivalencia. En este sentido, Kristeva (1981) establece que la palabra ambivalente es la “junción de dos sistemas de signos” (p. 201).

Esta junción relativiza el texto y se remite a explotar la voz del otro, por tanto, se puede encontrar en la obra al autor realizando una ambivalencia, no obstante, conserva su propio pensamiento; proceso que se denomina efecto de estilización. Así se observa en textos como la autobiografía y las confesiones polémicas, el diálogo camuflado y la réplica del diálogo.

La palabra ambivalente, entonces “se caracteriza porque el autor explota el habla del otro, sin topar con su pensamiento, para sus propios fines” (Kristeva, 1981, p. 201), situación que se observa en la reescritura seleccionada para esta investigación, pues Brecht utiliza y relativiza la obra de Sófocles en su *Antígona*, pero también incluye sus propios pensamientos e ideas, basándose en su contexto de producción.

4.2 Género dramático

Numerosos estudios coinciden en que el teatro occidental se origina en Grecia en el año 535 con el objetivo de rendir culto al dios Dionisio, “[estas] fiestas dionisiacas se plasman al hilo de un género discursivo, el *drama*” (Vélez, 2014, p.35). Es por esto que religión y teatro están estrechamente relacionados siendo este último aún más antiguo, como bien indica Perinelli (2011) “el drama y el teatro son más viejos que la religión. Comienzan con el primer hombre que piensa que imitando a los animales en torno al fuego del campamento puede [...] asegurarse una buena caza” (p. 75). De ahí la idea de que el teatro surge como un acto de imitación en donde los espectadores pueden ver reflejadas sus acciones y las consecuencias de estas mismas mediante la puesta en escena y el trabajo de los actores en el escenario, porque, como bien señala Aristóteles en su *Poética* “el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación” (2004. p. 41).

En cuanto a la estructura de las obras dramáticas escritas en el período griego se pueden distinguir características como los parlamentos de los personajes escritos en verso. Es importante además destacar la presencia del coro compuesto por doncellas, ancianos, cautivos, etcétera, que tiene como función principal “bailar y cantar en un dialecto dórico convencional durante los intermedios” (Durán, 2004, p.1).

Del género dramático se desprende un subgénero llamado tragedia denominado como texto- fuente en el apartado que sigue, además se explicará el teatro épico de Bertolt Brecht como la estética del texto- destino de este estudio.

4.2.1 Tragedia clásica

La tragedia nace, como se mencionó anteriormente, en medio de los festejos religiosos y se consagra como una de las obras mayores más reconocidas del género dramático. Esta muestra personajes en acción que se ven enfrentados al destino funesto o *fatum* proclamado por los dioses, por lo que, el héroe trágico, personaje principal de la tragedia, es llevado por una serie de actos que involucran el inevitable derrame de la sangre familiar y/o el incesto. Si bien, en el caso de *Antígona*, la protagonista no comete ninguno de estos errores, paga las consecuencias de su padre Edipo, lo que la convierte en una tragedia.

De esta manera, es necesario destacar la relación intrínseca existente entre la tragedia clásica y el mito, a saber, en la inclusión de dioses y acontecimientos históricos que la acompañan. Así lo afirma Vernant en Vélez (2014):

la tragedia hunde sus raíces en el mito, y, más todavía, en la mitología griega, en el sentido de ‘conjunto de relatos que conciernen a los dioses y a los héroes, es decir, a los dos tipos de personajes a los que las ciudades antiguas les dedicaban un culto’ (p. 37).

Además, agrega que este entramado se constituye gracias a los autores y su plena libertad de crear este tipo de literatura cargada de distintas historias de amor, muertes y tragedias mitológicas,

provistos, pues, de un extenso y heterogéneo conjunto de narraciones donde se cuentan las luchas, los amores, las gestas, las pasiones y los odios entre inmortales y semidioses, Esquilo, Sófocles y Eurípides (junto a otros poetas de los cuales apenas si se conocen sus nombres) acometen la labor de *dramatizar* el mito (Vélez, 2014, p. 38).

Ahora bien, la definición más acabada de la tragedia la ofrece Aristóteles en su *Poética*:

la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos (Aristóteles, *Poética*, VI. Traducción de Alicia Villar, 2004, p. 47).

Por tanto, la tragedia corresponde a una expresión artística de imitación, que no solo se caracteriza por tener personajes en acción, sino que, como todo arte, posee parlamentos cargados de ritmo y armonía, e incluye también poesía, danza, canto y música en una sola representación (Rosa, 2015).

Por otro lado, Aristóteles distingue seis partes cualitativas de la tragedia que son importantes de destacar: la fábula referida a la acción, los caracteres relacionados con los personajes nobles, la elocución comprendida como el modo de expresión actoral de la obra, el pensamiento referente a la retórica o discurso de los personajes, la melopeya concerniente a la música y, por último, el espectáculo entendido como la puesta en escena del escrito.

Sumado a esto, Aristóteles se refiere a otros conceptos, que se revisan brevemente en este apartado. En primer lugar, toda tragedia produce *catarsis*, es decir, la expurgación de las pasiones y liberación del alma, proceso que se concreta en la sensación intermedia entre la compasión y el terror de los espectadores, y que se posiciona en el punto más álgido del drama. En segundo lugar, Aristóteles expresa que las mejores tragedias deben tener:

1. Peripecia: Paso del héroe trágico de la dicha a la desdicha.
2. Agnición: Proceso en el que el héroe va de la ignorancia al conocimiento del destino funesto.
3. Lance patético: Acción dolorosa frente al espectador, que puede no estar presente en todas las tragedias.

Todos estos elementos de la tragedia y sus orígenes mitológicos servirán para desarrollar un análisis comparativo completo entre las obras presentadas en esta investigación: la *Antígona* de Brecht y la *Antígona* de Sófocles, que es reseñada en el siguiente apartado.

4.2.2 *Antígona Sofoclea*

Sófocles nació en Colona (actual Atenas) en el año 495 a.C, hijo de un acaudalado ciudadano llamado Sofilo quien se encargó de proporcionarle la mejor educación tradicional de la época.

Fue un destacado atleta y músico en su adolescencia para luego sobresalir con sus obras en concursos de teatro trágico, celebrados en las fiestas dionisiacas de Atenas, derrotando a grandes exponentes como Esquilo y Eurípides. Se destacó por mantener una relación estrecha con Heródoto y Pericles, quienes en su momento formaron parte de la era dorada en la literatura de Atenas.

Sófocles escribió una de las obras más conocidas y destacadas, *Edipo rey*, denominada por Aristóteles (2004) como la tragedia perfecta, por lo que sus obras dramáticas y su estilo se convirtieron en pauta y modelo; destacan la creación de un mensaje que va más allá de lo literal y la conformación de héroes trágicos psicológicamente complejos. Lo anterior, dio paso a la creación de una serie compuesta por tres obras que recorren la vida de Edipo y su descendencia: *Edipo rey*, *Edipo en Colono*, *Los siete contra Tebas*¹ y *Antígona*.

Esta última fue escrita en el año 442 a.C y está centrada en el destino fatal o *fatum* que persigue a la estirpe de Lábdaco, a la que pertenece Antígona, quien es el personaje

¹ *Los siete contra Tebas* es una obra escrita por Esquilo y representada por primera vez en el año 467 a.C. Inspirada en la historia de Edipo Rey, representa el fratricidio de los hermanos de Antígona e Ismene. Este hecho es el que desencadena la tragedia de la *Antígona* de Sófocles.

principal de la tragedia de Sófocles. Nacida de su madre Yocasta, ella se queda en Tebas con su hermana Ismene y su tío Creonte, además se compromete con Hemón, quien es su primo. Una batalla por el trono de la ciudad entre sus hermanos Eteocles y Polinices puso fin a la vida de ambos, no obstante, Polinices no pudo ser sepultado por órdenes de su tío, pues fue considerado el invasor de su tierra natal. Esta ordenanza fue reprobada por Antígona, quien decide cumplir con el rito que los dioses encomendaban a los muertos, lo que la lleva a su destino fatal: ser enterrada viva en una tumba abovedada.

Lo que motiva la acción de la protagonista va más allá de un acto de rebeldía, así lo afirma Gabrielidis (2009): “Antífona (sic), la tercera obra del ciclo tebano es la más conmovedora, porque el hecho trágico no se manifiesta en sucesos o acontecimientos terribles como el incesto, el matricidio o parricidio, sino que es algo más interno: el dolor de Antígona” (p. 44-45). Es este dolor el que gatilla sus decisiones y la hace ir en contra de lo que ha sido establecido por el sistema liderado por los hombres de la época; da sepultura a su hermano Polinices a pesar de la prohibición del Consejo de Ancianos y del nuevo gobernante de la ciudad (Moreno et al. 2005, p.118). Es en este contexto que Antígona se convierte en una heroína a partir del amor que siente hacia su hermano. Un amor que involucra piedad y empatía, y que protege el derecho de la familia sin importar las circunstancias. Esto se fortalece con lo divino pues “la ley del amor familiar y la norma divina van en la misma dirección” (Junco, 2019).

Es importante destacar, que la *Antígona* de Sófocles no solo trasciende en cuanto a la importancia de la mujer en su fondo, sino en cuanto a la contraposición entre las leyes humanas y las leyes divinas. En la actualidad, es común hablar sobre aquello que es moralmente correcto y lo que no, midiendo tales acciones con los parámetros de las normas humanas, o con las que son proclamadas por las religiones o más específicamente por los

libros sagrados. La obra de Sófocles deja en claro esta dualidad y la cuestiona mediante su personaje principal: Antígona. Como lo establece Gabrielidis (2009):

Sin duda el conflicto entre aquellas leyes humanas que no siguen o, incluso, que contradicen las leyes divinas es el nudo central de esta tragedia. La soberbia del hombre suele alejarlo de las obligaciones divinas, haciéndolo sentir todopoderoso, pero entonces el destino es implacable y se presenta ante el hombre destruyendo los castillos de arena por él levantados. Sófocles nos manifiesta en [el personaje de] Antígona la defensa de los valores morales universales, de aquellas leyes naturales y divinas que no tienen necesidad de ser escritas porque están dentro de cada ser humano (...) pues son leyes que no pueden ser anuladas por ocasionales normas humanas, sino que atañen a la esencia misma del ser humano y el respeto que éste se merece de sí mismo y sus congéneres (p. 45).

Este es uno de los aspectos que caracterizan a la obra de Sófocles, pues en ella se identifica un constante paralelismo que deja en evidencia a la sociedad de la época y que trasciende a la actualidad. Lo anterior, ocurre en la obra debido a que el pensamiento griego estaba relacionado con la democracia y con el sentido de vivir en *polis*, de tal modo que la conducta moral, ética y política están intrínsecamente relacionadas con la comunidad. Estos temas son expresados por Fernández y Santos (2010) estableciendo las cinco oposiciones principales en *Antígona*: hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, individuo y comunidad o Estado, vivos y muertos, seres humanos y dioses.

La *Antígona* de Sófocles es un texto trascendental en la historia de la literatura, debido a que sus temas y sus personajes han logrado traspasar la época en la que fue escrita. La elección de esta obra, así como también la que será comparada con ella, está fundamentada en que son creadas con el mismo fin, pues representan un mundo que valora la voz rebelde e insurgente, pero justificada, de su personaje mítico central (Moreno et.al, 2005).

4.2.3 Teatro épico

Este apartado da a conocer la teoría del teatro épico creada por el dramaturgo Bertolt Brecht, a partir de una estética marxista, con la finalidad de, no solo representar obras teatrales, sino trascender e incidir en la sociedad misma. Este tipo de teatro cambia o supera una “mutación” o una “deconstrucción” (ambas pertenecientes al modelo Aristotélico).

Gaspar (2003) agrega que:

el teatro épico se caracteriza por la recuperación de la figura del narrador, así como por la introducción del efecto distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, la ruptura con la identificación del espectador y la obra teatral, la diversión como fin del teatro y en definitiva por la función didáctica con que ha sido concebido (p. 14).

Uno de los objetivos principales del teatro de Brecht es la toma de conciencia por parte del público frente a los acontecimientos que se logran observar o leer en una obra dramática; dejar al descubierto situaciones que rodean a la sociedad por medio de un proceso de “mostración” (De Toro, 1980) que genera una crítica por parte de los espectadores frente a lo que se observa.

De este modo, el teatro épico se desarrolla como un espectáculo dinámico y social que intenta transportar a los espectadores y hacerlos sentir, de cierto modo, libres, por medio de una representación (De Toro, 1980). El teatro comienza a formarse como un proceso productivo y militante, a través de un método material dialéctico que se pone al nivel de la ciencia por medio de una situación política, sociológica y económica del mundo en representación de la realidad.

Gaspar (2003) comenta que el teatro épico es concebido por Brecht como un teatro completamente opuesto al teatro dramático, puesto que está impregnado de un tono pedagógico y social que combina ante todo la narración y la acción en escena; a pesar de que exista la escasez de escenario (p. 24).

En el teatro épico el espectador logra visibilizar una obra que no mantiene un orden temporal en las escenas expuestas, al igual que los personajes son cambiantes conforme la obra avanza. Además, en el área de organización de la obra, los tramoyistas y focos están en todo momento visibles ante el público para que el espectador no logre identificarse o sacar conclusiones didácticas por sí solo (Gaspar, 2003). Este teatro destaca como verdadero fin la diversión que debe sentir el público al momento de presenciar la obra con el objetivo de recrear el hecho teatral.

El teatro de Brecht tiene la tendencia a generar que el espectador sea capaz de tomar decisiones, despertar un pensamiento de crítica hacia la sociedad de acuerdo con el contexto en que se encuentra situada la persona, de cierta forma se reclama la libertad por medio de actores que dramatizan una historia; por esto, el teatro épico se contradice con el concepto de teatro dramático.

La presente investigación analiza una de las obras de Bertolt Brecht, *Antígona*, que fue escrita por la necesidad de dejar al descubierto la realidad que vivió Alemania en la Segunda Guerra Mundial con el dictador Adolf Hitler. A través de esta obra y por medio del proceso de mostración, Brecht manifiesta hacia la sociedad, como se ha dicho con anterioridad, la intención de crear conciencia en los espectadores y/o lectores.

4.2.4 Personaje y arquetipo

Para comenzar, la definición más pura de personaje según Pavis (1998) es en la que se entiende el concepto como una máscara, es decir, como un objeto que es recogido y adoptado por una persona, un actor que decide ponerlo en acción y darle vida en la representación teatral, mediante el papel dramático en donde se adapta la voz y los rasgos de esta persona para crear al personaje. Así es como se entiende este concepto en el teatro griego, en tanto hace una distinción entre personaje/máscara y persona/actor se plasma en que “el actor queda netamente diferenciado de su personaje, no es más que su ejecutante y no su encarnación” (p. 334).

No obstante, dada la evolución y las distintas influencias culturales que el término ha adquirido, el personaje “acaba siendo la ilusión de una persona humana” (p. 334). En otras palabras, es quien logra transformarse en un ser vivo que refleja el comportamiento humano y permite al espectador identificarse con él, pero mantiene la esencia de ser un ente de ficción.

Ahora bien, Pavis comenta la existencia de un sistema más amplio para hablar de personaje el cual permite centrar la definición de este concepto en el texto dramático, es decir, el que está plasmado en las hojas de la obra literaria; el personaje leído, no actuado y que, para el presente estudio, es pertinente señalar. El autor indica que consiste en “un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico” (p.336) y, además, está compuesto por un

constante sistema binario que le otorga “rasgos distintivos [como]: héroe/malo, mujer/hombre, niño/adulto, enamorado/no enamorado, etc.” que, a su vez, permite clasificar a los personajes según sus rasgos reduciéndolos a un conjunto de características distintivas y complementarias que ayudan a la formación de un arquetipo (p. 337).

Centrados ahora en el último concepto mencionado: arquetipo, Jung afirma que es el “*tipo supremo*, lo absoluto, la perfección que escapa a todo accidental porque va derecho a lo esencial, sea cual sea el dominio- religioso, mítico o ficticio- donde querramos captarlo” (citado en Rodríguez, 2008, p. 5). Y agrega que “son, en otras palabras, “formas y categorías” que regulan el espíritu humano y los principios formulistas y reguladores supremos de la vida religiosa y hasta la vida política y de las ideas y representaciones más poderosas de la humanidad” (citado en Rodríguez, 2008, p. 5).

Respecto a Jung, Guil (1999) se refiere a otra de las definiciones que realiza este autor sobre los arquetipos: “él llama imágenes arquetípicas a aquellos contenidos del inconsciente del hombre moderno, que se asemejan a los productos de la mente del hombre antiguo” (p. 96). Los arquetipos pertenecen a una de las partes instintivas del hombre, creadas en las mentes humanas y adquiridas de manera natural por la herencia cultural. Esto se relaciona con lo que Jung denomina el inconsciente personal o individual y el colectivo. Quirós (2008) se refiere a la visión de este autor diciendo que:

todas las personas estamos vinculadas al inconsciente colectivo: nacemos con una herencia psicológica y una biológica. El inconsciente colectivo, más que un aliado o un enemigo, es una fuerza a conocer cuyos contenidos se denominan arquetipos. Los arquetipos según Jung (...) son ‘sistemas de aptitud para la acción y al mismo tiempo, imágenes y emociones’ (p. 66).

Por su lado, Randazzo también construye una definición de este concepto, presentada por Rodríguez (2008), que se relaciona de manera importante con la concepción de mundo y cultura que pretende generar el arquetipo:

remonta el concepto de arquetipo a los griegos antiguos que percibían el mundo en términos de formas universales, esenciales o arquetipos- fundamentando la realidad- dando orden y sentido. Los griegos también creían que estos ideales trascendentes o arquetípicos tenían una existencia independiente y que a través de la inteligencia los seres

humanos podrían comprenderlo, llegando así al verdadero conocimiento (citado en Rodríguez, 2008, p. 5).

Todo tipo de aplicabilidad de este término al personaje Antígona, ya sea en el texto de Sófocles o de Brecht, resulta posible al momento de ser analizados, pues Antígona es un ejemplo de significación, es decir, una idea o una imagen que puede ser reconocida en ambas obras como la hermana protectora que prioriza el bienestar filial.

Para sintetizar lo expresado en este apartado, es necesario recordar que la Literatura Comparada es una disciplina desarrollada desde el siglo XIX, que permite realizar análisis comparativos de diferentes textos como, por ejemplo, obras dramáticas, que serán estudiadas más específicamente a partir del Teatro Comparado. Este último se expone mayormente en Argentina, por medio del trabajo de Jorge Dubatti, quien desarrolla los conceptos de territorialidad, intraterritorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad. Esta investigación se centrará en el primero de ellos, pues importan las influencias geográficas-histórico-culturales, tanto del texto-fuente, como del texto-destino, que representa la reescritura o intervención teatral voluntaria de Brecht hacia Sófocles. Lo anterior da paso al concepto de palabra ambivalente definido por Kristeva, que representa la junción de significados y polifonía de voces en las reescrituras.

Asimismo, se definió el concepto de género dramático y los que de él se derivan para efectos de este estudio: tragedia clásica, teatro épico, personaje y arquetipo. Por un lado, la tragedia es el texto-fuente elegido y cumple con las características de la *Poética* de Aristóteles; por otro lado, el teatro épico de Brecht representa el estilo y la ideología marxista que pretendía demostrar el autor en sus obras y, además, es la estética del texto-destino seleccionado.

Por último, los términos de personaje y de arquetipo son utilizados para interpretar a Antígona en ambas obras, dado que esta última puede ser estudiada con la definición de personaje dramático de Pavis y, además podría considerarse como el arquetipo de hermana protectora.

5. Marco metodológico

5.1 Paradigma de investigación

El siguiente apartado tiene como objetivo dar a conocer la metodología que se utiliza para llevar a cabo la investigación. En este caso, esta se construye en base al paradigma cualitativo, que se define como “una categoría de diseños de investigación que extraen descripciones a partir de observaciones que adoptan la forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y vídeo cassettes, registros escritos de todo tipo” (LeCompte, 1995, p. 3).

La investigación cualitativa se enfoca en los acontecimientos del contexto natural, es decir, tal y como se encuentran, para lograr que el investigador y sus lectores experimenten concretamente lo cualificado (Rodríguez, Gil y García, 1999) y, a diferencia de la cuantitativa, tomará como herramienta la teoría para obtener de manera inductiva, la interpretación de los sucesos que se analizan. Por esta razón, “el investigador induce las propiedades del problema estudiado a partir de la forma como orientan e interpretan su mundo los individuos que se desenvuelven en la realidad que examinan” (Monje Álvarez, 2011, p. 13).

Behar (2008) sintetiza el concepto de investigación cualitativa diciendo que es de carácter subjetivo y sus resultados siempre serán apreciaciones conceptuales, ya sea en ideas o percepciones, de la manera más fidedigna y precisa. Por su lado, Monje Álvarez (2011)

asegura que este tipo de investigación se nutre epistemológicamente de la fenomenología², el interaccionismo simbólico³ y la hermenéutica, sin embargo, para efectos de este estudio solo se considera esta última que es expresada como un enfoque que “da prioridad a la comprensión y al sentido, en un procedimiento que tiene en cuenta las intenciones, las motivaciones, las expectativas, las razones y las creencias de los individuos” (p. 12). Cabe destacar que estos enfoques no son los únicos del paradigma cualitativo, no obstante, sintetizan y representan a los demás, particularmente la hermenéutica, el método principal de este análisis.

5.2 Tipo de investigación

La hermenéutica tiene su origen en la antigua Grecia y aparece en estrecha unión a la interpretación de los oráculos (Ferraris, 2004). Luego de una larga trayectoria del concepto a través de la historia, pasando por interpretaciones bíblicas y un sin fin de transformaciones, llega a una conceptualización global que según este autor puede ser resumida ya en el siglo XX como “la tesis nietzscheana según la cual no existen hechos, sino sólo interpretaciones” (p. 19). Sin embargo, hasta aquí se presenta solo una hermenéutica general que sería aplicable en varios segmentos de estudio. Entonces, para centrar el concepto en las necesidades de la literatura y distinguirla de la filosofía, comienzan estudios que logran dar con una hermenéutica que se centra en los estudios literarios.

Al ser una metodología que involucra la interpretación, la hermenéutica es el resultado del simbolismo que Behar (2008) define como “un condicionante que no se puede suprimir al conocimiento humano; es por ello por lo que, si el mundo humano es simbólico,

² Definida como la unión entre el observador y el objeto investigado.

³ Denominado “teoría del actor” plantea la comprensión interpretativa de la realidad social.

sólo cabe la interpretación, ya que el procedimiento hermenéutico se produce implícitamente en toda comprensión” (p.49).

Hirsh, citado en Tornero (2006) es el primero en lograr dicho acercamiento y propone que “para comprender el texto literario (...) hay que reconstruir el significado intencionado por el autor, las circunstancias que rodearon la producción de la obra y los datos biográficos” (p. 63). Es entonces que las palabras de Behar (2008) cobran sentido y se transforman en una pieza clave para comprender el concepto: “la hermenéutica está (...) orientada a la interpretación de textos escritos, intenta poner al descubierto el sentido original de los textos a través de un procedimiento muy fino de corrección” (p. 48), siendo este el objetivo que se pretende cumplir a lo largo de esta investigación con las obras dramáticas *Antígona* de Sófocles y *Antígona* de Brecht.

Para hacer posible la investigación, la comparación del texto-fuente, a saber, *Antígona* de Sófocles, con la reescritura de la obra realizada por Brecht es de tipo hermenéutica. Por medio de este análisis, se espera conocer e interpretar qué intenciones tuvo el autor para llevar a cabo dicho procedimiento literario en un clásico universal. Además, si existía influencia geográfica, histórica y cultural de su contexto, qué personaje y qué arquetipo se plasma y cómo es representado en esta obra. Es por esto que la lectura y relectura de las obras es de suma importancia para la interpretación de carácter literario que se obtiene mediante el análisis.

5.3 Diseño de investigación

El diseño de la investigación está relacionado con el enfoque hermenéutico, es decir, el análisis reflexivo y la interpretación de los textos seleccionados. Este diseño consta de seis etapas:

1. La primera consiste en la elección de los textos a trabajar, en el caso de la investigación estos son: *Antígona* de Sófocles y *Antígona* de Bertolt Brecht.

Los criterios para la selección fueron tres: la importancia de la *Antígona* de Sófocles como texto clásico y base de la investigación, las estéticas teatrales a las que pertenece cada obra y los contextos de producción que las envuelven para así ejecutar la comparación y, finalmente, la construcción del personaje y del arquetipo que se evidencia en los escritos.

2. La segunda etapa se relaciona con la lectura minuciosa de los textos seleccionados, además de la búsqueda de bibliografía sobre obras relacionadas y autores pertinentes. Con la construcción de un marco teórico, metodológico y referencial que permita dar paso al análisis del contexto de producción de las obras. Este punto es transversal a las demás etapas.
3. La tercera etapa consiste en el análisis de los textos bajo la teoría de la Literatura Comparada y su rama el Teatro Comparado, tomando conceptos propuestos por Dubatti (territorialidad) y por Kristeva (palabra ambivalente).
4. En la cuarta etapa se desarrolla una propuesta pedagógica que involucra ambas obras para ser analizadas literariamente en base a una guía de aprendizaje y posterior evaluación.
5. La quinta etapa se enfoca en la extracción de conclusiones a partir del análisis obtenido en base a la teoría mencionada y los objetivos de investigación, además de la redacción y presentación de informes semanales.

Finalmente, la sexta etapa, en la que se expresan las proyecciones del estudio, sus posibles contribuciones al Teatro Comparado y las limitaciones.

6. Marco referencial

Este apartado presenta, en primer lugar, una revisión bibliográfica respecto de la *Antígona* de Sófocles, que evidencia principalmente el contexto y la construcción de arquetipos sociales en la época de la antigua Grecia y la actualidad. En segundo lugar, se observan dos textos críticos sobre la *Antígona* de Brecht, en los que, por un lado, se reflexiona sobre el objetivo del alemán en su obra y por otro, se analizan los conceptos de extrañamiento, liminalidad, *homo sacer* y modos de representación.

En cuanto a la obra de Sófocles, Botero (2003) analiza las prácticas del mundo antiguo de Grecia, donde se construyeron arquetipos universales que denigran y apartan de la vida social y política a las mujeres, a fin de compararlas con los actuales patrones sociales.

La tragedia fue una de las mejores y mayores formas de reflejar al ser humano, además de ser la expresión cultural más elevada del momento, por tal razón los escritores griegos y específicamente las obras de Sófocles, representan un tema importante en la constitución femenina del mundo antiguo. Así, según lo establece el autor de este texto, Sófocles en todas sus tragedias dio un papel transgresor a sus personajes femeninos y mayormente, a su Antígona.

Este personaje corresponde al ejemplo que rompe con lo privado, esfera a la que estaba destinada por ser mujer y genera una voz de protesta que la proyecta hacia el espacio público, el que estaba prohibido para ellas, generando un impacto social y político. La dicotomía entre lo público y lo privado, composición comunitaria que se manejaba en la *polis*, permite apreciar los arquetipos patriarcales en los que a la mujer le correspondía casarse, tener una familia y desarrollar las tareas del hogar, en consecuencia, una vida relegada a lo privado, socialmente menor a la del hombre.

El personaje femenino clásico resulta ser la antagonista de estos arquetipos, pues realiza una acción deliberada que honra las leyes divinas, por tanto, su conducta también es moral y ética. Esto último la lleva a otro plano, pues Antígona llega al reconocimiento del contexto político para defender su *oikos*, comportándose como un ciudadano común que defiende el honor de su linaje, con razonamiento de lo justo, de la misma manera que un hombre.

En lo concerniente a la *Antígona* de Brecht, Aguirre (2012) realiza un análisis sobre cómo este autor en su texto permite comprender lo acontecido en la Segunda Guerra Mundial y presentar al lector o espectador de su obra la responsabilidad humana en lo sucedido durante ese período histórico, a través de su identificación con los personajes.

Según el autor mencionado, Brecht construye los personajes del prólogo sin nombres propios para demostrar que las dos hermanas, el hermano y el soldado SS representan a quienes estuvieron presentes en este contexto histórico. Además, aunque parezca que este prólogo está separado del argumento de *Antígona*, en realidad se complementan, la misma hermandad entre Antígona e Ismene se percibe entre las hermanas del prólogo; representan la rebeldía y la sumisión, respectivamente.

Asimismo, Aguirre asegura que Brecht, aun cuando no realiza un cambio considerable al argumento de la *Antígona* de Sófocles, en el conflicto dramático sí se presenta, pues la obra pretende demostrar que la batalla no tiene relación solo con la defensa de Tebas, sino también con la guerra de Creonte contra su enemigo, hecho que pretende reflejar la unión de este personaje con Hitler. A pesar de esto último, la culpabilidad respecto de las muertes y las batallas perdidas no recaen solo en el tirano, sino también en los que lo siguen y obedecen, ya que si Creonte realiza esas acciones deplorables es por su afán y porque cree que está en lo correcto, no obstante, quienes lo apoyan están conscientes de los hechos

y callan por el miedo. Así también, asegura que Antígona, según el escritor alemán, es la verdadera heroína de la historia, debido a que vence el temor hacia el tirano y es ejemplo para todos aquellos que, durante la masacre en Alemania, decidieron ignorar y olvidar.

Sumado a lo anterior, Aducci (2015) en su investigación sobre Brecht, analiza la mitología presente en la *Antígona* de Sófocles, considerando los principales conceptos de la tragedia como el destino fatal determinado por los dioses y el efecto de la catarsis. Así también, retoma la estética del teatro épico; el concepto de extrañamiento y el teatro anti-aristotélico que Brecht desarrolla, con el fin de entender por qué a pesar de las diferencias, toma la obra de Sófocles y su mito para transformarlo en un imaginario que dirige hacia la Alemania nazi.

Según la autora, lo anterior se evidencia en el prólogo, que representa el nexo más notorio entre la obra de Brecht y el término de la Segunda Guerra Mundial y, además, el extrañamiento se hace más evidente, con diálogos contradictorios y una ilusión de desfase espacio-temporal con la obra *Antígona*. Sumado a lo anterior, se hace referencia a la liminalidad, proceso que se lleva a cabo por el espacio y tiempo: el umbral de la puerta como límite, tanto en el prólogo como en el acto, y el amanecer, que corresponde al límite entre el día y la noche.

Aducci agrega que Polinice es el personaje más importante de la obra, pues representa el *homo sacer*, una antigua figura que a pesar de ser condenada por un delito no se sacrificaba, ya que su muerte no tenía valor. Polinice deriva en esta figura al ser negado de ritos y comido por las aves, así como también representa en sí mismo a los musulmanes de los campos de concentración nazi, quienes fueron despojados de su condición de hombre y derecho ciudadano. Según nuestra perspectiva, esta teoría respecto del protagonismo de Polinice puede ser refutada, pues el personaje carece de fuerza dramática e incluso, de diálogos que

permitan analizar las características significativas, además, según este texto, la muerte de Antígona podría compararse e igualarse con la de Polinice, pues ambos son considerados por Creonte como cosas inmundas que contaminan (Brecht, 2013). Lo anterior representa, por cierto, una contradicción en el protagonismo de Polinice, pues al ser comparados, ambos podrían ser los personajes más importantes de esta obra.

En último lugar, los modos de representación de la *Antígona* de Brecht permiten ver la supra- representación nazi que emerge en la figura del ario, considerado como un regenerado, es decir, un superhombre, quien es el representante de la creación de la humanidad. En contraparte se encuentra el pueblo judío catalogado como un parásito de la superioridad y que, por consiguiente, puede terminar con la civilización, por lo que se convierte en una necesidad la eliminación de estos agentes nocivos para el futuro de la raza aria.

En síntesis, los artículos presentados permiten apreciar las distintas formas en que ha sido analizado el texto clásico escogido y su reescritura, influenciada por el contexto. Botero invita a reflexionar sobre el personaje Antígona y los arquetipos universales y patriarcales de su contexto, para observar cómo Sófocles los utiliza. Así también, se puede percibir la complejidad de la reflexión sobre la obra de Brecht al considerar su estética: una intención social, con el llamado a la humanidad de las personas y también, el concepto de extrañamiento, tanto en el espacio-tiempo como en los personajes de la obra.

7. Análisis comparativo

7.1 Estéticas teatrales, contexto de producción y palabra ambivalente

En este apartado se lleva a cabo el análisis de las obras *Antígona* de Bertolt Brecht y *Antígona* de Sófocles, en base a la teoría del Teatro Comparado. En él se observa y define cómo se expresa el contexto de producción en los fragmentos de las obras mencionadas, así como también de qué manera opera la palabra ambivalente, es decir, qué realiza el autor alemán en su texto para acercar o diferenciar su voz de la de Sófocles. Por la misma razón, lo que se refiere a Brecht y al teatro épico es mayormente detallado y desarrollado. Además, se evidencia la importancia de la estética teatral a la que la cada obra pertenece para enfatizar, tanto sus diferencias como sus similitudes.

En principio, es pertinente señalar que la primera gran diferencia entre la *Antígona* de Sófocles y la *Antígona* de Brecht es el tipo de teatro al cual cada obra pertenece, pues a partir de las finalidades de estos se observan las distintas cosmovisiones y culturas de las sociedades representadas. Por un lado, la obra de Sófocles es una tragedia griega que tiene como fin generar en los espectadores el efecto denominado *catarsis*: una sensación entre la compasión y el temor por lo que les ocurre a los personajes. La idea de generar dicho estado en el público es educar mediante el teatro, es decir, entregarles los lineamientos del correcto comportamiento cívico, de la ideal adoración y obediencia a los dioses, y finalmente representar la importancia de los lazos filiales en la sociedad griega para no tentar al destino (Pavis, 1998). Entonces, aquí surge un nuevo elemento enfatizado en dicha obra: destino fatal o *fatum* que es el camino irrevocable con el que algunos mortales vienen al mundo para cumplir así la voluntad de los dioses.

Por otro lado, el teatro épico, creado e impulsado por Brecht, pretende generar en el lector o espectador una reflexión crítica sobre los hechos presentados, por tal razón, utiliza

en esta obra dramática el contexto de la Segunda Guerra Mundial como un motor para promover la concientización de lo que en ese proceso histórico aconteció. Lo anterior se plasma en personajes como Hemón y Antígona, entre otros, quienes poseerán una carga de fuerza, rebeldía y valentía respecto de las órdenes de Creonte.

Brecht también instaura en su obra el proceso de extrañamiento, elemento esencial del teatro épico, que se concreta mayormente en el prólogo de este texto. Es así como este comienza con una escena que se compone de personajes con nombres genéricos; Hermana Primera, Hermana Segunda y Soldado SS, además de un tiempo específico, el amanecer, y un espacio significativo: “dos hermanas salen del refugio antiaéreo y entran en su casa” (Brecht, 2013, p. 4). Estos detalles entregados por el autor, en principio, no permiten apreciar con claridad la relación de la historia de Antígona con el prólogo, sino después de conocer las vivencias de ella e Ismene, lo que simboliza el primer signo de palabra ambivalente, pues Brecht permite que estos textos dialoguen, en tanto el espectador los relaciona.

En cuanto a lo que escuchan la Hermana Primera y la Hermana Segunda se evidencia un desfase de tiempo y aún más de espacio que es difícil de erradicar. A esto se suma la presencia del Soldado SS que, aparentemente, es el hermano de ellas, luego se escucha un grito desgarrador y con temor, presumen las hermanas que algo ha pasado con la guerra y su familiar. Es en este momento que la Hermana Primera entrega un dato que guía hacia lo sucedido: “otra vez están torturando” (Brecht, 2013, p. 8).

El prólogo entonces representa la relación y el sentido de todo lo que Brecht plasma en esta obra pues se reconoce que la Hermana Segunda desea salvar a su hermano:

Hermana Segunda: ¡Lo colgaron! Él fue quien gritó pidiendo ayuda. Un cuchillo, dame un cuchillo para cortar la cuerda. Voy a descolgarlo, voy a llevarlo adentro para calentarlo, para devolverle la vida.

Hermana Primera: Dame ese cuchillo. Tus esfuerzos serán vanos. Si nos ven junto a él correremos la misma suerte (Brecht, 2013, p. 8).

como Antígona con Polinice:

Ismena: ¿Quieres ponerme a prueba? ¿Qué pretendes de mí?

Antígona: Que me ayudes.

Ismena: ¿En qué empresa temeraria?

Antígona: A enterrar su cuerpo.

Ismena: ¿A él, de quien la ciudad reniega?

Antígona: ¡A él, a quién la ciudad ha traicionado!

Ismena: ¡A él, que osó rebelarse!

Antígona: Sí, mi hermano, y también hermano tuyo.

Ismena: Hermana, te prenderán y nada podrás alegar en tu defensa (Brecht, 2013, p. 11-12).

Igualmente, la Hermana Primera, que representa la tranquilidad, impasibilidad y prudencia es la imagen de Ismena, quien se figura como una mujer que teme a la rebeldía y a las consecuencias de los actos.

Ahora bien, resulta importante centrarse en el diálogo que entablan Antígona e Ismene, primero en la obra de Sófocles y luego en el texto de Brecht. Este es el primer parlamento de la obra griega y ocurre secretamente en las afueras del palacio de Creonte, durante la madrugada. Antígona se dirige a su hermana Ismene:

Antígona: Ismene, mi querida hermana, que junto a mí vives todas las desgracias que nos dejó nuestro padre Edipo, ¿sabes de alguna que Zeus no haya cumplido desde que ambas tenemos vida? (...) ¿has escuchado el decreto que nuestro Rey acaba de promulgar en todo el pueblo?

Ismene: No, Antígona (...) desde que ambas perdimos a nuestros hermanos, muertos el mismo día, uno a manos del otro (Sófocles, 2005, p.81).

En *Antígona* de Brecht el diálogo comienza de la siguiente manera:

Antígona (junta polvo en un cántaro de hierro): Hermana, Ismena, brote gemelo surgido de la prosapia de Edipo, ¿conoces algún infortunio, algún dolor o tormento que el dios de la Tierra no nos haya impuesto? Una larga guerra nos arrebató, junto con muchos otros, a nuestro hermano Etéocles. Joven murió, por seguir al tirano. Polinice, más joven aún, viendo al hermano destrozado por los cascos de las cabalgaduras, gime de dolor y huye de la batalla cruel (...) Con alivio ve a Tebas, la de las siete puertas, cuando Creonte, que desde atrás vigila la batalla, alcanza al guerrero. Lo ve cubierto de fraterna sangre y lo mata (Brecht, 2013, p.10).

Hasta aquí se puede observar el segundo signo de palabra ambivalente en tanto Brecht acomoda la voz de Sófocles para incluirla en el contexto que se vive en Alemania durante los años de la Segunda Guerra Mundial y comienza a entregar señales al lector o espectador que le hacen pensar en figuras y momentos del contexto mencionado. La intención en la reescritura es mostrar desde el principio, como se observa en el fragmento citado, que la muerte de Polinice es distinta porque es causada por Creonte, quien lo ataca por la espalda.

Volviendo a la obra de Sófocles, mientras avanzan los diálogos, Antígona es la que da a conocer la infortunada situación de su hermano Polinice, quien no recibirá los honores de sepultura. La desgraciada hermana se lamenta y pide ayuda a Ismene para llevar a cabo el entierro que los dioses piden, a fin de que los muertos sean honrados y así evitar que el cadáver de su hermano sea comida para las aves rapaces:

Antígona: ¿Puedo contar con tu ayuda, con tu esfuerzo en este trabajo?
Piénsalo.

Ismene: ¿En qué peligrosa aventura? ¿Cuál es la riesgosa decisión que has tomado?

Antígona: Levantar el cadáver con nuestras propias manos, ¿me ayudarás?

Ismene: Pero, ¿es que acaso piensas darle sepultura, a pesar de que públicamente se ha prohibido?

Antígona: Estamos hablando de mi hermano, y también del tuyo, aunque no te guste. Nadie me acusará de traición por haberlo abandonado (Sófocles, 2005, p.82-83).

Luego de este primer enfrentamiento, Ismene es la que evoca el pasado trágico de su padre Edipo y enfatiza que “horrible sería nuestra muerte si, a pesar de la ley, desafiamos el poder y las órdenes del tirano (...) [porque] somos mujeres y no peleamos contra los hombres. Estamos sometidas a ellos porque son más fuertes que nosotras” (p.83). Aquí se evidencian dos características del teatro griego, por un lado, el énfasis que se entrega al detallar lo que le ocurrió a su estirpe a causa del destino y por otro, la educación cívica para

los espectadores, especialmente las mujeres, al recordarles su posición en la sociedad y el peligro al que están expuestas si se atreven a desafiar a los hombres y las leyes establecidas.

En la obra de Brecht, *Antígona* también se lamenta por el comunicado que ha dado Creonte que consiste en dejar sin sepultura al hermano que huyó de la batalla, no obstante, hay rasgos sutiles que el autor incluye para señalar una guerra en la que se lucha por ganar territorio “la guerra de Creonte contra la lejana Argos, esa guerra en busca del metal de sus minas” (Brecht, 2013,p.11), lo que asemeja la situación que Adolf Hitler y sus simpatizantes deseaban llevar a cabo en la Alemania nazi⁴, una guerra ofensiva, que se diferencia con la de la obra de Sófocles por ser una guerra en defensa de Tebas y del gobierno de Etéocles. En adelante, a pesar de que las palabras utilizadas son distintas, el trasfondo es el mismo: Antígona pide ayuda a Ismena para sepultar a su querido hermano Polinice y esta se rehúsa a brindarla pues no tiene valor para rebelarse (p.14).

Hacia el final de esta primera escena en la obra de Sófocles comienza a notarse la fuerza que mueve a Antígona para llevar a cabo su empresa: el amor filial. Ella está dispuesta a todo con tal de cumplir las leyes divinas y entregar a Polinice una sepultura digna pues, a pesar de que su actuar no fue heroico, sigue siendo su hermano y merece su amor.

Respecto de lo anterior, López (2019) presenta la cultura griega como “dos polos opuestos que constituyen en conjunto una totalidad” (p.62) y Sófocles se encarga de exponer esta oposición incluso en el interior de Antígona quien se ve enfrentada a la decisión de cumplir con los mandatos humanos o los divinos pues “en la tragedia tanto el universo divino como el humano, son presentados como un gran conjunto permanentemente en conflicto; en continua tensión” (p.64).

⁴ Bajo el liderazgo de Adolf Hitler, la Alemania nazi se enfocó en la adquisición de un vasto y nuevo imperio en Europa Oriental y en la Unión Soviética.

Por su parte, Brecht durante toda su obra construye ambientes, tiempos y parlamentos que, como se ha expresado, remontan hacia la guerra, los que se logran distinguir, por ejemplo, en el diálogo entre Creonte y Antígona, donde se esclarece la situación de Tebas; las torturas, las muertes, la importancia de la guerra y las ganancias para Creonte, la tiranía que se camufla con la defensa de la patria y el devenir de la guerra:

Creonte: ¿No estamos en guerra acaso?

Antígona: ¡Sí, tu guerra!

Creonte: Por nuestra patria.

Antígona: Por la conquista de una tierra extranjera. (...)

Creonte: ¿Te atreves a decir que yo entrego la ciudad al extranjero?

Antígona: Ella misma se arroja en sus garras, al inclinar la cerviz ante ti. Porque el hombre que inclina la cerviz no ve el peligro que se cierne sobre él.

¡Sólo ve la tierra y ella, ay, lo recibirá!

Creonte: ¡Injuria a la patria, desventurada, injuria a la tierra!

Antígona: Te equivocas. Fatiga y dolor, eso es la tierra. (...)

Desde que tú gobiernas, el número de hombres que habita la ciudad ha disminuido, y seguirá disminuyendo. ¿Por qué vienes solo? Cuando partiste, erais muchos (Brecht, 2013, p. 27-30).

Así también, se vuelve a recalcar la invasión extranjera hacia la tierra de Tebas, como consecuencia de que Creonte es quien ultraja a otros pueblos (Brecht, 2013) y la continua baja en el apoyo de los habitantes de Tebas hacia este personaje que no asume su derrota porque está convencido de ser la salvación de esta tierra y, por esto, toma a Antígona y a todos quienes vayan en su contra como enemigos o “cosas inmundas” que no aportan a su sistema de guerras y muerte.

Sumado al enfrentamiento de Antígona y el rey, otro de los diálogos importantes dentro de la obra *Antígona* de Sófocles es el que se desarrolla entre Creonte y Hemón, que tiene como razón la decisión del rey de Tebas de dar fin a la vida de Antígona, futura esposa de su hijo. Al inicio de la obra se puede leer al personaje de Creonte con un interés en la familia, en lo que su hijo piensa y en las decisiones que decide tomar:

Creonte: (A Hemón) Hijo mío, al saber la suerte irrevocable de tu futura esposa, ¿llegas ante tu padre transportado de furor o bien, cualquiera que sea nuestra determinación, te soy igualmente querido?

Hemón: Padre, te pertenezco. Tus sabios consejos me gobiernan, y estoy dispuesto a seguirlos. Para mí, padre, ningún himeneo es preferible a tus justas decisiones.

Creonte: Así es, hijo mío, como debe actuar tu corazón: que todo quede postergado ante las decisiones de tu padre (Sófocles, 2005, p. 105).

Creonte en esta obra se desarrolla como un soberano que no escucha opiniones de otros, pero que, a su vez, muestra interés en su hijo, como un padre. Asimismo, Hemón se presenta con una actitud de respeto hacia su padre y constante apoyo a sus decisiones: “Padre, para mí no hay bien máspreciado que tu felicidad” (Sófocles, 2005, p.107), a pesar de que

Creonte continúa con la idea de enviar a la muerte a Antígona. Además de mostrar preocupación por su núcleo familiar, dentro de los parlamentos se logra reconocer que los personajes le otorgan importancia a los dioses: “Hemón: Es que no actúas con justicia cuando partes pisoteando precisamente el honor que se le debe a los dioses” (Sófocles, 2005, p.109).

En el final del diálogo entre Creonte y Hemón no desaparece la relevancia del amor familiar y la presencia de los dioses, sin embargo, el hijo del rey comienza a presentar un enojo paulatino y un desacuerdo con su padre, debido a que este no muestra un cambio en sus decisiones “Hemón: Es que tú quieres hablar y hablar sin tener que escuchar a nadie” (Sófocles, 2005, p. 110). A pesar de esto, se evidencia la importancia que tiene para Creonte perder a su hijo, luego de que este le advierte que, si se atreve a matar a Antígona en su presencia, decidirá terminar con su vida:

Creonte: ¿Eso es lo que piensas de mí? Pues ten claro, y por el Olimpo te prometo que no volverás a sentir alegría al insultarme. (A unos criados). Tráiganme a esa odiosa mujer, y que muera al instante y ante los ojos de su prometido.

Hemón: ¡No! Ni se te ocurra que ella muera en mi presencia. Y en cuanto a ti, he de decirte que tus ojos nunca volverán a ver mi cara. Ahora, desahoga tu rabia entre aquellos amigos que son cómplices de tu locura.

Sale Hemón, corriendo (Sófocles, 2005, p.110).

En el texto de Brecht, el parlamento entre Creonte y su hijo Hemón posee distinta redacción en los diálogos, pero se logra conservar en algunos el mismo sentido, no obstante, se destacan otros objetivos. Al inicio de los parlamentos se desarrolla una conversación entre los personajes que se aleja de la representación de la familia, se muestra a Creonte con ideales enfocados en la victoria de la batalla y es nombrado, incluso por Hemón, como “soberano”:

Creonte: Hijo, según dicen algunos, vienes ante mí por amor a esa muchacha, y no es al soberano a quien quieres ver, sino al padre. Si así fuera, vienes en vano. A mi regreso de la batalla, en la que obtuvimos la victoria gracias al sacrificio de los que derramaron su sangre, encontré a ésa, y sólo a ésa, en toda la ciudad, en flagrante delito de desobediencia, renegando de nuestra victoria, ocupada solamente en asuntos personales. ¡Y qué asuntos!

Hemón: Sin embargo, ese asunto me trae y deseo que no disguste al padre la voz familiar de aquel que de él desciende cuando informe al soberano acerca de los desagradables rumores que circulan.

Creonte: Ciertamente, el que engendra hijos insolentes sólo habrá engendrado para sí grandes disgustos y, para sus enemigos, motivo de regocijo. Los platos amargos irritan el paladar; lo mejor es, pues, suprimirlos (Brecht, 2013, p. 36-37).

Brecht toma la obra de Sófocles con el fin de dar a conocer el régimen hitleriano, por lo tanto, muestra a un personaje tirano, ególatra y enfocado en la guerra. En este parlamento, se confirma que Alemania representa la ciudad de Tebas y Creonte es el trasunto de Adolf Hitler:

Creonte: Y que los caballos guíen el carro en lugar del cochero. ¿Es eso lo que queréis?

Hemón: Cuando husmean el hedor de la carroña que asciende del muladar, los caballos podrían encabritarse, espantados por el lugar a donde se los quiere conducir por la fuerza, y precipitarse en el barranco con carro y cochero. La amenaza que se oculta en la paz preocupa ya a la ciudad en la guerra y la llena de inquietud.

Creonte: Ya no hay guerra. De todos modos, gracias por la información.

Hemón: Algunos me han confiado, y muchos lo sospechan, que lo que te propones al preparar ya el festín de la victoria es la eliminación sangrienta de todos los que una vez despertaron tu cólera.

Creonte: ¿Quién te lo ha dicho? Revelándolo tendrás mucho más mérito que siendo el portavoz de aquellos que confían sus sospechas de modo hartamente sospechoso.

Hemón: Olvídalos (Brecht, 2013, p. 41).

Al cierre del diálogo entre Creonte y Hemón, el rey de Tebas mantiene un carácter calculador, sin importarle lo que su hijo aconseja ante la decisión tomada y no considera las consecuencias que traerá para él y su pueblo. Además, Hemón le comenta que nadie se erguirá ante él, lo que generará la decadencia de su poder debido al miedo colectivo que el pueblo le tiene:

Creonte: Temes que tu lecho permanezca vacío.

Hemón: Esto es lo que yo llamaría una estupidez, si no proviniera de mi padre.

Creonte: Y yo diría que lo que has dicho es una insolencia, si no proviniera del esclavo de una mujer.

Hemón: Prefiero ser esclavo de una mujer que esclavo tuyo.

Creonte: Por fin lo has confesado y ya no puedes retractarte.

Hemón: Ni pienso hacerlo. Tú pretendes decir todo lo que quieres y no escuchar a nadie.

Creonte: Así es. Ahora véte, y no te presentes más ante mi vista, Llévao de aquí a esta ralea, y pronto.

Hemón: Me voy, no tiembles: ya no verás a nadie erguirse ante ti.

Hemón sale (Brecht, 2013, p. 42-43).

Al leer ambos parlamentos entre los personajes mencionados, se logra percibir que la ambivalencia opera con el contexto de la obra: una creada bajo la civilización griega y creencia en las divinidades, y la otra, con un fin de protesta hacia el régimen de Hitler. En la obra *Antígona* de Sófocles, como se ha dicho con anterioridad, existe la presencia de un amor a la familia, el padre demuestra interés por la vida de su hijo, no quiere perderlo y se refiere constantemente a los dioses, en cambio, en la obra de Brecht se observa a Creonte, el rey, con carácter frío, interesado en la batalla y, sobre todo, en su poder.

Luego de la escena anterior, se encuentra el diálogo entre Creonte y Tiresias que simboliza el momento en que el primero debe despojarse de su egoísmo y cambiar los hechos cometidos. En ambas obras dramáticas, Tiresias es el adivino que viene a entregar sus presagios, en la obra de Sófocles, Creonte escucha y respeta los vaticinios, intentando luego

remediar lo sucedido gracias a los consejos de este adivino, no así en la obra de Brecht, donde Creonte reniega de las palabras de Tiresias y lo insulta.

Ahora bien, existe un cambio de parlamentos donde la palabra ambivalente se presenta, pues se pretenden objetivos distintos en cada una de las situaciones. Tiresias en la obra de Sófocles, como se ha dicho, es respetado, ya que representa la sabiduría de la ancianidad y de su don, por lo que Creonte deposita su confianza en él y asume que ha sido de gran ayuda para su gobierno en Tebas. En el transcurso del diálogo entre ellos, Creonte también duda de las palabras de Tiresias y lo juzga por su labor de adivino, pero a pesar de ello, la burla y el menosprecio es menor que en la obra de Brecht. Además de lo anterior, el rey de Tebas teme a los dioses, lo que significa una enseñanza importante de mencionar en esta tragedia, pues lo mueve a realizar acciones que disminuyan el enojo de las divinidades, aunque es sabido que, a pesar de ello, su destino ya estaba determinado:

Creonte: ¿Qué te trae por estos lados, anciano Tiresias?

Tiresias: Te lo explicaré, y tú deberás obedecer lo que te dice el adivino.

Creonte: Nunca he desatendido tus consejos, por lo menos hasta hoy.

Tiresias: Por eso has gobernado rectamente esta ciudad.

Creonte: Tengo que reconocer que tu ayuda me ha sido muy útil.

Tiresias: Pero ahora, es importante que sepas que la Fortuna te ha puesto al borde del abismo.

Creonte: ¿Qué pasa? Tiemblo al pensar en las palabras que saldrán de tu boca (Sófocles, 2005, p.118-119).

Pasado esto, Tiresias es guiado fuera de escena por el lazarillo y Creonte cede, a pesar de su condición de rey, diciendo: “¡Ay de mí! Me cuesta mucho cambiar de idea, pero lo haré; ya no hay manera de luchar en un combate condenado al fracaso” (Sófocles, 2005, p. 123).

En el caso de la *Antígona* de Brecht se encuentra la primera reflexión que hace Tiresias al ingresar en escena:

Tiresias: Despacio, hijo, despacio, camina sin seguir el ritmo de la danza. Tú eres el guía. Más el que guía no debe seguir a Baco. Quien levanta el pie demasiado alto no puede evitar la caída. No vayas a chocar tampoco contra las columnas de la victoria. ¡La ciudad grita victoria, la ciudad está llena de locos! El ciego sigue al que ve, mas al que no ve le sigue alguien más ciego aún.

Creonte: *(que lo ha seguido haciéndole burla)*

¿Qué pasa, qué murmuras, viejo decrepito, respecto de la guerra? (Brecht, 2013, p. 50-51).

Estas referencias sitúan el diálogo en cierto contexto, debido a que se refiere a un líder soberbio y altanero, que, sin lugar a duda, es Creonte. Además, se aprecia en las palabras de este último que no existe ningún tipo de respeto hacia Tiresias, lo que representa una gran diferencia con la obra de Sófocles. El objetivo de ello es evidenciar que Creonte, como tirano y engeguedado por el poder, no acepta ninguna crítica o comentario sobre la guerra, pues no cree estar haciendo lo incorrecto.

Sumado a lo anterior, en todo momento se intenta culpar de lo acontecido en esta guerra a Creonte, tal como lo hace Tiresias: “tú Creonte, eres el culpable del mal que aqueja a la ciudad. Porque los altares y los hogares fueron profanados por los perros y las aves de rapiña, que se saciaron con el cadáver del hijo de Edipo” (Brecht, 2013, p. 52), esto es necesario para destruir su ego y también recalcar que a los dioses en esta obra se les ignora y menosprecia, así lo expresa Creonte al decir “no temo las amenazas del cielo” (Brecht, 2013, p.52), debido a que él cree ser un Dios y que su gobierno es divino.

Esto último es una evidencia clara de la relación entre Creonte y Hitler, que se afirma además con el parlamento que Tiresias emite al final: “y digo: cuando las cosas van mal se pide a gritos un gran hombre. Este acude y se produce la ruina” (Brecht, 2013, p. 55), pues de la misma manera, Alemania reclamó por un hombre que los salvara de la situación económica y les devolviera el honor de ganar una guerra, llegado Hitler, el final fue la ruina. Esto lleva a comprobar que la intención de Brecht es generar diálogos que se relacionen con

la Segunda Guerra Mundial, un hecho real y específico, diferenciándose de la cosmovisión de Sófocles.

En cuanto al último parlamento de Antígona, primero en la obra de Sófocles y luego en la reescritura de Brecht, este personaje se dirige a los ciudadanos de Tebas para lamentarse de su infortunado fin, le sigue el parlamento del Coro quienes entregan ejemplos de muertes similares a la que le espera a Antígona (Sófocles, 2005), lo que, a nuestro juicio, quita protagonismo y autenticidad al problema que vive la muchacha. Sin embargo, en *Antígona* de Brecht, la protagonista habla en su última aparición en escena de la desgracia inminente que llegará tras la guerra y se lamenta por el país destruido, pero además señala que su muerte la liberará del sufrimiento venidero (Sófocles, 2005). Continúa el parlamento de los ancianos quienes hablan de la fortaleza y destacan el coraje de Antígona señalando que finalizado su discurso “volvió la espalda y salió con paso firme, como si fuese ella quien conducía al guardián” (Brecht, 2013, p.49).

Al analizar las obras dramáticas de Brecht y Sófocles se puede observar que, tanto grandes como pequeños detalles, sitúan a cada una en su contexto de producción y su estética, como, por ejemplo, cuando se descubren las muertes de Antígona y Hemón. En la obra de Sófocles es un Mensajero quien cuenta la tragedia y en la obra de Brecht es una doncella Mensajera, cambio que, según nuestra visión, simula ser una transgresión a los patrones sociales del escrito original. De la misma manera, las palabras utilizadas por cada uno para describir lo acontecido difieren entre sí, en la tragedia de Sófocles se expresa lo siguiente:

Fue allí cuando vimos a Antígona colgada del cuello, ahorcada con una cuerda hecha de su velo, y al joven que, abrazándola por la cintura, lloraba desconsolado por haber perdido a la que sería su mujer. (...) El desgraciado [Hemón] vuelve toda su rabia contra sí mismo y se clava la espada hasta la mitad en el costado; y todavía con vida, rodea con sus brazos a Antígona, derramando un chorro de sangre que enrojeció las pálidas mejillas de la joven. Y allí quedó muerto abrazando a otro muerto, logrando al final llevar a cabo

su matrimonio, pero ¡ay desgraciado! En la casa del Hades, dejando como ejemplo para el resto de los mortales que no hay peor mal en ellos que la imprudencia (Sófocles, 2005, p. 127-128).

Y en la obra de Brecht:

Miramos en el fondo de la tumba y los vemos, a ella, Antígona, ahorcada, con una cuerda de lino en torno del cuello, y Hemón, a sus pies, llorando la muerte de su prometida, la ruina de su amor, el crimen de su padre. (...) El hijo [Hemón], de pie y en silencio, lentamente, clava el hierro en su propia carne, y cae sin pronunciar una palabra. El muerto reposa junto al muerto. El frío himeneo será celebrado en las cámaras del mundo subterráneo (Brecht, 2013, p. 66).

A pesar de conservar la base de los hechos, Antígona en la obra de Sófocles muere colgada del cuello con su velo, presumiblemente de novia, pues concretan su matrimonio de manera simbólica. Hemón llora la muerte de su mujer y fallece abrazado a ella; la muerte de estos personajes se vuelve detallada y triste, pues pretende la compasión de los espectadores. Se destaca, además, el final del diálogo, en que se menciona el ejemplo de estos enamorados para quienes lo ven y de esta forma, generar temor a los dioses y al destino. Distinto es el caso en el escrito de Brecht, pues Antígona se ahorca con una cuerda de un textil común, lino, y la muerte de Hemón resulta ser más fría y alejada de su mujer o como es llamada en la obra, prometida. El matrimonio ya no es llamado así, sino el “frío himeneo”, lo que figura la cruel muerte de ambos personajes en la cueva subterránea. Posterior a lo sucedido, no se realiza ninguna reflexión que deje una enseñanza.

Hacia el final de la obra de Sófocles se despliega un parlamento doloroso, lleno de culpa y arrepentimiento. Creonte, el rey de Tebas, se lamenta al saber que su hijo ha muerto a causa de su insensatez y ve frente a sus ojos otro cuerpo: el cadáver de su esposa quien también ha sido víctima de la porfía de su marido:

Creonte: ¡Ay, infeliz de mí! (...) tengo entre mis brazos el cadáver de mi hijo, y ante mi vista hay otro muerto. ¡Ay, madre desdichada, ay, hijo mío!

Mensajero: Según esta que aquí yace muerta, tú eras el causante de estas calamidades y también de las anteriores (Sófocles, 2005, p.130).

Sigue el último parlamento del rey en el que se expresa la vergüenza que han traído a su vida las decisiones tomadas. Hay una constante súplica que señala lo desdichado que es y, además se muestra un acercamiento a lo humano con una confesión y reconocimiento de su error, lo que hace de esta escena una situación cargada de sentimientos que permiten presenciar la fragilidad del ser humano y de su fracaso al no seguir los mandatos divinos.

Es importante señalar que Creonte desea morir, sin embargo, esto no está permitido pues aún no es su hora: todo tiene su tiempo y ocurre cuando los dioses así lo quieran, como queda expuesto en el siguiente diálogo:

Creonte: ¡Que llegue de una vez por todas el último de mis infortunados días!
¡Que llegue, que llegue, para que mis ojos no puedan ver otro día más!

Corifeo: Lo que pides llegará a su tiempo, pero ahora, conviene preocuparse del presente, que del futuro se cuidan los que han de cuidarse de él.

Creonte: Pero lo que he suplicado es lo que de verdad deseo.

Corifeo: Entonces no agregues ninguna otra súplica, pues ningún mortal puede evadir lo que el destino le tiene preparado (p.131).

Bertolt Brecht en su *Antígona* se encarga de generar un contraste en este último parlamento respecto de la obra de Sófocles y sigue fiel a la imagen que desea representar, un Creonte que se encuentra en las mismas situaciones que el personaje en el texto de Sófocles, pero que es más despiadado y cruel. Lo anterior queda expuesto también en la extensión de la última aparición en escena del personaje que, en comparación a la obra de Sófocles es mínima:

Entra Creonte, llevando el manto de Hemón.

Creonte: Mirad lo que traigo. Es su manto. Creí que traería una espada. Mi hijo ha muerto de una muerte prematura. ¡Una batalla más y Argos habría sucumbido! Pero el valor, la voluntad de luchar hasta lo último, todo se volvió contra mí. Es el fin de Tebas. Tebas debe morir, morirá conmigo, será aniquilada y abandonada a los buitres. Es mi voluntad (Brecht, 2013, p.67).

El detalle de que Creonte entre a escena llevando el manto de su hijo y no su cuerpo, inmediatamente indica distanciamiento. Se resta todo sentimentalismo y la importancia de la familia, pues ese no es el foco de esta obra, sino representar el contexto que estaba viviendo Alemania. Es probable que también por esta razón, Brecht haya decidido eliminar el personaje de Eurídice, la esposa del rey. Es así como se logra representar a un Creonte frívolo que reclama por la temprana muerte de su hijo y se lamenta, pero porque ha perdido un guerrero que le pudo servir para ganar la batalla en la que está inmerso.

Finalmente, hay una especie de victimización por parte del personaje al señalar atributos como su valor y su deseo de “defender” a la nación, lo que ha hecho que todo resulte mal y se observa, además, un realce en el egocentrismo de Creonte quien, cual Dios, decide qué sucederá con Tebas e impone su voluntad por sobre todas las cosas, el autor lleva a cabo esta estrategia con el fin de personificar fielmente al dictador Hitler¹.

Al finalizar la obra, el Coro en *Antígona* de Sófocles y *Los Ancianos* en la reescritura de Brecht emiten una reflexión que se diferencia por lo que pretenden instaurar en los lectores o espectadores. Por tanto, el Coro realiza un llamado a la prudencia y al respeto de los dioses, evitando las altanerías, lo que constituye el ejemplo de civilización en la *polis* y temor a los dioses para cuidar sus actitudes:

Coro: La prudencia es lo primero y más importante de la felicidad. Y, en cuanto a los dioses, conviene evitar cualquier impiedad. Las palabras insolentes y altaneras traen como castigo grandes desgracias para los espíritus orgullosos, quienes no aprenden a ser sensatos sino ya muy tarde en la vejez (Sófocles, 2005, p. 131-132).

A diferencia del Coro en la obra clásica, *Los Ancianos* de la obra brechtiana se refieren a la guerra y, sobre todo, a las consecuencias que conlleva, como la pérdida de la

⁵ La intención de personificar a Hitler en Creonte se justifica con la represión y la llegada del dictador en 1933 lo que empuja a Brecht al exilio.

ciudad a causa de los enemigos y la muerte de las personas, debido a la acción humana, lo que evidencia la mínima incidencia de los dioses, tanto en el transcurso como en el final de la vida. Así también, este discurso presenta el contexto de producción del autor, debido a que luego de la caída de Hitler, toda esperanza de derrotar al enemigo y celebrar la victoria se desvaneció en Alemania:

Los Ancianos: (...) [Creonte] se dirigió a la ciudad cuya caída era inminente. Nosotros lo seguimos en la muerte. El puño que nos dominaba fue cortado para que no volviera a golpear. Pero aquella que vio y predijo todo sólo pudo ser una ayuda para el enemigo, el enemigo que ahora nos exterminará. El tiempo es demasiado corto y todo es destino. Nadie puede vivir lo suficiente para conocer días felices, días fáciles, para soportar el crimen con paciencia y adquirir sabiduría con la edad (Brecht, 2013, p. 67).

Es necesario recalcar que en las últimas líneas del discurso realizado por Los Ancianos se construye una nueva percepción de la existencia, relacionada con el contexto de producción, por tal razón, en la obra de Brecht, a pesar de que no se considera el destino manejado por los dioses, sí existe el destino fatal y, además, este último es para todos aquellos que viven la guerra, no solo para los pertenecientes a la realeza, como en la tragedia clásica. Lo anterior también se considera como palabra ambivalente pues Brecht conserva el concepto de destino fatal o *fatum*, pero lo configura para que funcione con su obra y con los principios de su estética.

En síntesis, aun cuando la tragedia de Sófocles y la reescritura brechtiana mantienen personajes principales, ambientes y tiempos similares, cada uno consigue a su modo, representar y visualizar sus contextos de producción; sus culturas, geografías e historicidad. En algunas ocasiones, Brecht conservará lo más importante de la tragedia contada por Sófocles, pero se alejará de la mitología que él intenta visibilizar y le agregará acciones distanciadas de lo divino para representar el conflicto humano y social que acontece; para ello, recurre a cambios dramáticos importantes, ambientes de tensión y oposición mayores e

incluso, renombra personajes secundarios que se podrían pasar por alto como el de la doncella Mensajera mencionado anteriormente o que Creonte al final de la *Antígona* de Brecht sea llevado por doncellas y no por sus criados, lo que conserva el carácter transgresor y ambivalente de la obra, así como también representa la intención del autor de demostrar las consecuencias de denigrar, constantemente, la imagen de la mujer, convirtiendo este cambio en un castigo hacia sus principios y acciones.

7.2 Antígona: el personaje y el arquetipo

Antígona es el personaje principal, tanto de la obra de Sófocles como de la obra de Brecht, por tanto, presenta características y parlamentos significativos dentro de los escritos, así como también representa en sí misma los contextos de la época y la voz de los autores. Debido a esto, se convierte en un personaje importante de analizar y significar de la manera en que esta investigación lo requiere: Antígona como personaje y como arquetipo. Esta caracterización está centrada en los diálogos que representan de la forma más acertada los rasgos importantes y se divide entre la Antígona de la obra de Sófocles y la Antígona del escrito de Brecht.

7.2.1 El personaje y el arquetipo de Antígona en la tragedia de Sófocles

El personaje de Antígona en la obra escrita por Sófocles se desarrolla en gran parte como una mujer rebelde que decide dar entierro a su hermano Polinice sin importar el mandato estipulado por Creonte: no dar sepultura ni llorar su muerte. Esto, porque ella cree que la orden va en contra de los dioses y de lo correcto, incluso se considera una santa y una rebelde a la vez por cometer esa noble acción con su hermano (Sófocles, 2005). A pesar de su desobediencia, Antígona actúa con ciertos límites pues respeta la autoridad del rey, no así su decisión, por lo que, separa al rey de Tebas de Creonte:

Ismene: ¿Qué pasa? Se ve que estás dándole vueltas a algo importante.

Antígona: Creonte ha decidido darle los honores de sepultura a uno de

nuestros hermanos, deshonrando al otro sin ella. A Eteocles -según he oído-, Creonte lo ha enterrado con los ritos adecuados, según lo dictan las leyes, de modo que será honrado con los muertos de allí abajo. Pero en cuanto al miserable cuerpo de Polinice, se dice que Creonte ha proclamado en la ciudad que nadie le dé sepultura ni llore, sino que se lo abandone para que sea fácil alimento de las aves. Esto es lo que nuestro Rey ha ordenado contra ti, contra mí, ¡sí, contra mí!, y que vendrá hasta acá para anunciarlo a aquellos que no lo han escuchado, y que se lo ha tomado muy en serio pues cualquiera que no obedezca su ley, será públicamente lapidado hasta la muerte (Sófocles, 2005, p. 82).

Además de conservar la visión religiosa de la cultura griega, Antígona mantiene el sentimiento de amor filial durante toda la obra, es decir, manifiesta amor hacia su hermana Ismene, aunque la decisión por la que ha optado le parece incorrecta, y hacia su hermano Polinice, pues todo su accionar está basado en su sepultura:

Creonte: Y a ti no, ¿no te avergüenza pensar distinto a los demás?

Antígona: No hay nada vergonzoso en honrar al propio hermano, al que ha nacido de tus mismos padres.

Creonte: ¿Y no era también hermano tuyo el que terminó peleando contra él?

Antígona: Era mi hermano de padre y madre.

Creonte: ¿Cómo, entonces, rindes tributos a uno con honores que para el otro resultan desagradables?

Antígona: El muerto no opinaría de esta manera.

Creonte: Sí lo haría, ya que tú honras al traidor de la misma forma que a él.

Antígona: Es que no murió como un esclavo, sino como un hermano (Sófocles, 2005, p.100).

Por tanto, en la obra escrita por Sófocles se desarrolla un personaje que decide entregar su vida a cambio de una sepultura correspondiente a sus creencias y a las ceremonias griegas de la época. Antígona se convierte en una rebelde que, como se ha mencionado, tiene límites al reconocer la autoridad de Creonte como soberano, hecho que la distancia de la Antígona de la obra de Brecht, aunque es importante destacar que su posición irá cambiando respecto de los hechos, porque reconoce la valentía que hay detrás de su acto de amor.

El personaje principal en la obra de Sófocles es reconocido por su valentía, su coraje y su sentido de la justicia, sin embargo, hay un elemento que da vida a estos tres: el amor filial. Antígona lleva a cabo su empresa a causa del profundo amor que siente por su hermano,

pues ella no ha nacido para compartir el odio, sino el amor (Sófocles, 2005, p.100). A partir

de esta frase se construye un diálogo y un arquetipo que permite seguir una línea en las actitudes de Antígona, como por ejemplo, que desde el comienzo de la obra se dirige a su hermana como “querida” (p.81). Por ello, cuando se piensa en una hermana amorosa viene a la mente la imagen de una mujer que lucha contra todo por ver bien a sus seres amados y la protagonista de la obra griega calza con las características de este arquetipo que está presente en la mente humana y que se ha traspasado de generación en generación mediante la cultura universal.

Al momento de conocer el mandato del rey Creonte, Antígona sufre maquinando un plan para no dejar a su hermano insepulto y a pesar de no tener el apoyo de Ismene está decidida a rendirle honores a su amado hermano Polinice. La situación la lleva a priorizar no solo el amor hacia el hermano que ha perdido, sino también los lazos amorosos que la unen a su estirpe por sobre la decisión de la mayor autoridad terrenal. Ella lamenta no poder acceder a la promesa que le había sido hecha:

Antígona: Y ahora, con las manos atadas, me arrastran y avanzo viva hacia la tumba de los muertos, sin matrimonio, sin cantos nupciales, sin el cariño de un esposo, sin hijos que criar, sin amigos que me lloren ni me ayuden (p.116).

Esta es otra de las características que forma parte del arquetipo descrito: amor hacia la familia y lo que ella significa; formar un hogar que cumpla con los estatutos divinos establecidos, ser reconocidos como ciudadanos y ser partícipes de su cultura; no obstante, el destino fatal le arrebató a Antígona estas vivencias y la obliga a lamentar su infortunado fin.

7.2.2 Antígona como personaje y arquetipo en la obra brechtiana

Antígona en la obra de Brecht es un personaje integral, pues en ella se depositan variadas características que la sitúan como defensora de los suyos y representante del pueblo. Esta posición la convierte en un personaje principal rebelde que no teme a enfrentar a

Creonte, a pesar de ser rey, porque su intención es proteger la patria y la tierra, además de los que habitan en ella.

Así, Antígona en la reescritura de Brecht convierte a Creonte en un igual y por lo mismo, no hay motivo para obedecerlo o sentir culpa por lo cometido, por tal razón cuando el rey pregunta: “¿Osaste infringir mis leyes?” Antígona responde: “porque eran leyes tuyas, leyes de un mortal. Un mortal puede infringirlas. Y yo, como tú, soy mortal” (Brecht, 2013, p.25). Lo anterior lleva a que Antígona pierda total respeto hacia Creonte y se origine una transgresión a todo sistema que él pueda erigir sobre los habitantes de Tebas.

Por esto, Antígona se convierte en un ejemplo, que constantemente llama a la humanidad de todos quienes la oyen, para que, de esta manera, no se produzcan más muertes a manos de quien solo desea guerras y batallas para sí mismo. Esto se reafirma con el diálogo siguiente:

Creonte: ¿Por qué eres tan obstinada?

Antígona: Porque creo en la eficacia del ejemplo.

Creonte: ¿El ejemplo? Estás en mis manos.

Antígona: ¿Qué más puedes hacerme que enviarme a la muerte?

Creonte: Nada más, tu muerte me basta.

Antígona: ¿Qué esperas entonces? De tus palabras ninguna me agrada ni me agrada jamás. Nunca seré como tú deseas. Otros me están agradecidos por lo que he hecho (Brecht, 2013, p.26).

Lo que pretende Antígona es la libertad, no solo para ella, sino para quienes viven en este contexto de guerra, pues se les ha privado de las costumbres más comunes y religiosas, se les ha arrebatado la dignidad y la posibilidad de manejar sus vidas. Debido a esta pérdida de libertad, Antígona expresa que “solo tomé lo que es mío, y tuve que ocultarme para hacerlo” (Brecht, 2013, p. 32), lo que la condena a la muerte, pero esto no genera en ella odio, pues como se ha dicho también en la obra de Sófocles, solo está dispuesta a amar (Brecht, 2013); aunque a diferencia de este escrito, este acto de amor no es solo para su

hermano y su familia, sino también para la patria y la tierra, ya que para ella “no es lo mismo morir por ti [Creonte], que morir por la patria” (Brecht, 2013, p.27).

Esto último transforma a Antígona, según nuestra visión, en algo más; ella es una dirigente social, lo que transgrede en su totalidad los patrones culturales de la época, pues Antígona, como mujer, es quien simboliza la justicia y el amor por la tierra que ha sufrido fatiga y dolor, es la que habla de las consecuencias de tener como rey a este hombre que la condena, pues el concepto que cada uno posee de la patria es distinto: Creonte quiere conquistar tierras para hacer patria, Antígona la desea proteger. Además, ella no teme a la muerte, porque la ve como una posibilidad de despertar a los ciudadanos, aunque el destino fatal en esta guerra ya esté trazado:

Antígona: Hablad de él, del hombre que, siendo yo inocente, me condena. ¡A él preparadle un destino! ¡Ah, infortunados, no creáis que podréis evitarlo! Otros cuerpos, destrozados, yacerán sin tumba, por millares, en torno de aquel que no tuvo sepultura. Vosotros que empujáis a Creonte a llevar la guerra a tierra extraña, sabed que ganará aún muchas batallas, mas la última os devorará. Vosotros clamáis por el botín, pero los carros que regresen no vendrán rebosantes sino vacíos. Pienso en lo que habréis de ver y os compadezco. ¡Oh, Tebas, patria mía! ¡Fuentes dirceas que manáis en estas suaves colinas por donde pasan los carros de la guerra! ¡Oh, praderas! Me oprime la garganta pensar en lo que os espera. Tú diste el ser a monstruos y en polvo te convertirás. Decid a los que pregunten por Antígona que la habéis visto buscar refugio en la muerte (Brecht, 2013, p.48-49).

Este parlamento se enlaza completamente con el arquetipo que representa a la Antígona en la obra alemana, que no está alejado del que ya se ha estudiado en la obra griega, pero amplía el radio del amor que la protagonista siente y lo adecua al contexto en el que está inmersa la obra, entonces Antígona se convierte en una mujer joven que ama a su hermano Polinice y que, además, ama a sus hermanos compatriotas que están sufriendo las consecuencias de una guerra sin fundamento.

8. Propuesta didáctica

La presente investigación está centrada en el análisis del libro *Antígona* de Sófocles y su reescritura *Antígona* de Bertolt Brecht, como se ha mencionado en los apartados anteriores. Dada la importancia de las obras se llevará a cabo una secuencia didáctica planificada para cuatro clases de noventa minutos cada una, en el nivel de segundo año de enseñanza media en la asignatura de Lengua y Literatura.

Para la realización de la secuencia didáctica se utilizará el objetivo de aprendizaje OA5 de los Planes y Programas del Ministerio de Educación del año 2017 que aporta lo siguiente:

analizar los textos dramáticos leídos o vistos, para enriquecer su comprensión, considerando, cuando sea pertinente: el conflicto y qué problema humano se expresa a través de él; un análisis de los personajes principales que considere su evolución, su relación con otros personajes, qué dicen, qué dice de ellos, lo que hacen, cómo reaccionan, qué piensan y cuáles son sus motivaciones; las creencias, prejuicios y estereotipos presentes en el relato, a la luz de la visión de mundo de la época en la que fue escrito y su conexión con el mundo actual; la atmósfera de la obra y cómo se construye a través de los diálogos, los monólogos, las acciones y las acotaciones; cómo los elementos propios de la puesta en escena aportan a la comprensión de la obra y por último las relaciones intertextuales con otras obras (p. 227).

Este objetivo de Lengua y Literatura se encuentra en la unidad número cuatro llamada “Poder y ambición” del apartado Género Dramático. La idea principal de la elección de este objetivo se debe a su completo desglose de aprendizajes que los alumnos obtendrán luego de realizar las actividades centradas en él.

Los alumnos deben haber adquirido los siguientes conocimientos previos: género dramático y características del debate. En las actividades, el objetivo de aprendizaje específico de las clases se divide de la siguiente forma:

Conocimiento(s)

- Texto dramático.
- Lenguaje verbal y no verbal.
- Representación teatral.

Habilidad(es)

- Interpretar críticamente textos dramáticos.
- Analizar los efectos del uso de elementos lingüísticos, paralingüísticos y no lingüísticos.

Actitud(es)

- Manifestar una disposición a reflexionar sobre sí mismo y sobre las cuestiones sociales y éticas que emanan de las lecturas.
- Trabajar colaborativamente, usando de manera responsable las tecnologías de la comunicación, dando crédito al trabajo de otros y respetando la propiedad y la privacidad de las personas.

Estos apartados se llevarán a cabo en las cuatro clases con el fin de que los alumnos puedan incorporar y manifestar un aprendizaje completo, en conjunto con el objetivo de aprendizaje (OA5) y los conocimientos previos.

De este modo, en el primer día de actividades, los alumnos al inicio de la clase deben responder las siguientes preguntas realizadas por el docente: ¿Conocen alguna obra teatral? ¿han visto alguna vez una obra teatral? Las preguntas serán escritas en la pizarra, de modo que los estudiantes logren responder por sí solos. Luego, en el desarrollo deben ver la obra teatral *Antígona de Sófocles* (duración de 61 minutos, plataforma Youtube) que será proyectada en la sala de clases o en el lugar que el establecimiento estime conveniente. En el cierre de las actividades, los alumnos deben contestar las siguientes cinco preguntas que serán

mostradas a través de una Presentación Power Point (PPT): ¿Recuerdas los nombres de los personajes que aparecieron en la obra teatral? ¿cuáles son? ¿estás de acuerdo con la forma de actuar del rey de la ciudad de Tebas? ¿qué carácter demuestra Antígona frente al rey? y finalmente, si tuvieras la oportunidad de cambiar el final de la historia, ¿cuál sería? Cada alumno debe escribir estas preguntas en su cuaderno de la asignatura y responderlas para ser evaluado de manera formativa. Los recursos utilizados en esta clase son el video de Youtube llamado *Antígona de Sófocles- Phersu Teatro (2020)* y la proyección de PPT.

En la segunda clase, se mantiene el objetivo de aprendizaje (OA5) y al inicio los alumnos, en conjunto con el docente, comentan la obra teatral vista anteriormente, retoman las preguntas y añaden cualquier aspecto significativo. Además, el profesor les menciona la obra que visualizarán el día de hoy: *Antígona* de Bertolt Brecht, escrita en una época distinta a la de Sófocles. En el desarrollo, los estudiantes ven la obra que tiene una duración de 54 minutos. Así, al cierre de la clase, el profesor da a conocer a los alumnos el autor y el contexto de la obra. El recurso de aprendizaje en esta clase es el video de Youtube llamado *Antígona. De: Bertolt Brecht (2018)*.

La tercera clase, en el inicio de las actividades, el docente realiza una lluvia de ideas para que los alumnos respondan verbalmente las siguientes preguntas anotadas en el pizarrón, a partir de las obras teatrales visualizadas: ¿qué diferencias o similitudes encontraron en las obras?, ¿cuál de las obras les gustó más? ¿por qué?, ¿qué obra teatral les pareció más entretenida?

En el desarrollo, luego de responder las preguntas anteriores, el docente les entrega la guía de aprendizaje y la pauta de cotejo, la que desarrollarán en parejas, mientras el profesor atiende las dudas de los estudiantes. Finalmente, al cierre de la clase, se revisa la

guía realizada que será evaluada de manera sumativa. Los materiales que se utilizan como recursos de aprendizaje son la pizarra y la guía.

En la última actividad, al inicio los alumnos recuerdan qué han hecho, se retoma la guía y se utiliza la pizarra para anotar lo necesario mientras avanza la clase. En el desarrollo, los estudiantes forman un círculo para generar un conversatorio a partir de lo realizado la clase anterior de manera que surja un análisis de las obras, las comparen entre sí y logren llegar a una conclusión. Al cierre de la actividad, el profesor les entrega una autoevaluación para que sea respondida y entregada dentro de la clase. De esta forma, la calificación final consta del avance, la entrega de la guía, la participación en el conversatorio y la autoevaluación.

Los indicadores de evaluación utilizados en la secuencia didáctica son: reconocen las características de los personajes principales; comprenden las acciones que presentan los personajes frente a determinadas situaciones; distinguen las influencias del contexto de producción en las obras dramáticas presentadas; conocen características significativas que puedan aportar en la comprensión de las obras dramáticas; analizan el conflicto dramático a través de las acciones, diálogos y motivaciones de los personajes; comparan las obras vistas para enriquecer su análisis; y por último, expresan opiniones sobre las obras dramáticas presentadas.

Finalmente, cabe destacar que es de suma importancia que los alumnos realicen este tipo de actividades con obras clásicas como *Antígona* de Sófocles y la adaptación hecha por el dramaturgo Bertolt Brecht con el objetivo de que analicen su personaje principal, la obra y la visión de mundo que se evidencia, y que, como consecuencia, sean capaces de compararlas y opinar acerca de ellas por medio del desarrollo de la guía de aprendizaje.

9. Recursos de aprendizaje

9.1 Planificación de clases

PLANIFICACIÓN DE SECUENCIA DIDÁCTICA	
Asignatura: Lengua y Literatura (2do medio)	
Unidad 4 “Poder y ambición” (Género Dramático)	
Horas: 90 min cada clase.	
Objetivos de Aprendizaje	<p>OA 5 Analizar los textos dramáticos leídos o vistos, para enriquecer su comprensión, considerando, cuando sea pertinente:</p> <ul style="list-style-type: none">-El conflicto y qué problema humano se expresa a través de él.-Un análisis de los personajes principales que considere su evolución, su relación con otros personajes, qué dicen, qué se dice de ellos, lo que hacen, cómo reaccionan, qué piensan y cuáles son sus motivaciones.-Las creencias, prejuicios y estereotipos presentes en el relato, a la luz de la visión de mundo de la época en la que fue escrito y su conexión con el mundo actual.-La atmósfera de la obra y cómo se construye a través de los diálogos, los monólogos, las acciones y las acotaciones. Cómo los elementos propios de la puesta en escena aportan a la comprensión de la obra: iluminación, sonido, vestuario, escenografía, actuación.-Relaciones intertextuales con otras obras.
Conocimientos previos	Género Dramático.
Desglose de Objetivos de Aprendizaje Específicos de las Clases	

<p>Conocimiento(s)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Texto dramático - Lenguaje verbal y no verbal - Representación teatral 	<p>Habilidad(es)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interpretar críticamente textos dramáticos. - Analizar los efectos del uso de elementos lingüísticos, paralingüísticos y no lingüísticos. 	<p>Actitud(es)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Manifestar una disposición a reflexionar sobre sí mismo y sobre las cuestiones sociales y éticas que emanan de las lecturas. - Trabajar colaborativamente, usando de manera responsable las tecnologías de la comunicación, dando crédito al trabajo de otros y respetando la propiedad y la privacidad de las personas. 	
<p>Actividades</p>		<p>Recursos de aprendizaje</p>	<p>Indicadores de evaluación</p>
<p><u>Clase 1:</u> Inicio: Se inicia la clase con las siguientes preguntas dirigidas a los alumnos, que servirán como evaluación diagnóstica: ¿Han visto alguna vez una obra teatral? ¿Conocen alguna obra teatral? Se sintetizan las respuestas y se realiza una conclusión al respecto. Desarrollo:</p>		<p>Clase 1: video de Youtube, PPT, pizarra. Clase 2: video de Youtube, pizarra.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reconocen las características de los personajes principales. - Comprenden las acciones que presentan los personajes frente a determinadas situaciones. - Distinguen las influencias del contexto de producción en las obras dramáticas presentadas. - Conocen características significativas que puedan aportar en la comprensión de las obras dramáticas. - Analizan el conflicto dramático a través de las acciones, diálogos y motivaciones de los personajes. - Comparan las obras vistas para enriquecer su análisis.

<p>Los alumnos ven la obra teatral <i>Antígona de Sófocles</i> que será proyectada en la sala de clases o en un lugar adecuado dentro del establecimiento. La obra dura una hora y es obtenida desde la plataforma Youtube.</p> <p>Cierre:</p> <p>Al finalizar la visualización, los alumnos deben contestar cinco preguntas que serán proyectadas. Estas preguntas son: ¿Recuerdas los nombres de los personajes que aparecen en la obra teatral? ¿Cuáles son?, ¿estás de acuerdo con la forma de actuar del rey de la ciudad de Tebas?, ¿qué carácter tiene Antígona frente al rey?, ¿qué harías tú en la situación de Antígona?, Si tuvieras la oportunidad de cambiar el final de la historia ¿cuál sería?</p> <p>Los alumnos deben responder estas preguntas en su cuaderno y darlas a conocer cuando el docente lo solicite; de este modo, podrán conocer la visión de sus compañeros sobre la obra. Esta actividad corresponde a una evaluación formativa.</p> <p><u>Clase 2:</u></p> <p>Inicio</p>	<p>Clase 3: pizarra, guía de aprendizaje.</p> <p>Clase 4: autoevaluación, pizarra.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Expresan opiniones sobre las obras dramáticas presentadas.
---	--	--

Los alumnos, en conjunto con el docente, comentan la obra teatral vista la clase anterior. Retoman las preguntas, añaden cualquier otro aspecto significativo y sumado a esto, el profesor explica la obra teatral que verán en la clase: *Antígona* de Bertolt Brecht.

Desarrollo:

Los alumnos visualizan la obra que tiene una duración de 53:50 minutos.

Cierre:

Al finalizar, el docente explica el contexto de la obra para que los alumnos logren conocer quién la escribió y bajo qué circunstancias.

Clase 3:

Inicio:

El docente utiliza la pizarra para hacer una lluvia de ideas sobre ambas obras a partir de las siguientes preguntas abiertas que deben ser respondidas oralmente: ¿qué diferencias o similitudes encontraron en las obras?, ¿cuál de las obras les gustó más? ¿por qué?, ¿qué obra teatral les pareció más entretenida? Estas preguntas corresponden a una evaluación formativa para la actividad posterior.

Desarrollo:

Luego de responder las preguntas anteriores, el docente les entrega una guía de aprendizaje para que la realicen en parejas. Durante el desarrollo de la clase, el profesor debe estar atento en todo momento a las dudas que puedan surgir en los estudiantes.

Cierre:

Al finalizar, se les solicita traer la guía terminada la próxima clase para ser comentada con sus compañeros.

Clase 4:

Inicio:

El profesor retoma la guía de la clase anterior y utiliza la pizarra para apuntar lo necesario.

Desarrollo:

Los alumnos forman un círculo para generar un conversatorio a partir de las preguntas de la guía de aprendizaje para que, posteriormente, se realice una síntesis en conjunto. La evaluación de tipo sumativa constará del desarrollo de la guía y la coevaluación, que agregará los aspectos

<p>conductuales y de participación en el conversatorio final.</p> <p>Cierre:</p> <p>Al terminar la clase, el profesor les entrega la autoevaluación para que se responda en los últimos 10 minutos. La próxima clase se les entregará la nota final de la actividad.</p>		
--	--	--

9.2 Presentación Power Point



**OBRA TEATRAL:
ANTÍGONA DE
SÓFOCLES**

Docentes: Gabriela Alarcón B.
Katherine Landeros B.
Amory Sánchez S.

Asignatura: Lengua y Literatura

Curso: II medio.

Al finalizar la visualización de la obra teatral, contesta las siguientes preguntas en tu cuaderno.

1. ¿Recuerdas los nombres de los personajes que aparecen en la obra teatral? ¿Cuáles son?
2. ¿Estás de acuerdo con la forma de actuar del rey de la ciudad de Tebas?
3. ¿Qué actitud tiene Antígona frente al rey?
4. ¿Qué harías tú en la situación de Antígona?
5. Si tuvieras la oportunidad de cambiar el final de la historia, ¿cuál sería?

9.3 Guía de aprendizaje

GUÍA DE APRENDIZAJE
SEGUNDO MEDIO 2021

Nombres:

Fecha:

Puntaje total: 32 puntos

Puntaje obtenido:

ÍTEM I

INTRUCCIONES: REÚNANSE EN PAREJAS Y LEAN CON ATENCIÓN LAS SIGUIENTES PREGUNTAS. COMENTEN Y ESCRIBAN SUS RESPUESTAS EN EL ESPACIO ASIGNADO.

1. **¿Cuál es el conflicto en la obra de Brecht? (4 pts.)**

2. **¿Cuáles son los cambios que presenta el personaje de Antígona en la reescritura de Bertolt Brecht? (4 pts.)**

3. **¿Cuál es el problema humano que se presenta en *Antígona* de Sófocles? (4 pts.)**

4. **¿Qué habrían hecho ustedes en el lugar de Antígona en la obra de Sófocles? Explica. (4 pts.)**

5. ¿Qué obra les gustó más? Justifique. (3 pts.)

ÍTEM II

INSTRUCCIONES: COMPLETEN EL SIGUIENTE CUADRO COMPARATIVO BASADO EN LAS OBRAS VISTAS EN CLASES ANTERIORES. (16 pts.)

	OBRA 1	OBRA 2
<i>TÍTULO</i>		
<i>AUTOR</i>		
<i>PERSONAJE PRINCIPAL</i>		
<i>CONTEXTO</i>		
<i>FRASE QUE MÁS LES GUSTÓ</i>		
<i>FINALIDAD DE LA OBRA</i>		
<i>PROYECTO DEL PROTAGONISTA</i>		
<i>DESENLACE DE LA OBRA</i>		

9.4 Evaluación

Coevaluación.

Instrucciones: Considerando el trabajo que han realizado durante las clases sobre las obras *Antígona* de Sófocles y *Antígona* de Brecht, responda la siguiente coevaluación de su participación en el conversatorio.

Marque con una X el puntaje que corresponda, según su opinión, siendo 4 el puntaje más alto y 1 el más bajo.

Nombre del estudiante: _____ **Grupo:** _____

Indicador	1	2	3	4
1. Observé atentamente las obras presentadas en clases.				
2. Contesté las preguntas que el profesor asignó respecto de las obras.				
3. Compartí con mis compañeros/as mis reflexiones en el conversatorio.				
4. Colaboré en el desarrollo de las preguntas de la guía de aprendizaje para participar en el conversatorio.				
5. Expresé mis opiniones con respeto.				
6. Respeté las opiniones de mis pares.				
7. Entregué las actividades en la hora y fecha acordada.				
	Puntaje total: 28 puntos		Puntaje obtenido:	

10. Conclusiones

El objetivo general de esta investigación ha sido comparar, desde los principios del Teatro Comparado, la obra clásica *Antígona* de Sófocles y la reescritura *Antígona* de Brecht para evidenciar la función del contexto de producción y los lineamientos de las estéticas teatrales, así como también el fenómeno de la palabra ambivalente y la construcción del personaje y del arquetipo de Antígona, con la finalidad de realizar una secuencia didáctica.

La elección de las obras mencionadas radica en la riqueza que cada texto entrega sobre el contexto de producción y la interpretación del personaje principal. Resulta interesante comparar dos escritos que se desarrollan en épocas distintas, con autores que representan estilos dramáticos propios, pero que conservan la esencia de una Antígona transgresora.

Al analizar las obras se deja en evidencia una de las principales diferencias que desencadena todas las demás: las estéticas teatrales a las que cada uno de los escritos pertenece. De esta manera, se concluye que cada obra presenta escenas y parlamentos que reflejan la pertenencia a la estética de la tragedia clásica en Sófocles y del teatro épico en Brecht. Así, la *Antígona* de Sófocles tiene objetivos que van de la mano de la cosmovisión de la época griega, como la presencia constante del destino fatal o *fatum*, el respeto por parte de los personajes hacia los designios de los dioses o las consecuencias que pueden traer a sus vidas enfrentarlos y, por último, el concepto *catarsis*, pues la idea principal de la tragedia es generar la compasión y el temor en los espectadores.

Por su lado, la *Antígona* de Brecht se separa de los principios de la tragedia clásica, lo que conlleva cambios relevantes en la obra dramática y la inclusión de lineamientos básicos del teatro de Brecht, tales como la crítica constante sobre los hechos sociales y humanos presentados, y el proceso de extrañamiento que se lleva a cabo de manera más

evidente en el prólogo de esta obra, con la aparente desconexión de los diálogos con el espacio-tiempo y lo que le sucede posteriormente a Antígona. Como se ha expresado, esta diferencia entre estéticas teatrales produce que las obras conserven ciertos parlamentos, tiempos o ambientes, no obstante, se enfoquen en fines distintos, por lo que, detalles como sustituciones de nombres o eliminación de personajes que son casi imperceptibles en una primera lectura, permiten apreciar las visiones de mundo de las obras y lo sucedido en los contextos de producción. Lo anterior, se comprueba, además, al indagar en los diálogos entre Antígona e Ismene, Creonte y Antígona, Hemón o Tiresias, entre otros.

En cuanto a lo último, es importante señalar que los contextos en que se producen, tanto la *Antígona* de Sófocles como la de Brecht, determinan en gran medida la construcción de un análisis e interpretaciones respecto de ellas, pues se considera que Sófocles escribe dentro de la antigua civilización griega y Brecht en el final de la Segunda Guerra Mundial, lo que permite entender que el primero pretende enseñar el correcto comportamiento dentro de la *polis*, a través de la evidencia de personajes como Creonte, quien sufrió un terrible destino por ir en contra de las leyes divinas. En cambio, Brecht configura en su obra la frialdad y la crueldad de la guerra, la tiranía de Creonte, así como también su egolatría y displicencia por la vida de los habitantes de Tebas, por lo que este personaje representa fielmente a Hitler en el contexto de la Alemania nazi; se percibe el pesimismo y la actitud de derrota de las personas que lo rodean y ven las irremediables consecuencias de la derrota.

En lo referente a la palabra ambivalente y su acción en la reescritura de Brecht, se puede concluir que el primer rastro se manifiesta en el prólogo de esta obra, pues el autor hace dialogar la historia de los personajes del prólogo con la de Antígona y, aunque en un primer momento parecen ser diferentes, se llega a la conclusión de que el prólogo es la

contextualización de lo que posteriormente Brecht expresa en su reescritura y se reconoce la relación de la Hermana Primera y de la Hermana Segunda con Antígona e Ismene.

La palabra ambivalente opera también junto al contexto de la obra, para ello el autor alemán acomoda la voz de Sófocles en sus diálogos, ya sea en los de Antígona e Ismene, Creonte y Antígona, Creonte y Hemón, Creonte y Tiresias, así como también en los lamentos de Antígona o las intervenciones del Coro y de Los Ancianos, entre otros. De esta manera, Brecht utiliza la palabra ambivalente para demostrar que su obra refleja la Segunda Guerra Mundial; da a conocer la tiranía de Creonte en Tebas para vincularlo con Hitler en Alemania y evidencia su descontento y sus ideas a través de su obra, alejándose de la cosmovisión de Sófocles, asimismo insta una nueva percepción de la existencia al considerar el destino fatal no solo para la nobleza, como en la obra griega, sino para todos aquellos que son parte de la guerra.

La relación de Creonte con Hitler en la obra de Brecht queda demostrada en uno de los momentos en que Tiresias emite la idea de que Tebas necesita un guía que lidere como corresponde, sin embargo, este hombre viene y produce ruina, del mismo modo que sucede en Alemania quien reclamó una entidad que los sacara de la situación difícil que se estaba viviendo a causa de los vestigios que dejó la Primera Guerra Mundial, y por tal razón se recurre a Adolf Hitler, quien destruyó todas las áreas de la sociedad alemana.

La obra reescrita por Brecht comienza con el desarrollo de una guerra al igual que la obra de Sófocles, sin embargo, el primero decide incorporar la palabra ambivalente para la representación de la Segunda Guerra Mundial, proceso histórico que se infiere luego del análisis y se manifiesta en la obra como una guerra ofensiva y en desarrollo, con maniobras que mantienen como objetivo conquistar tierras en el continente europeo, muy contrario a lo

que se lleva a cabo en la obra de Sófocles, una guerra defensiva de Tebas, perteneciente al pasado.

Si se considera la polifonía de los textos es acertado concluir que la obra de Brecht remite al lector a la tragedia *Antígona* de Sófocles, no obstante, se produce un cambio dramático que pretende dar a conocer el contexto en el que se está viviendo por lo que se desencadena una seguidilla de rasgos que se perciben gracias al uso de la palabra ambivalente. Por ejemplo, se concluye que el cambio de personajes originalmente masculinos a personajes femeninos es realizado con la intención de reforzar el carácter transgresor de la obra y entregar mayor participación a la mujer, además de “castigar” a Creonte quien denigra de manera constante al género femenino en sus parlamentos.

Es posible también señalar el cambio que representa la muerte de los enamorados hacia el final de la obra brechtiana, un deceso frío y alejado de todo sentimentalismo para luego finalizar sin hacer hincapié en la reflexión de lo que se ha expuesto en la obra. Lo anterior permite concluir que es un cambio necesario para cumplir con la finalidad que persigue el teatro épico.

Luego del análisis que se lleva a cabo en esta investigación se concluye que la palabra ambivalente es un fenómeno presente de manera transversal en la obra de Bertolt Brecht. De esta manera, Brecht construye el personaje Creonte como el trasunto de Adolf Hitler, enfrentándolo a las mismas situaciones que vive Creonte en la obra de Sófocles, pero transformándolo en un ente cruel y despiadado, acorde al contexto histórico en el que escribe. Además, el conflicto dramático es igual en las dos obras, no obstante, la forma en que Brecht aborda el tema humano, eliminando lo divino y lo canónico de la obra de Sófocles, así también la inclusión de conceptos como el destino fatal, evocan cambios dramáticos

importantes de la obra que, nuevamente, demuestran el propósito del autor: evidenciar los devenires de la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a Antígona como personaje principal de las dos obras aquí expuestas, el uso de la palabra ambivalente por parte del autor alemán se percibe una vez más cuando decide plasmar en ella la actitud de rebeldía, pero esta vez entrega matices que la hacen ser un personaje integral y la sitúa en la posición de defensora de sus seres amados y de su pueblo. Es así como se distingue también un arquetipo universal de hermana amorosa y protectora adecuado al contexto en el que se desarrolla la obra alemana.

Otro apartado que se considera en la investigación es el reconocimiento y la caracterización del personaje Antígona otorgándole caracteres específicos que, además, la hacen formar parte de un arquetipo. Esto se logra evidenciar mediante algunos parlamentos presentes en las obras que, a su vez, permiten reforzar los supuestos planteados. Durante el análisis de estos diálogos se pueden distinguir frases de rebeldía por parte de Antígona en ambas obras, sin embargo, en la reescritura de Bertolt Brecht se suman detalles de la guerra que se vivía.

Dado lo anterior, se concluye que el personaje se desarrolla como una mujer joven e insurrecta que no está dispuesta a cumplir con el mandato estipulado por el rey, sin embargo, al decidir esto da cumplimiento a las leyes divinas que para ella son las más importantes, por lo tanto, es una rebelión justificada que concede una imagen noble de la muchacha. No obstante, el resultado se intensifica en la voz de Brecht, pues se logra analizar a una Antígona irreverente debido a que representa a una mujer dirigente social que ama a su patria y a su tierra, y, por consiguiente, no respeta a Creonte ni a su autoridad como rey de Tebas.

Ahora bien, respecto a la propuesta pedagógica realizada en esta investigación se establece que ha sido desarrollada en base al objetivo OA5 relacionado con el análisis de

textos dramáticos, debido a que el desglose de este permite abarcar posibilidades de estudio que se enlazan con la investigación del presente seminario. De esta manera, resulta importante considerar los temas de la obra griega y su reescritura: la muerte y la guerra, además de los conflictos sociales relacionados con el contexto de producción de Sófocles y de Brecht, con el fin de generar en los estudiantes la capacidad de reflexión y pensamiento crítico.

A su vez, el personaje Antígona se considera como un ejemplo actual de empoderamiento y búsqueda de respeto hacia sus creencias, es por esto que se persigue visibilizar la “desobediencia” no con un fin anarquista, sino con la intención de que los estudiantes conozcan sus derechos y hagan respetar su opinión. Sumado a lo anterior, se recalca el compromiso como docentes de hablar sobre la resistencia al surgimiento de la voz femenina por ser un conflicto social latente en Chile y el mundo.

Es pertinente señalar la relevancia de trabajar en el ámbito educativo con las reescrituras de textos clásicos, pues se encuentran excluidas de análisis a pesar de su abundante riqueza literaria, además, se refuerza el objetivo de presentar ambas obras a los estudiantes para hacer una comparación de ellas mediante aspectos explícitos e implícitos que ellos logren percibir durante el desarrollo de las obras, es decir, que sean capaces de establecer diferencias y similitudes a través de, por ejemplo, la caracterización del personaje principal, el proyecto de este, la finalidad de la obra en cuestión o identificar el conflicto humano que se genera en ella.

Lo anterior permite enriquecer el conocimiento de los alumnos y agudizar su capacidad de análisis pues exige preocupación y compromiso por parte de ellos para llevar a cabo las actividades planteadas. Es importante también mencionar que el contexto de producción de la obra de Bertolt Brecht es transversal a la asignatura de Historia y Geografía,

lo que podría generar mayor interés por parte del alumnado y fortalecer el desempeño en las dos asignaturas involucradas.

Así también, el recurso audiovisual en estas clases se convierte en fundamental para favorecer la motivación de los estudiantes, aunque es importante no olvidar la lectura silenciosa o en conjunto con los alumnos, la inmediatez de los videos y la inclusión de estos para todo tipo de aprendizaje es una tarea que los profesores deben instaurar en sus aulas, considerando en todo momento que deben existir las normas de respeto necesarias como la observación silenciosa y respetuosa.

En cuanto a los mecanismos utilizados para evaluar a los estudiantes: guía de aprendizaje y pauta de cotejo, es necesario mencionar que la primera no se considera solo como una evaluación sumativa, sino también un momento de clase en que pueden incluir sus opiniones y observaciones respecto de las obras que han visualizado, por tal razón se incluyen preguntas como: ¿qué obra te gustó más? o ¿cuál es tu frase favorita de la obra?, cuestionamientos que al principio, tienen una evaluación complicada, sin embargo, deben ser consideradas como una forma de justificar sus elecciones y fundamentar respecto de ellas.

Finalmente, el segundo tipo de evaluación es realizado para regular las normas anteriormente mencionadas, por ejemplo, observación atenta de las obras, respeto a las opiniones de los compañeros y en sus propias intervenciones, entre otras. Además, se realiza la participación en las actividades y, sobre todo, la colaboración del estudiante con su grupo o pareja de trabajo, actitud esencial para un desarrollo adecuado de la guía de aprendizaje y conversatorio, así como también para la formación integral del alumno.

11. Alcances y limitaciones

11.1 Alcances

El seminario de investigación desarrollado se considera uno de los aportes para la teoría de la Literatura Comparada y más específicamente, del Teatro Comparado, por tanto, uno de los alcances más significativos, en cuanto a lo literario, son las posibles investigaciones que se pueden realizar en base a los temas que se han incluido en este análisis. De esta manera, se pueden esperar estudios que se enfoquen en estéticas teatrales distintas y observar cómo ellas influyen en las maneras de escribir de los autores, así como también, la relación de los contextos de producción de cada uno de ellos con los temas o los personajes que se incluyen en sus obras.

La proyección más cercana relacionada con el Teatro Comparado, y que en un principio iba a ser también desarrollada en este seminario, es el análisis comparativo de la *Antígona* de Sófocles y la *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. En estas obras se visualizan contextos de producción relevantes en lo geográfico, histórico y cultural: por un lado, la antigua civilización griega, que ha sido explicada en esta investigación y por otro, el término de la dictadura militar que afectó a Argentina. Además, se asegura que existirán distintas estéticas teatrales que enriquecerán, en ese sentido, la comparación literaria.

En el ámbito pedagógico, este seminario ha abordado los planes y programas de la asignatura de Lengua y Literatura en el nivel de segundo medio, específicamente, en la unidad 4 “Poder y ambición”. De este modo, se ha logrado evidenciar que la obra de Sófocles puede ser analizada en variados aspectos de la educación, una de ellas es la comparación entre obras originales y sus respectivas reescrituras.

Por esto, los alumnos del nivel educativo de segundo medio pueden analizar ambas obras mencionadas por medio de la comparación entre ellas, teniendo en cuenta factores

como el contexto de producción, personajes y conflicto de la historia. Es así como, una de las proyecciones de la tesis es el análisis comparativo que pueden desarrollar los alumnos que cursan la enseñanza media, en este caso, con obras clásicas como *Antígona* y sus reescrituras hechas por variados autores.

11.2 Limitaciones

Todo trabajo de investigación implica limitaciones que, más de lo que se desea, escapan del control de las personas involucradas en el proceso. Para comenzar es importante señalar que el trabajo aquí desarrollado en principio se iba a llevar a cabo con tres obras, a saber, *Antígona* de Sófocles, *Antígona* de Bertolt Brecht y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.

El trabajo se inició con el ramo *Metodología de la Investigación* que contaba con la guía de un profesor que se especializaba en investigaciones con enfoque cuantitativo, por lo que se hizo dificultoso el avance concreto del trabajo. Sumado a esto, en Chile se comienza a vivir un estallido social en octubre de 2019 lo que causó suspensión de clases y, por tanto, pérdida de trabajo guiado. Luego, el primer semestre del año 2020 se cursa el ramo *Redacción del Discurso Científico* dictado por el profesor Juan Herrera quien esclareció dudas y enfocó de mejor manera las ideas que estaban presentes, pero confusas.

Avanzando con el trabajo y ya en camino derecho hacia la realización del seminario se cursa el ramo *Seminario de Investigación* junto con la profesora Yenny Ariz quien plantea el vuelco definitivo al proceso. En primer lugar, se elimina la obra de Griselda Gambaro pues al analizar las tres obras sería un trabajo extenso y engorroso. Luego, se especifica la teoría escogida para desarrollar el seminario porque, si bien era una teoría adecuada (Literatura Comparada), se necesitaba una más pertinente (Teatro Comparado) dado que ambos escritos pertenecen al género dramático.

Mención aparte merece la situación sanitaria que se vive en Chile y el mundo: la pandemia Covid-19 que provocó un cambio radical en la forma de trabajo. En primer lugar, ya no había acceso a la biblioteca de la universidad, lo que redujo la búsqueda a libros, documentos y artículos en línea que muchas veces estaban protegidos y no se podía acceder a ellos si no se pagaba una membresía. En segundo lugar, las reuniones debían ser en línea lo que requería de organización para hacer calzar horarios y en esta metodología eran con menor frecuencia a como hubiesen sido de manera presencial. Esto da paso al tercer punto que es la conexión a internet que en reiteradas ocasiones nos obligó a cancelar reuniones a causa de la inestabilidad de la señal. Finalmente, se reconoce el desgaste físico y emocional que comprende estar frente al computador varias horas por día, no solo para redactar, sino para leer y estar en las reuniones fijadas.

Otro de los factores que ha dificultado llevar a cabo la realización del seminario, es la falta de información presente en las diferentes plataformas, ya sea por medio de la navegación por internet o la existencia de libros físicos que desarrollen la teoría de la Literatura Comparada y su rama, el Teatro Comparado. Asimismo, son escasos los autores que investigan sobre comparación de obras dramáticas, entre ellos el más conocido es el historiador Jorge Dubatti, pionero de la propuesta teórica del Teatro Comparado.

Finalmente, aunque las dificultades han sido mayores en estas circunstancias, considerando dos hechos que por primera vez se enfrentan: estallido social y Covid-19, se pudo concluir el estudio dentro de los parámetros de tiempo establecidos y se logró concretar el objetivo de la investigación. Es necesario mencionar la importancia de contar con un equipo de trabajo responsable y comprometido con el avance y realización del seminario, así como también la constante guía de un docente que entregue conocimientos y apoyo a sus estudiantes.

12. Referencias bibliográficas

Adduci, E. (2015). *El límite de la representación o la representación del límite: una lectura sobre el vínculo entre mito y nazismo en la Antígona de Bertolt Brecht*. Telóndefondo (21): Universidad de Buenos Aires

Aguirre, G. (2012). La Antígona de Brecht. Una propuesta desesperada de llamado a la humanidad. *Estudios filológicos alemanes*: Universitat Complutense Madrid.

Aristóteles, (2004). *Poética: Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri*. Madrid:Alianza Editorial

Ariz, et al. (2013). *Literatura Comparada: definiciones y alcances*. Investigaciones del Doctorado en Literatura Latinoamericana. Concepción: Universidad de Concepción.

Behar, D. (2008). *Metodología de la investigación*. s/d: Editorial Shalom

Botero, D. (2013). *La mujer trágica, una antagonista en busca de protagonismo*. Desbordes, 4: UNAD.

Brecht, B. (2013). *Antígona*. Puerto Rico: Biblioteca Virtual Omegalfa.

Cubillo, R., Campos, R. (2019). *Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios*. San José Ed.1 (1): Universidad de Costa Rica.

De Toro, F. (1980). *Ideología y Teatro Épico en Santa Juana de América*. Latin American Theatre Review.

Dubatti, J. (s/f) *Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatrológica argentina*. Universidad de Buenos Aires.

<https://www.centrocultural.coop/revista/19/teatro-comparado-reescrituras-politica-de-la-diferencia-potenciar-la-percepcion-del>.

Dubatti, J. (2008) Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano. *Armas y letras: Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León* (62-63). pp. 57-65. <http://rac.db.uanl.mx/id/eprint/472/1/AyL62-63-0009.pdf>

Dubatti, J. (2009) *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (s/f) Teatro Comparado, reescrituras, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente. *Palos y piedras*. (19)

<https://www.centrocultural.coop/revista/19/teatro-comparado-reescrituras-politica-de-la-diferencia-potenciar-la-percepcion-del>

Dubatti, J. (2019) Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación teatral: Revista de artes escénicas y performatividad*. (9) <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4459>

Dubatti J. (2020). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. *El Hilo De La Fabula*, (20), 29-43. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i20.9635>

Durán, J. (2004) *Del género dramático, la historia y nuestra lengua*. Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Enríquez-Aranda, Mercedes. (2010). La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación. *Tonos Digital: revista de estudios filológicos*, (20). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3439456>

Fernández, E. y Santos, S. (2010). *La reescritura americana de Antígona en el siglo XX: La Hojarasca, de G. García Márquez y A Time to Die, de Eric Bentley*. UCM.

Ferraris, M. (2004). *La Hermenéutica* [Ebook]. Ediciones Cristiandad, S.A.
<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/10/ferraris-m-la-hermeneutica.pdf>.

Gabrielidis, G. (2009). Reflexiones sobre la Antígona de Sófocles. *Revista Melibea*, 3 (43-50). https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7952/vol-3-reflexionesantigona.pdf

Gaspar, V. (2003). *Influencia de las Puestas En Escena Brechtianas: El Ejemplo de E. Boni*. Servei de Publicacions.

Gil- Albarells, S. (2003). *Literatura Comparada y Tematología: aproximación teórica*. Universidad de Valladolid.
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1843/b15205575.pdf?sequence=1>

Guil, A. (1999) El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer. *Temas. Comunicar* (12). https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/17012/file_1.pdf?sequence=1

Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso, introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

Guillén, C. (2007). *Perspectivas de la Literatura Comparada*. Siglo XXI. Universidad de Princeton: Literatura y Cultura Española (5)

Hernández, B. (2019). La reescritura como ejercicio de estilización paródica en Facsímil de Alejandro Zambra y “Curriculum vitae” de Rodrigo Lira. *Estudios filológicos* (63) 99-120.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100099>.

Junco, E. (2019). *El mandato del hermano: Antígona para la posmodernidad*. Alpha.
<https://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900048616>

Junco, E. (2019). El Mandato Del Hermano: Antígona Para La Posmodernidad. *Alpha (osorno)*, (48), 55-65. <https://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900048616>

Kristeva, J. (1981) *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.

LeCompte, M. (1995) Un Matrimonio Conveniente: Diseño De Investigación Cualitativa y Estándares Para La Evaluación De Programas. *Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa* 1 (1).
https://personales.unican.es/salvadol/programas/materiales/matriminio_conveniente_RELIEVEv1n1.pdf

Mainero, M. G. (2013). *La perspectiva de género en la enseñanza media*. Memoria Académica: Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3452/ev.3452.pdf.

Ministerio de Educación (2017). *Lengua y Literatura: Programa de Estudio. Segundo medio*. Santiago de Chile: Unidad de Currículum y Evaluación del MINEDUC.

Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa: Guía didáctica*. Neiva: Universidad Surcolombiana.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro / Theatre Dictionary*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones S.A

Perinelli, R. (2011) *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Buenos Aires: Editorial INTeatro: Tomo 1.

Pimentel-Anduiza, Luz. (1993) *Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura*. Anuario de Letras Modernas. Volumen 4, 1988-1990. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1659/09_ALM_04_1988_1990_Pimentel_91_108.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Quirós, R. (2008). La mujer, lo femenino y lo arquetípico en la novela la ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno. *Reflexiones*, 87 (63-72). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72912553004>.

Rodríguez, L. (2008) Una lectura arquetípica de los personajes femeninos de Cien años de soledad. Universidad de Santa Cruz do Sul (Brasil): *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/ciensole.html>

Rodríguez, Gil y García. (1999) *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe.

Rosa, L. (2015) Nietzsche y Wagner: Renacimiento De La Tragedia Griega. Madrid: *Anuari De Filologia. Antiqua Et Mediaevalia*. (5) <https://revistes.ub.edu/index.php/AFAM/article/view/15227/18461>

Sáez, A. (2013). Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar. *Criticón [Online]*, 117 <https://doi.org/10.4000/criticon.237>

Sófocles (2005). *Edipo rey- Antígona- Electra*. Santiago de Chile: Zig-Zag

Solá, D. (2005). *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*. [Tesis Doctoral Universitat Pompeu Fabra].

Departamento de Humanidades. <https://1library.co/document/4yr8mg8z-busca-discurso-identitario-canonical-reescritura-rhys-coetzee-sargasso.html>

Tornero, A. (2006). Hermenéutica y estudios literarios. *Inventio*, 2 (4), 1- 11.

<http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/196/335>

Vélez Upegui, M. (2015). Sobre la tragedia griega. *Araucaria*, 17(33).

<https://doi.org/10.12795/araucaria.2015.i33.02>

Villegas, I., et. al. (2014). *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*.

Xalapa(Jalapa), Mexico: Universidad Veracruzana.

PAUTA PARA EVALUAR SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

NOMBRE DEL EVALUADOR	Dr. Gerson Mora Cid
TÍTULO DEL SEMINARIO EVALUADO:	Análisis en Antígona de Sófocles y su reescritura Antígona de Brecht según los principios del teatro comparado
ESTUDIANTE (S) AUTOR (ES) DEL SEMINARIO	Gabriela Alarcón B. Katherine Landeros B. Amory Sánchez S.
CARRERA	Pedagogía en educación media en lenguaje y comunicación
PROFESOR GUÍA	Dra. Yenny Ariz Castillo

Nota: Evalúe de 1.0 a 7.0 cada uno de los indicadores que se presentan esta pauta.

A. De La Formulación del Problema (25%)

INDICADORES	Nota
1. Construcción del objeto de estudio a partir de la presentación de antecedentes empíricos, contextuales y teóricos.	7,0
2. Supuestos o hipótesis de trabajo en correspondencia con el objeto de estudio.	7,0
3. Objetivos formulados con claridad y coherentes con el problema y el objeto de estudio.	7,0
4. Relevancia del problema de investigación en el contexto de las disciplinas pedagógicas.	7,0
5. Adecuada identificación y/o definición operacional de variables y/o categorías de análisis.	7,0
6. Fundamentación y justificación del problema basado en antecedentes bibliográficos y de trabajos de investigación relevantes en el campo de estudio.	5,3
Promedio	6,7

B. DEL MARCO TEÓRICO REFERENCIAL (20%)

INDICADORES	Nota
1. Pertinencia y relevancia de la bibliografía (si corresponde a las disciplinas pedagógicas, actualizadas).	6,8
2. Uso del lenguaje técnico coherente con la temática estudiada.	7,0
3. Calidad y precisión del marco teórico/ Conceptual.	6,0
Promedio	6,6

C. Del Diseño Metodológico del Problema (20%)

INDICADORES	Nota
1. Precisión del enfoque o modelo de investigación.	7,0
2. Presentación del método de investigación y su diseño.	7,0
3. Coherencia entre el enfoque investigativo, las fuentes de recogida de datos y el problema estudiado.	7,0
4. Precisión en la descripción de la población objetivo o de los participantes, su rol y función que cumplen en la investigación.	7,0
5. Precisión de las estrategias y técnicas de recogida de datos.	7,0
6. Descripción del procedimiento investigativo y/o escenarios donde se realiza la investigación.	7,0
7. Control de validez y confiabilidad y/o de credibilidad y consistencia interna de la información.	7,0
8. Consistencia entre unidad de análisis, fuentes y técnicas de análisis de la información.	7,0
Promedio	7,0

D. DEL CONTENIDO TEMÁTICO Y LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN (25%)

INDICADORES	Nota
1. Procesamiento, análisis e interpretación pertinentes de los resultados o hallazgos de investigación.	7,0
2. Presentación de los hallazgos o resultados de forma clara y sintética.	5,8
3. Discusión de los resultados de la investigación.	7,0
4. Conclusiones sustentadas en los resultados o hallazgos.	6,5
5. Explicitación de las proyecciones y de las limitaciones del estudio.	7,0
6. Congruencia entre conclusiones, discusión y sugerencias que se realiza a partir de los resultados o hallazgos de la investigación.	7,0
Promedio	6,7

E. DE LOS ASPECTOS FORMALES (10%)

INDICADORES	Nota
1. Títulos pertinentes y sintéticos .	7,0
2. Estructura organizada de los contenidos atendiendo al enfoque y método investigativo.	7,0
3. Correcto uso de ortografía.	7,0
4. Coherencia en la redacción.	7,0
5. Sistematización en la formulación de citas y referencias bibliográficas.	7,0
6. Uso del sistema de citas bibliográficas, de acuerdo a normas APA.	6,0
Promedio	6,8

2. RESUMEN DE LA EVALUACIÓN

Aspectos	Ponderación	Nota	Puntaje porcentual
A. De la Formulación del problema	25%	6,7	1,67
B. Del Marco Teórico referencial	20%	6,6	1,32
C. Del Diseño Metodológico de la investigación	20%	7,0	1,4
D. Del Contenido Temático y los Resultados	25%	6,7	1,67
E. De los aspectos formales	10%	6,8	0,68
Nota promedio final			6,7

PAUTA PARA EVALUAR SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

NOMBRE DEL EVALUADOR	Dr. Juan Herrera Molina.
TÍTULO DEL SEMINARIO EVALUADO:	ANÁLISIS EN <i>ANTÍGONA</i> DE SÓFOCLES Y SU REESCRITURA <i>ANTÍGONA</i> DE BRECHT SEGÚN LOS PRINCIPIOS DEL TEATRO COMPARADO
ESTUDIANTE (S) AUTOR (ES) DEL SEMINARIO	Gabriela Alarcón Binimellis, Katherine Landeros Bustos y Amory Sánchez Silva.
CARRERA	Pedagogía en Educación Media en Lenguaje y Comunicación
PROFESOR GUÍA	Dra. Yenny Ariz Castillo.

Nota: Evalúe de 1.0 a 7.0 cada uno de los indicadores que se presentan esta pauta.

A. De La Formulación del Problema (25%)

INDICADORES	Nota
1. Construcción del objeto de estudio a partir de la presentación de antecedentes empíricos, contextuales y teóricos.	7,0
2. Supuestos o hipótesis de trabajo en correspondencia con el objeto de estudio.	7,0
3. Objetivos formulados con claridad y coherentes con el problema y el objeto de estudio.	7,0
4. Relevancia del problema de investigación en el contexto de las disciplinas pedagógicas.	7,0
5. Adecuada identificación y/o definición operacional de variables y/o categorías de análisis.	7,0
6. Fundamentación y justificación del problema basado en antecedentes bibliográficos y de trabajos de investigación relevantes en el campo de estudio.	7,0
Promedio	7,0

B. DEL MARCO TEÓRICO REFERENCIAL (20%)

INDICADORES	Nota
1. Pertinencia y relevancia de la bibliografía (si corresponde a las disciplinas pedagógicas, actualizadas).	6,5
2. Uso del lenguaje técnico coherente con la temática estudiada.	7,0
3. Calidad y precisión del marco teórico/ Conceptual.	6,5
Promedio	6,7

C. Del Diseño Metodológico del Problema (20%)

INDICADORES	Nota
1. Precisión del enfoque o modelo de investigación.	7,0
2. Presentación del método de investigación y su diseño.	7,0
3. Coherencia entre el enfoque investigativo, las fuentes de recogida de datos y el problema estudiado.	7,0
4. Precisión en la descripción de la población objetivo o de los participantes, su rol y función que cumplen en la investigación.	7,0
5. Precisión de las estrategias y técnicas de recogida de datos.	7,0
6 Descripción del procedimiento investigativo y/o escenarios donde se realiza la investigación.	7,0
7. Control de validez y confiabilidad y/o de credibilidad y consistencia interna de la información.	7,0
8 Consistencia entre unidad de análisis, fuentes y técnicas de análisis de la información.	7,0
Promedio	7,0

D. DEL CONTENIDO TEMÁTICO Y LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN (25%)

INDICADORES	Nota
1. Procesamiento, análisis e interpretación pertinentes de los resultados o hallazgos de investigación .	7,0
2. Presentación de los hallazgos o resultados de forma clara y sintética.	7,0
3. Discusión de los resultados de la investigación.	7,0
4. Conclusiones sustentadas en los resultados o hallazgos.	7,0
5. Explicitación de las proyecciones y de las limitaciones del estudio.	7,0
6. Congruencia entre conclusiones, discusión y sugerencias que se realiza a partir de los resultados o hallazgos de la investigación.	7,0
Promedio	7,0

E. DE LOS ASPECTOS FORMALES (10%)

INDICADORES	Nota
1. Títulos pertinentes y sintéticos .	7,0
2. Estructura organizada de los contenidos atendiendo al enfoque y método investigativo.	7,0
3. Correcto uso de ortografía.	7,0
4. Coherencia en la redacción.	7,0
5. Sistematización en la formulación de citas y referencias bibliográficas.	7,0
6. Uso del sistema de citas bibliográficas, de acuerdo a normas APA.	7,0
Promedio	7,0

2. RESUMEN DE LA EVALUACIÓN

Aspectos	Ponderación	Nota	Puntaje porcentual
A. De la Formulación del problema	25%	7,0	1,75
B. Del Marco Teórico referencial	20%	6,7	1,34
C. Del Diseño Metodológico de la investigación	20%	7,0	1,4
D. Del Contenido Temático y los Resultados	25%	7,0	1,75
E. De los aspectos formales	10%	7,0	0,7
Nota promedio final			6,9