

# Antígonas en Latinoamérica: cartografías de maternidad y resistencia social



Sofía Sánchez Gil

## RESUMEN

La autora introduce una realidad social problematizada a partir de la obra de Sófocles, cuyas adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas son la base para que Antígona se convierta en símbolo de las madres latinoamericanas que han visto su maternidad interrumpida a causa de la violencia. Con este objetivo, abarca fenómenos sociales, políticos y de memoria, que a través del teatro deconstruyen narrativas canónicas; así mismo, da cuenta de las diferentes adaptaciones de la obra en escena, en las que las voces de las mujeres víctimas del conflicto armado se unen en un reclamo, como en el caso de las Madres de Soacha, en una configuración del teatro como herramienta de denuncia y justicia.



### Palabras clave:

Antígona, mujer, protesta, teatro, violencia.

**A**ntígona se baja de la horca y despierta en un bar de Buenos Aires. Ajena a ese nuevo mundo, desprecia el café que le ofrecen, porque cree que es veneno, e imponiéndose a las anacronías sigue reclamando justicia para ella y para el cuerpo de su hermano, muriendo y reviviendo cientos de veces en escena, sin atisbo de arrepentimiento por ir en contra de la ley de los hombres. Otra Antígona, que se apellida González, busca el cuerpo de su hermano Tadeo. En su pesquisa, recuerda a todos aquellos que desaparecen y mueren por cuenta de las múltiples violencias que suceden en México. De nuevo Antígona, esta vez recorre la pampa argentina del siglo XIX, mientras lamenta la muerte de su hermano en las batallas por la conquista del

desierto. Ocho Antígonas se presentan ante un tribunal simbólico e increpan a su público, denuncian los excesos del Estado colombiano, las ejecuciones extrajudiciales de sus hijos, las persecuciones y los hostigamientos de los que fueron víctimas como respuesta a sus reclamos. Antígonas que aparecen en medio de un cabaret, Antígonas que surgen en las cárceles femeninas<sup>1</sup>, Antígonas madres, Antígonas huérfanas, emergen y se transforman continuamente a lo largo de América Latina. La multiplicidad de adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas que continúan hasta el día de hoy de la tragedia de Sófocles constituyen un fenómeno dramaturgico sorprendente e interesante, que da cuenta de la persistencia y enorme relevancia de este texto escrito alrededor del 441 a.c. Su representación de la lucha entre los deseos individuales y las imposiciones de la esfera pública ha servido para problematizar realidades políticas y sociales de diferentes eras y latitudes.

En este texto analizo dos adaptaciones de este prolífico corpus dramaturgico en torno al personaje de Antígona: *Antígona furiosa* (1986), de la argentina Griselda Gambaro, y *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2014), creación colectiva dirigida por el dramaturgo y poeta colombiano Carlos Satizábal. Dichas adaptaciones no solo ofrecen un interesante corpus para la crítica, dado el amplio repertorio de recursos literarios y escénicos, a través de los cuales intervienen y se apropián del texto clásico, sino que a su vez comparten un mismo tema: la maternidad como un proceso truncado a causa de la violencia.

En la obra de Gambaro, quien fue la primera dramaturga argentina en publicar una adaptación de Antígona, se alude directamente a las Madres de Plaza de Mayo. En el caso de la obra de Satizábal, tanto en la escritura como en el montaje, participaron mujeres víctimas del conflicto armado colombiano, entre las que se encuentran madres de jóvenes que fueron ejecutados extrajudicialmente por las fuerzas armadas del Estado<sup>2</sup>. Resulta paradójico

---

1• La Fundación Teatro Interno hizo el montaje de *Yo soy Antígona* en el año 2014. La puesta en escena contó con la participación de doce reclusas de la cárcel de mujeres El Buen Pastor de Bogotá, quienes a través de esta analizan las causas de sus condenas y denuncian los abusos de los que son víctimas en el centro de reclusión.

2• En la prensa se conocieron estos casos como “Falsos positivos”. Durante los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010), se ejecutaron más de 4000 colombianos civiles por parte de miembros de las fuerzas armadas, quienes hicieron pasar a estos jóvenes como miembros de grupos guerrilleros.



que sea Antígona, mujer nunca madre y nunca esposa, la vocera de un alegato motivado por una maternidad que se resiste a la violencia y busca la sepultura digna de los hijos.

## Antígona y la crítica literaria

Las representaciones y transformaciones del personaje de Antígona han sido un objeto de estudio ampliamente abordado por la crítica literaria. Uno de los ejemplos más notables es el texto *Antígonas*<sup>3</sup> de George Steiner (1984), en el cual el influyente crítico reseña los diversos análisis y representaciones de este personaje en el teatro, la ópera y el ballet: “La Antígona de Sófocles no es un texto ‘cualquiera’. Es uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (p. 7). Para Steiner, las cargas antagónicas presentes en el texto —las rivalidades entre individuo y Estado, las leyes divinas en contraposición a las leyes humanas y los estatutos éticos del Estado en contraposición al orden familiar— tienen una potencia que trasgrede lo escénico y que ha influido en la literatura y la filosofía de Occidente.

A lo largo de su texto, Steiner se pregunta constantemente: “¿Por qué las Antígonas son verdaderamente *éternelles* y siguen tan cercanas a nosotros en nuestro presente?” (p. 7). Esta pregunta, que acompañó sus reflexiones e investigaciones desde los años setenta, continúa vigente. La crítica contemporánea sigue formulándola, no solo desde Europa, y recuerda que el trabajo de Steiner se centró en representaciones de esta región. Este es el caso de *Antígona: una tragedia latinoamericana* (2015), estudio en el que Rómulo Pianacci rastrea las reescrituras teatrales de Antígona en América Latina desde mediados del siglo pasado.

Su rastreo empieza con la obra *Antígona Vélez*, del argentino Leopoldo Marechal, estrenada en 1952, y llega hasta el año 2014 con *Antígona 1.11.14 del Bajo Flores*, versión también argentina de Marcelo Marán. Pianacci encuentra Antígonas alrededor de trece países

---

3• Este texto toma las citas de la edición traducida al español, titulada *Antígonas, la travesía de un mito universal para la historia de Occidente* (1996), editada por Gedisa en el año 2020.

latinoamericanos y las enmarca en la categoría “Antígonas criollas”<sup>4</sup>. Entre los hallazgos más interesantes de este estudio destaca la gran diversidad de las problemáticas sociales y políticas que encuentran en la tragedia de Sófocles un posible espacio de representación.

Como no podría ser de otra manera, Pianacci señala que, en todas y cada una de estas adaptaciones o revisiones del drama de Sófocles, la figura de Antígona es la “representante de las mujeres del continente, que reactualiza la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura” (p. 177).

### Antígonas del Cono Sur: Griselda Gambaro y la parodización del texto canónico

La exploración del rol femenino que se enfrenta al Estado como eje articulador de la puesta escénica tiene una enorme relevancia en las producciones teatrales latinoamericanas. Este hallazgo ha llamado la atención de otros estudiosos del campo como Brenda Werth, quien en su texto *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina* (2010) indaga por la intervención del teatro en las discusiones en torno a la política y la memoria. Gracias a su revisión es posible identificar que en Argentina se han desarrollado adaptaciones de Antígona en tono de sátira, tragedia, pastiche, cabaret y poesía.

Estas adaptaciones exploran múltiples fenómenos sociales y políticos de la nación, como las disputas que se desarrollaron en el siglo XIX durante “la conquista del desierto”, representadas en la ya mencionada *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo Marechal; las luchas contra el orden patriarcal y los conflictos que estos producen entre Antígona e Ismene, exploradas en la icónica *Antígona* (1988) de Alberto Ure o las secuelas emocionales que la dictadura dejó en sus víctimas, presentes en la adaptación de Jorge Huertas, *AntígonaS: Linaje de hembras* (2001), obra que sucede en Buenos Aires y cuya gran mayoría de personajes son interpretados por mujeres. De este

---

4• Algunos de los títulos y nacionalidades que hacen parte del corpus de las Antígonas criollas son: Nicaragua, *Antígona en el infierno* de Rolando Steine (1958); Perú, *Antígona* de Sarina Helfgott (1964); México, *La joven Antígona se va a la guerra: Desvario dramático* de José Fuentes Marel.

modo, vemos cómo la tragedia de Sófocles prevalece en la cultura argentina, al convertirse en un espacio de performatividad y enunciación, en el que la representación de las víctimas es fundamental para la politización de la memoria.

*Antígona furiosa* es una pieza fundacional en este ejercicio dramático de apropiación del texto de Sófocles en la región. La obra, escrita en el exilio que vivió Gambaro como consecuencia de la llamada “guerra sucia” de Argentina, vio la luz en 1986, año en el que fue estrenada en la ciudad de Buenos Aires. Como si fuera una continuación del texto de Sófocles, la Antígona de Gambaro vuelve de la muerte, baja de su horca para exigir el entierro de su hermano Polinices y aparece en un café de Buenos Aires.

La deconstrucción del texto clásico que opera Gambaro se presenta a través de la reducción de elementos esenciales de la tragedia. Esto sucede, por ejemplo, con el coro, el cual es reducido a un solo personaje llamado Corifeo, un sujeto cínico y jactancioso, vestido de traje de calle, que bebe café expectante a las intervenciones de Antígona. Este personaje, que por momentos se convierte en la voz de Creonte, cuando el actor que lo interpreta se mete dentro de un armazón, cuenta con la fiel compañía de un tercer personaje, Antinoo. Los dos hombres se sorprenden por la forma en que la heroína desafía a Creonte y se mofan de ella con un repertorio de expresiones propias del argot porteño. A través de este personaje polifónico —pues a lo largo de la obra interpreta varias voces—, se recuerda el conflicto tebano que le prohíbe a Antígona cumplir con los ritos funerarios de su hermano: “¡El rey lo prohibió! ¡Yo lo prohibí!” (p. 316), increpa Corifeo/Creonte en una misma intervención.

Más adelante, en una nueva referencia al texto de Sófocles, Corifeo se adelanta al desenlace de la historia e interrumpe los monólogos de Antígona con expresiones como: “¡Aburre! ¡No la termina más [...] Si ya sabemos que se muere, ¿por qué no se muere?” (p. 325). Esta radical transformación subvierte el tono formal del coro y le asigna un tono paródico que desacraliza el texto clásico, con lo que además se evidencia la influencia posmoderna que atraviesa la escritura dramática de Griselda Gambaro. Alfonso del Toro, cuyos múltiples estudios se han enfocado en delimitar las características de la posmodernidad teatral, la define como un conjunto de recursos textuales y escénicos ambiguos, discontinuos y subversivos. Así

mismo, el giro posmoderno se caracteriza por la deconstrucción de textos canónicos mediante la inclusión de lenguajes cotidianos, que posibilitan la introducción de elementos intertextuales e interculturales, tal y como ocurre en la *Antígona* de Gambaro.

El tono paródico y contestatario permite que referencias históricas y políticas de la dictadura argentina permeen las estructuras semánticas del texto clásico. Esta estrategia ha sido determinante en la vigencia del texto que escribió Gambaro en la década de los ochenta, cuyas representaciones seguían ocupando carteleras teatrales de Buenos Aires en los meses previos a la pandemia Covid-19; a su vez, el texto ha sido reescrito por diversas compañías. Un grandioso ejemplo es la representación dirigida por Sylvia Torlucci y Teresa Sarraile en el año 2011, quienes multiplicaron a *Antígona furiosa* en tres actrices de diferentes edades, con la intención de destacar el carácter universal y atemporal de este personaje: “tres edades, tres energías, tres cuerpos distintos. Parte de la idea de que todas podríamos ser Antígona” (Soto, 2011). El montaje incluye relatos en *off* de la presidenta de la organización Abuelas de Plaza de Mayo, así como de madres activistas que luchan contra la drogadicción. Dicha multiplicación de madres en escena no es gratuita; de hecho, responde a un rasgo característico que predomina en las Antígonas latinoamericanas: muchas son madres y sus historias individuales o colectivas apelan a una maternidad que ha sido interrumpida por la violencia.

Moira Fradingeren, en su magnífico texto *Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro* (2020), examina el interesante giro materno que toma el texto de Sófocles en América Latina:

En los ochenta, el continente se pobló de Antígonas en la vida real: madres que al buscar a sus hijos desaparecidos socializaron la maternidad para integrar movimientos sociales [...] el estatus del cadáver es el de un desaparecido. Y como Antígona es siempre madre, debe dar vida a ese cadáver.

El duelo por el cuerpo insepulto de Polinices opera como alegoría del hijo desaparecido en el texto de Gambaro. Su Antígona contestataria resiste y denuncia el orden establecido, pues sabe que a través de ella el desaparecido tiene un lugar que posibilita su

existencia: “¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!” (p. 318). La Antígona de Gambaro es una Antígona recontextualizada, en la que las alusiones a los procesos sociales y políticos de la sociedad argentina impregnan cada línea y movimiento. Sobre el escenario, esta Antígona marcha en círculos de forma frenética, movimientos repetitivos que exasperan a Corifeo/Creonte: “Que nadie gire —se atreva— gire, gire como loca, dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (p. 317). El vocero del poder busca detener la presencia de Antígona e invalida sus intervenciones: “la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha” (p. 317).

Todas estas expresiones confirman las alusiones a Las Madres de Plaza de Mayo, quienes se convirtieron en un símbolo de resistencia y memoria ante las desapariciones y asesinatos sistemáticos de detractores de la dictadura argentina (1976-1983), mujeres descalificadas por los militares y los simpatizantes de la extrema derecha, que las llamaban “las locas de la Plaza de mayo”.

Desde la perspectiva de Diana Taylor (2006), los infatigables y repetitivos encuentros de las Madres de Plaza de Mayo, la caminata en círculos en medio de la plaza mientras portaban en sus manos las fotografías de sus hijos y nietos desaparecidos, constituyen una especie de ritual performático de continuidad y resistencia. Por medio de este, las mujeres se enfrentaron a las complejidades de un hecho traumático y los convirtieron en un proceso sociopolítico que movilizó a la sociedad por el esclarecimiento de la verdad. El performance que ejecutaron las madres, carecterizado por su repetición y resistencia, comunicó a sus espectadores las enormes consecuencias que acarrió la dictadura, lo que creó una gran recordación en la sociedad.

Los desafíos a los que se enfrenta Antígona al imponerse al orden patriarcal se convierten en una oportunidad para que otras experiencias de lo femenino sean expresadas mediante este personaje. La maternidad anhelada e interrumpida por la dictadura y el duelo en pausa que causa el hijo desaparecido se materializan en una experiencia dramática, a través de Antígona, quien a su vez carga con el peso del proyecto fallido de convertirse en esposa y madre, antes de ser condenada a la desaparición en una cueva. En el cuerpo de

Antígona se inscribe una interesante dicotomía en tanto que representa al desaparecido por la ley y al flagelo de quien lo busca.

Antígona “está y no está”, como lo aprueba con admiración la voz de Antinoo, “la matamos y no la matamos” (p. 325). Sin embargo, a pesar de los designios de esa ley que se le impone por haber sido una mujer desobediente, la Antígona de Gambaro se niega a morir definitivamente: “Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (p. 329). Gambaro atraviesa el texto clásico, lo interviene y lo moldea de acuerdo con las necesidades sociales y políticas de su época, con lo cual crea una Antígona contestataria, persistente y enojada por la injusticia, una mujer que reclama y se niega a morir en el olvido.

### **Elogios a la resistencia: las Antígonas colombianas convocan a juicio**

*No quería ser una Antígona, pero me tocó.*

*Sara Uribe*

Mujeres de diversas edades y procedencias increpan al público, se toman el escenario y advierten que están allí para denunciar, protestar y reclamar: “Mi nombre es Antígona y hace más de 3000 años estoy buscando cómo enterrar a mi hermano Polinices”, afirma una de ellas. “Soy la voz de mi hijo y estoy aquí para exigir justicia”, increpa otra. Luego, al unísono, se manifiestan: “Nunca jamás, no más Creontes en este mundo”. Estas son algunas de las intervenciones con las que da inicio *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2014), creación colectiva dirigida por Carlos Satizábal, en la que participan actrices del grupo Tramaluna Teatro y mujeres víctimas del conflicto armado, entre las que se encuentran madres de los llamados “falsos positivos”, así como sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, mujeres víctimas de persecuciones e interceptaciones ilegales y líderes estudiantiles víctimas de montajes judiciales.

Nuevamente, el cadáver insepulto se convierte en la gran alegoría a través de la cual las madres expresan su alegato y se apropian del texto de Sófocles. Otra vez Antígona, como personaje mítico, es quien se transforma en una herramienta dramaturgica de enorme relevancia para quienes se oponen a los abusos del Estado. En

palabras de Satizábal (2015), “El mito de Antígona es un molde dúctil y generoso que abre siempre su tejido milenario para poetizar los estragos de la guerra y la resistencia de las mujeres” (p. 257).

Las heridas que Antígona dejó abiertas en la antigua Grecia son similares a las que exponen ante el tribunal simbólico estas madres que buscan la reparación y el esclarecimiento de la verdad. Ante este tribunal, las madres-Antígonas presentan las evidencias que sostienen su relato, objetos preciados que representan al hijo ausente, evocado en escena por la madre que denuncia su asesinato. A través de estos objetos, se atisba su duelo en cada palabra y movimiento: la camisa preferida del hijo, sus fotografías, los juguetes y amuletos que los acompañaron, las anécdotas y los recuerdos del último día que lo vieron con vida.

Una de las imágenes más emblemáticas de este montaje es aquella en la que una de las madres saca un labial, regalo de su hijo, para pintarse los labios, mientras dice: “Nunca quiero que se acabe”. En cada función la madre comparte con los espectadores una parte de ese objeto preciado, que se agota función tras función; así, los espectadores se insertan en este performance, que opera como un ritual doloroso y reparador, mediante el cual algunas de las madres ejecutan los ritos funerarios que la ley les ha impedido celebrar.

Este es el caso de Luz Marina Bernal, vocera del colectivo Madres de Soacha, quien presenta en escena la ropa y la fotografía de su hijo para hacer un funeral simbólico ofrecido a los dioses del Olimpo. El cuerpo insepulto de Polinices se equipara con el de su hijo Fair Leonardo Porras, quien fue engañado con falsas promesas de trabajo, para ser sacado de la ciudad y posteriormente ejecutado. Fair, que vivía con una discapacidad cognitiva, fruto de una meningitis que padeció cuando tenía ocho años, fue reportado como el líder de una organización narcoterrorista que las fuerzas armadas habían eliminado en medio de un combate. Luz Marina consagra su rito de despedida, pero admite que este se encuentra inconcluso, pues tras una exhumación y múltiples pesquisas solo pudo recibir la mitad de los restos de su hijo, lo que la lleva a preguntarse: “¿Cuántos años más tendré que recorrer mi país para que me den la parte que me hace falta?”. Los objetos que Luz Marina entrega al tribunal son los juguetes de un niño que habitaba en el cuerpo de un hombre: muñecos, colecciones de carros, una Biblia que nunca aprendió a leer.

Son difíciles y dolorosas las palabras de esta madre-Antígona, pero su alegato es potente y determinado porque sabe que son muchas más las madres que buscan el entierro digno de sus hijos.

De la misma forma que Griselda Gambaro deconstruyó el texto de Sófocles y desacralizó su coro para crear una Antígona contestataria y radicalmente diferente, en *Antígonas Tribunal de Mujeres* el coro se transforma en un colectivo femenino, a través del cual comparten sus experiencias y en el que lo que le ocurre a una afecta a las otras. Vemos entonces cómo después de cada monólogo las demás Antígonas acuden en su ayuda, se abrazan y consuelan. No es fácil, por supuesto, compartir estas experiencias en escena; sin embargo, la colectividad está ahí para acompañar el duelo y continuar la búsqueda de los cuerpos de sus hijos asesinados, cuyos restos reposan en el ignominioso anonimato de las fosas comunes.

Este coro femenino es para Satizábal un poderoso símbolo del “lazo societal no patriarcal, que se construye desde la solidaridad y la ética femenina y su economía del cuidado” (p. 255). Así como las Antígonas de Gambaro se multiplicaron en escena por cuenta de las reescrituras que le dieron voz a las Abuelas de Plaza de Mayo, este tribunal abre sus puertas para que las Antígonas colombianas denuncien las múltiples violencias que ha desatado nuestro largo conflicto. Los mecanismos para expresarlo son tan variados como los relatos de cada mujer. Por medio de videos, fotografías, música, danza y poesía, estas madres, que se convirtieron en Antígonas a la fuerza, comunican una experiencia individual y colectiva que representa la dolorosa historia de la nación.

La adaptación dirigida por Satizábal se materializa en el escenario como un elogio a la desobediencia, en medio de un contexto en el que denunciar los excesos del Estado es una labor cada vez más riesgosa. “Estoy cansada, tengo sueño, tengo hambre, tengo sed... pero de justicia”, dice una de las madres en escena, quien destaca de las otras porque en las suelas de sus zapatos, que en algún momento muestra al público, lleva pegadas las fotografías de los expresidentes Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y Juan Manuel Santos (2010-2018), a quienes responsabiliza por su drama: “¿Y todavía creen que estoy loca? Pero es que él y él [señalándose las suelas] son los responsables de tanta sangre derramada”.

En la escena final, estas Antígonas criollas —para retomar el término de Pianacci— hacen un cuestionamiento final: “¿Dónde están todos esos delirantes tejedores de tanta muerte? Que vengan aquí a presentarse ante nosotras. Que vengan aquí a presentarse ante ustedes. ¡Ustedes les conocen! ¡Ustedes les conocen! ¡Ustedes les conocen!”. Con esta última intervención, la obra cierra su ciclo y se consagra como el espacio de denuncia que prometió ser desde el inicio, lo que nos recuerda que, donde quiera que se impone la guerra, nuevas Antígonas se gestan.

Nuestras Antígonas latinoamericanas, las existentes y las que están por venir, se han encargado de resignificar el texto de Sófocles y cargarlo de una potencia social y política que continúa interpelando a los espectadores de múltiples regiones y edades. A propósito de esto, Mora Frandinger (2020) reelabora la conocida cita de José Martí, “nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra”, para señalar que “nuestra Antígona es preferible a la Antígona que no es nuestra”. Y no se equivoca. Este fenómeno dramático nos recuerda el propósito catártico de las tragedias antiguas, en tanto que las exploraciones estéticas y las problemáticas que han circulado a través del personaje de Antígona en América Latina constituyen una valiosa cartografía de resistencia social, a la vez que nos recuerda cómo el arte posibilita el tratamiento de esas heridas abiertas ○

## Referencias

- Fradingeren, M. (2020). *Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro*. <http://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*. Ediciones de la Flor.
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Ediciones Losada.
- Steiner, G. (2020). *La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*. Ediciones Gedisa.
- Satizábal, C. (2015). Memoria poética y conflicto en Colombia —a propósito de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, de Tramaluna Teatro—. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 250-268.
- Soto, M. (2011). *Todas podríamos ser Antígona*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6753-2011-09-16.html>
- Taylor, D. (2006). *Trauma and Performance: Lessons from Latin America*. *PMLA*, 121(5), 1674-1677. [www.jstor.org/stable/25501645](http://www.jstor.org/stable/25501645)
- Toro, A. (2005). Los caminos del teatro actual: hacia la pluri-medialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico. *Assaig de Teatre*, 47.