Revue de Traduction et Langues Volume 19 Numéro2/2020, pp. 34-49
Revista de Traducción y Lenguas **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**

El Mito En Las Letras Ecuatoguinean ASguineana Lectura histórica de Antigona de Trinidad Morgades Besari

The Myth in Ecuatorial Guinean Letters: Sociohistorical Reading of Trinidad Morgades Besari's Antigone

MVOU Perrine
Ecole Normale Supérieure-Gabon
mperrine2001@yahoo.fr
CRAAL/CERAFIA
0000- 0002-5169-284X

Para citar este artículo:
Mvou, P. (2020). El Mito En Las Letras Ecuatoguinean ASguineana : Lectura histórica de Antigona de Trinidad Morgades Besari. *Revue Traduction et Langues 19(2),* 34-49.

Recibido:30/10/2020**; Aceptado:**01/12/2020, **Publicado:** 31/12/2020

Abstract: *Between myth and literary phenomenon, there is an intimate relationship permamente. Timeless essence, the myth survives civilization that gave birth and, passing the time, loads of new meanings that enrich. Just as the dream, myth is a sign that must decipher the reader / viewer as it carries deeper meanings essential to the understanding of their everyday lives and the foundation of society in which they live, their customs and their rights. The presence of myth in points Equatorial Guinea in general, and particularly in the play of Trinidad Morgades Besari therefore arises, as usual, the problem of its significance.*
Keywords: *Antigone, Dictatorship, Intertextuality, Morgades Besari Trinidad, Myth, Nguema Francisco Macías.*
Resumen: *Entre el mito y el fenómeno literario, existe una relación permamente e íntima. Atemporal por esencia, el mito sobrevive a la civilización que le dio luz y, transcurriendo el tiempo, se carga de significaciones nuevas que le enriquecen. Así como el sueño, el mito es un signo que debe descifrar el lector/espectador ya que es portador de significaciones profundas indispensables a la comprensión de su cotidiano vivir y a la del fundamento de la sociedad en la que viven, sus costumbres y sus derechos. La presencia del mito en las letras ecuatoguineanas en general, y particularmente en la obra dramática de Trinidad Morgades Besari, pues plantea, como de costumbre, el problema de su significación.*
Palabras clave*: Antígona - Dictadura - Intertextualidad - Mito - Morgades Besari Trinidad - Nguema Francisco Macías.*

Autor correspondiente: Mvou Perrine

1. Introducción

Antes de empezar este estudio, recordamos primero que el mundo mítico pertenece a nuestro universo referencial. En tanto que es fenómeno de la imaginación, el mito es el principio y el fin de la literatura. En efecto, desde la Antigüedad hasta hoy día, el mito (sobre todo, el griego) ha rellenado las páginas de la literatura universal, y sigue siendo protagonista de sus escenarios para transmitir diferentes inquietudes particulares, de cada época, y generales de la existencia humana.

En el presente estudio, nos referiremos particularmente a *Antígona* (1991) de Trinidad Morgades Besari. Antígona, mito atemporal, ha traspasado las fronteras de la mitología para convertirse en un arquetipo: nació en Tebas con Sófocles, luego pasó por Europa (*Antigone* -1944- de Jean Anouilh, *À l'Antigone éternelle* -1916- de Romain Rolland, etc.); se fue a América Latina (*Antígona furiosa* -1986- de Griselda Gambaro, *Antígona Vélez* -1951- del argentino Leopoldo Marechal, *La pasión según Antígona Pérez* -1968-, del puertorriqueño Luís Rafael Sánchez, etc.). Ahora, la encontramos en África, bajo la pluma de una ecuatoguineana, Trinidad Morgades Besari, confortándola así en su carácter de modelo para muchos artistas.

Esta constatación pudiera, a primera vista, dar como impresión la del "ya visto" o del "ya dicho" que pudiera pulverizar el interés del lector/espectador. Pero, este nuevo tratamiento no es ni inútil ni casual. En efecto, como dice Chaouib Fatiha: « On peut considérer la reprise des mythes fondateurs comme un désir de proposer à travers l'image de ce mythe une nouvelle représentation du monde, de donner naisance à une oeuvre singulière » (2012 : 102). Por lo tanto, los beneficios que ofrece este mito hacen que merezca, otra vez, que otro autor lo escenifica de nuevo.

A lo largo de este estudio, nos preguntaremos pues sobre las razones de un proyecto de escritura del que se pueden considerar múltiples lecturas, trataremos de contestar a las preguntas siguientes ¿por qué motivo una autora ecuatoguineana del siglo XXI hace referencia a Antígona? ¿Cuál es el propósito de esta reescritura?

Para llevar a cabo nuestro análisis, organizaremos la reflexión en tres partes. En la primera, tratamos del cuadro teórico y conceptual. Pasaremos revista a la teoría del mito. En las segunda y tercera partes, nos adentraremos en la obra poniendo de relieve el cómo y porqué de esta nueva versión.

2. Aclaraciones conceptual y metodológica

Según dicen S. Benmansour y M. R. Beneddra : « La création littéraire ne se fait pas *ex nihilo* puisque c'est un entrelacement de différents textes, notamment lorsqu'il s'agit des récits mythologiques » (2018, 2). De allí la recurrencia del elemento mitológico en la creación literaria, dramática. En efecto, desde siglos, éste estimula la imaginación creadora de autores de diferentes horizontes (*Ifigenia cruel* -1923-, del mexicano Alfonso Reyes, *Medea en el espejo* -1959-, del cubano José Triana, *La tragédie du Roi Christophe* -1963- de Aimé Césaire, *Antígona Vélez* -1951-, del argentino Leopoldo Marechal, *La pasión según Antígona Pérez* -1968-, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez; etc.), lo que hace persistir su movimiento y les sirve de cuadro institucional en el cual buscan y crean sus propios valores.

Según el *Diccionario de la Real Academia* el mito es, primero, una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter

divino o heróico. Luego, es una historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.

M. Eliade sostiene que : « Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (1963, 16). Es pues la palabra del origen sobre el origen, que se acompaña de una búsqueda de una percepción de la condición humana. El mito, como componente ineludible de nuestra común esencia humana, informa, consciente o inconscientemente, todos los aspectos de nuestras vidas. Tiene, por consiguiente, una relación con la historia de los pueblos. Así como lo afirma F. Mounes Djaafar, el mito : «puise ses origines dans des événements qui ont réellement eu lieu à différents moments de l'histoire de l'humanité, et les personnages qui y sont cités ne sont ni plus ni moins, que des individus ayant réellement existé et faisant partie intégrante de ces histoires du passé » (2016, 247). Visto así, indagar sobre la presencia del mito en la obra de T. Morgades Besari supone indagar la historia de Guinea Ecuatorial. Dicho de otro modo, el mito sirve de pretexto para aproximar la realidad circundante de la dramaturga.

El mito sirve también para garantizar la permanencia de una sociedad a partir de un valor supremo. Sin mito, sin símbolo no hay sentido, el ser humano se pierde. Separarse del mito significa pues alejarse de uno mismo, quedar fuera de la colectividad, quedar huérfano de los orígenes. Estos propósitos nos llevan a concluir que los mitos reproducen, mediante una forma de recreación mental, la realidad vivida de los pueblos. Es presentación, ilustración y explicación de la sociedad, una herramienta indispensable a la comprensión y a la legitimación de las instituciones y de las practicas sociales y políticas, de las legislaciones, de las éticas, etc. En resumidas cuentas, así como lo presenta Y. Immoune :

Il se présente, de ce fait, comme une histoire qui a réellement eu lieu. Dans ce sens, il n'est ni conte ni fable. Récit de vérité, il s'ouvre sur une dimension ontologique et épistémique, celle de l'explication : expliquer comment le monde des choses et des êtres existe, dans quel ordre d'incarnation, dans quels rapports de coexistence, selon quelles modalités d'interactions. Placé hors temps ou dans un « temps hors temps », il est instauré comme récit primordial, qui, en portant la vérité des choses, sert lors des rites de passages à ordonner le monde. (2020, 8)

Por lo tanto, es una puerta que se abre sobre el mundo del conocimiento, una especie de espejo de la historia. El descifrarlo permite así comprender el sentido de las relaciones de parentesco (el mito de Edipo, por ejemplo), descifrar el sistema económico y, pues, los mecanismos de presión, la expresión del poder. Es la razón por la cual, hablando del mito en América, el escritor uruguayo E. Galeano nos invita a considerar el ineludible papel de éste, ya que a su modo de ver, es : « una fuente de conocimiento » (1992, 232). Dicho de otro modo, su función es mostrarle al hombre la realidad, explicársela y afirmar la pertenencia del hombre a esta realidad. Los mitos son, por consiguiente, educativos en la medida en que hacen surgir la realidad interna y de esta forma capacitan a la persona para que experimente una realidad más amplia.

Sin embargo, la mitología, en tanto sustrato literario, no es una mera pintura simplista de la realidad. En efecto, el psicoanálisis se ha valido de éste para explicar unos grandes fundamentos de la construcción de la personalidad. El relato mítico se presenta, pues, como una metáfora que sugiere contenidos inconscientes, y cierto código del orden

y de la normalidad. Responde, por así decirlo, a cuestiones fundamentales de la existencia de los hombres.

La reactualización del mito de Antígona en la obra de T. Morgades Besari, por ejemplo, no tiene como objetivo resuscitar el pasado, sino utilizarlo como materia prima, transformarlo en un disfraz cómodo bajo el cual se presenta una verdad histórica realizada. Hace falta saber que la adaptación así como la interpratación de un mito varian según las necesidades y preocupaciones de la época. Entonces, si J. Anouilh, por ejemplo, recuperó este mito para denunciar la tragedia que vivía el pueblo francés bajo la Ocupación alemana; G. Gambaro, para criticar la dictadura militar encabezada por Videla en Argentina (1976-1983), claro está que T. Morgades Besari lo hace para otra razón, que vamos a descubrir evolucionando en el análisis.

Hay que decir que el mito juega con abundancia del anacronismo. La variación del mito que le impone a veces modificaciones y mutaciones, le confieren su riqueza, su dinamismo y su perenidad. Mediante el juego de las invenciones, de los añadidos, de las mutaciones, incluso de las inversiones, el mito se adapta a los diferentes contextos. Pero, la diversidad de perspectivas, presentada desde la obra de los trágicos griegos, es posible gracias a la flexibilidad de sus mitos.

Siendo el mito relacionado a la historia de los pueblos y a la literatura, el trabajo que emprendemos pone de relieve otra vez el lazo entre ficción y realidad. La ficción (el texto de Morgades Besari) surge entonces no separado del sistema infinito constituido por la historia de su país, sino como eco, como variación de esta historia. Intentaremos resaltar cómo el hecho literario se vale de la realidad y vice versa.

Valiéndonos de la opinión de A. Lachachi según la que: «les oeuvres sont conçues dans l'encrage d'une situation et d'une société donnée et à une époque donnée. L'auteur s'inspire, consciemment ou inconsciemment de faits réels ayant touché sa patrie, sa vie ou celle des autres membres de son entourage » (2017, 110), pues llevaremos a cabo este estudio basándonos en las teorías de L. Goldmann a propósito del estructuralismo genético, concepto esbozado en *Le Dieu Caché* (1967).

En la lógica estructuralista genética, el hecho literario tiene un carácter sociológico. Es decir que la obra literaria es fundamentalmente indisociable de la realidad sociohistórica en la que se sitúa.

De manera sintetizada, el enfoque estructralista genético tiene varias etapas. La primera es la de la comprensión o estudio fenomenológico. Se trata de destacar los diferentes temas fundamentales de la obra. La segunda etapa es la de la *explicación*. A este nivel, el objeto debe relacionarse con una red de estructuras más amplias, se debe relacionarla con la visión del mundo. Aquí, el investigador debe determinar quién es el autor, no desde el punto de vista personal, sino del grupo social puesto que, según L. Goldmann: «Les véritables sujets de la création culturelle sont les groupes sociaux et non pas les individus isolés» (1973, 11).

Eso, para decir que el autor de la obra literaria es un sujeto *transindividual*, colectivo. La obra artística es, por consiguiente, la expresión de una visión del mundo que corresponde a la conciencia posible de una clase social. Hablando de la obra de T. Morgades Besari, se nota que sus referentes se insertan en la realidad histórica ecuatoguineana. Su obra, pues, no cobra verdadera significación sino en su contextualidad inmediata.

Se tiene así que mediante los procesos de *comprensión* y *explicación* de la obra artística, se realiza un análisis sistemático de las conexiones existentes entre ella y la cultura que la genera. Se tratará de comparar la estructura profunda de la obra con la estructura de la sociedad ecuatoguineana, establecer una relación historia-semántica.

3. El elemento mítico como pretexto a la satira

Antes e empezar el análisis de esta obra, es necesario, primero dar un breve resumen de la obra convocada. Por haber transgredido la ley vigente: la prohibición formal de enterrar a los muertos, le llevan a Antígona frente al Presidente. Después de una breve, pero violenta, confrontación con éste y reconocida como culpable, cae la sentencia: Antígona debe morir. Pero, al contrario de su antepasada sofoclea, Antígona saldrá viva ya que será liberada por el pueblo, ya harto de las fechorías del Presidente.

Uno de los cuadros intertextuales entre la versión hispanoafricana de *Antígona* y las versiones anteriores es la repartición de los roles. T. Morgades Besari reconstruye la historia de Antígona sin modificaciones significativas del intertexto sofocleo.

Empezaremos diciendo que no se puede evocar el mito de Antígona sin referirse a su conflicto con el rey Creonte. Hablando de éste, diremos primero que en las *Antígonas* de Sófocles y de J. Anouilh, por ejemplo, el poder estaba representado por el Rey Creonte, con la única diferencia de que en *Antígona* de Sófocles, Creonte era indiferente al lazo de parentesco que existía entre Antígona y él, sólo le importaba lo político y se regía por la ley : si ella enterraba a su hermano, debía morir. En cambio, en la obra de J. Anouilh, Creonte es algo humano; se preocupa por Antígona porque era no sólo su sobrina sino también la amante de su hijo. Por estas razones, decide darle a elegir su destino. En la obra de T. Morgades Besari, el rey Creonte ha sido reemplazado por un Presidente. Pero, notamos que, aunque que cambia el título, su papel dentro de la obra queda el mismo : no aparece bajo mejores auspicios puesto que sus rasgos característicos hacen de éste un ser de contornos casi todos negativos que, a veces, rozan lo ridículo.

El personaje del Presidente tiene todas las características del dictador. Es importante recordar aquí, que a través del diseño esbozado en la denominada *novela del dictador* por los autores tanto latinoamericanos como europeos, en la figura del dictador, se puede observar una sobreabundancia de calificativos tanto positivos (personalidad divina, benevolente o heróica, benefactor, bienhechor, padre de la patria, patricio, magnífico, benemérito, etc.) como negativos (un ser tiránico, bestial, maligno, un déspota y opresor, etc.). Mientras los calificativos positivos inspiran temor por la grandeza y la amenaza del poder, los negativos inspiran temor, aberración, rechazo, volviendo a éste la figura emblemática de la maldad.

Numerosos poderes tiránicos, dictatoriales obran casi siempre para una mitificación de la figura del soberano. Esta obra mitificadora se hace a dos niveles. Hay una que emprende el entorno inmediato del soberano: «Ha sido ungido de poder y de autoridad» (p. 29). Así como su compadre del *Otoño del patriarca* (1978) de G. García Márquez, el Presidente está caracterizado por la hipérbole que le presenta como un Mesías. Sus partidarios le atribuyen un origen divino: «Allí está el hombre que el Gran Espíritu ha elegido entre vosotros […] Dios os ha dado un jefe» (p. 29). Le atribuyen una misión mesiánica: «para establecer en esta tierra libertad, la paz y la justicia» (p. 28). Esta unción le acerca a la divina persona del Cristo, a Dios o, si consideramos los propósitos de las

Voces, a la Inmaculada Concepción: «Has sido escogido entre tus hermanos» (*Ibid.*) así como fue escogida la Virgen María entre todas las mujeres del mundo para llevar en su seno al Cristo, salvador de la Humanidad.

El personaje del Presidente se presenta como un ser algo iluminado puesto que participa él mismo a la obra de mitificación de su persona : « Soy el ungido, soy el elegido » (p. 31); «Estoy aquí por la voluntad del destino » dice (p. 30). Va hasta blasfemar contra Dios : « ¡Qué me importa Dios ! » dice (p. 31).

A estos dos niveles, la dramaturga establece claramente un lazo entre el mito y la religión. Como lo sabemos, el contenido de la Biblia se presenta, hasta hoy en día, como una verdad irrefutable. Por lo tanto, se puede afirmar que el mito se opone a la razón analítica y ciencia y sólo se impone como una verdad *a priori* que tiene que ser aceptada sin vacilaciones. El equiparar al Presidente a las figuras divinas sirve pues para explicar su presencia en el poder, sin el uso de la razón analítica, para legitimar su poder, perpetuarse en el poder y mantener su *estatus quo* de dominación, para imponerse. Es lo que, en *Memoria del Fuego* (1982), sostiene E. Galeano. Según éste, el poder acude a los mitos y creencias sólo para legitimarse, para preservar su posición privilegiada, pese a todas las infamias, a todos los abusos que impone al pueblo, a la inmensa mayoría de los sin voz.

En *Antígona*, la hipérbole también se observa cuando se denotan los poderes sobrehumanos del Presidente : su capacidad de aniquilar toda especie y descomponer la realidad tras su muerte. Este personaje parece « déconnecté[s] de la réalité » (2015 : 311) como dice A. Henni hablando de los personajes de la obra de Djamel Mati, ya que olvida su condición de ser mortal, hecho de carne y huesos ; se compara a Dios. Así, tal como éste pudo causar el diluvio que puso fin a la primera generación de los hombres, el Presidente amenaza a su población con extinción afirmando : « Yo soy fuerte, […] tengo todo ! Nada ni nadie acabará conmigo, y si ocurre, aquí en este pueblo no quedará piedra de las casas, ni árboles, ni aves, ni aire […]. Haré secar las fuentes y los ríos» (p. 30) Las Voces van hasta equipararle a un volcán: «¡Volcán! ¡El volcán! ¡Se ha enfadado el volcán! (*Todos se dispersan. Alguien desata*.)» (p. 31). Nadie ignora la fuerza destructora de este elemento cuando entra en erupción. En conclusión, para no acarrear su rabieta, más vale no sólo respetarle sino también temerle.

Se puede observar que, por medio de estas hipérboles, la dramaturga quiere infundir grandeza y hacer creer que el Presidente no es un hombre común y corriente que está sentado a la cabeza del gobierno, sino más bien que se trata de un hombre poderoso.

A través de este retrato, T. Morgades Besari evidencia un paralelismo, cierta semejanza evidente entre la intriga y la situación que ha vivido y sigue viviendo Guinea Ecuatorial. En efecto, esta primera faceta del Presidente nos lleva a interrogar la realidad: este personaje nos recuerda asombrosamente el celebérrimo Francisco Macías Nguema, primer Presidente de Guinea Ecuatorial (12 de octubre de 1968 - 3 de agosto de 1979).

Numerosas son las anécdotas acerca de la auto-divinización del difunto dictador. Según apuntan ciertas fuentes, tal vez a causa de la aproximación de su nombre: *Macías* a la palabra *Mesías*, este señor se consideraba como un ser divino, un dios para su pueblo. Por ello, le ordenó al pueblo ecuatoguineano que se jurase por su nombre. Se debía decir *Bebela* o *Ating messé* (La traducción literal de esta expresión es *Al nombre de Macías*, como juran los creyentes al nombre de Dios.) Al igual que su referente ficticio, F. Macías

Nguema se consideraba superior a Dios. M. Nomo Ngamba (2005) afirma que: « La mitificación y la sacralización de la figura de Francisco Macías Nguema contribuyó al nacimiento de un culto a su personalidad que rozaba lo mesiánico ». La agudeza de tal exageración hizo que, tras su detención, fue condenado a la pena capital. Pero, afirma R. López Belloso (2007): «El poder que ejercía Macías Nguema sobre la población era tal que se debieron contratar tropas marroquíes para que lo fusilaran. Los soldados de Guinea Ecuatorial temían que el dictador se vengara desde el más allá».

Otro rasgo característico de un dictador es, casi siempre, su tendencia a la homogeneización del pensamiento, de la palabra. En *Antígona* de T. Morgades Besari, tal como en las demás versiones, la figura de este tirano se hace presente en el espacio discursivo como un discurso dominante y homogéneo que no consiente la existencia de otros discursos que puedan mermarle el poder de la palabra. En efecto, este microcosmo social ficticio es el reinado del pensamiento único, de la palabra única, una de las consecuencias directas del fenómeno de la censura: al soberano no le gusta la contradicción. Nadie puede hablar sin su permiso previo. Es el detentor de la palabra. Tiene el poder de decisión y los demás tienen la obligación de escucharle y obedecer: « Cuando hay una ley, cuando se dicta una ley (*grita*) todos los de este pueblo tienen que llevarla escrita en sus corazones, en sus mentes, en su conciencia. ¡Tienen que obedecer! » (p. 30), dice de forma firme a Antígona, tras haberse enterado de que había trangredido la ley, la de no dar sepultura a los difuntos:

> PRESIDENTE: … (*Con lentitud sádica*). No… Que sus cuerpos sean expuestos para las bestias, las hormigas, las serpientes y las ratas. Que el sol caiga sobre ellos y que los cuervos arranquen sus ojos, sus corazones y sus sesos… Que el viento de las noches calurosas lleve el hedor putrefacto de sus cuerpos a los cuatro puntos de este pueblo. (p. 29)

Eso significa que el no respeto de sus leyes es una forma de herejía, pues, el culpable debe ser castigado. En tal contexto, es decir el de la dictadura, estas sanciones van desde la traba a la libertad de expresión hasta la pena de muerte : « Morirás, Antígona » (p. 31), dice el Presidente.

Subrayamos, al vuelo, que la traba a la libertad de expresión, el amordazamiento del pueblo, es una práctica recurrente en un contexto de dictadura. En la mayoría de los casos, los intelectuales son los que pagan el pesado tributo. Valiéndonos de la historiografía acerca del contexto sociopolítico ecuatoguineano durante la dictadura de Francisco Macías Nguema, por ejemplo, resulta muy fácil relacionar la intriga con lo que pasó en este país haciendo, de esta forma, de la obra un auténtico documento sociológico. Frente a toda veleidad de libertad o de expresión el poder tenía tres alternativas. Primero intentaba amordazar a los que no respetaban las leyes vigentes. Los "años del silencio" de los que habla D. Ndongo Bidyogo se refieren al clima que reinaba en el mundo de las letras, de la literatura, durante la época de Francisco Macías Nguema. En efecto, bajo el gobierno de este presidente, los medios de comunicación: «No podían publicar las atrocidades cometidas tanto contra los españoles como contra los mismos guineoecuatorianos. Esta situación produjo un profundo ensimismamiento en el escritor, quien se convertiría en

maestro del silencio tanto en España como en Guinea Ecuatorial», dice J. Bolekia Boleká (2005).

Hablando particularmente de la producción literaria, afirma que «La única "literatura"» que se produce en el país es la destinada a halagar la tremenda megalomanía del dictador y a cimentar el culto a su personalidad, bajo la excusa formal del "nacionalismo" (Idem).

Si no conseguía amordazar la opinión, la segunda alternativa era el exilio. En el peor de los casos, se les reducía definitivamente al silencio, mediante el asesinato de su autor. F. Mbaré Ngom afirma:

> El régimen de Francisco Macías se dedicó a la persecución y eliminación sistemática de los intelectuales (maestros, profesores y trabajadores de la cultura) y opositores […]. Guinea Ecuatorial se convirtió en un "gulag africano". […]
> El objetivo del nguemismo era controlar y despolitizar los espacios públicos de transacción como primer paso hacia la conversión de los otros actores sociales en seres sin voz e invisibles. (2003)

Así desaparecieron, por ejemplo : Atanasio Ndongo Miyone (Ministro de Asuntos Exteriores), Armando Balboa Dougan (Director de la televisión guineana), Saturnino Ibongo Yanga (Embajador de Guinea en la ONU), Bonifacio Ondo Edu[1], Vicente Ntutumu, Luís Angue Bacale, Santiago Osa, etc.

En la obra de T. Morgades Besari, para el Presidente, la conservación del poder no tiene precio: para mantenerse en el poder, está dispuesto a todos los excesos. Acude con frecuencia a la violencia. En efecto, al igual que en el *Señor Presidente* de M. A. Asturias, otro de sus rasgos característicos sobresalientes es la crueldad y el desprecio por la vida de los que gobierna : « Este pueblo está alfombrado con sangre de inocentes » (p. 30), dicen las Voces ; « Has mandado a la muerte a ancianos, a mujeres encinta, a jóvenes y niños » (p. 31) añade, bajo un tono acusador, Antígona.

Esta crueldad, pensamos, deriva por supuesto, de su paranoia, otro elemento que le acerca, una vez más, de su referente histórico: Francisco Macías Nguema. A su parecer, el mal está por todas partes. Está convencido de que le quieren quitar el poder y la vida, sin ninguna prueba: «Todos estos miserables quieren el poder que yo tengo. Me quieren matar, mis hermanos me quieren aniquilar (*da un grito de desesperación*). […] Traición, maldición, a mí… me quieren matar» (p. 30); «El pueblo me quiere matar. Ellos quieren eliminarme» (p. 31); «Lo que quieren es el poder» (p. 31). La recurrencia de sus propósitos traduce su angustia. Parece como acosado por este temor a perder la vida y el poder. Sintiéndose en peligro permanente, piensa entonces que tiene que tomar medidas. A este nivel, por lo tanto, su crueldad, la tiranía que ejerce sobre sus súbditos aparece como un acto de legítima defensa. Según lo testimonia A. Nze Nfumu, Francisco Macías Nguema advertía: «Si alguien intenta eliminarme y le capturo, no hay razón para que yo le salve la vida, le mato y yo le encontraré en el cielo» (2004, 35).

[1] Fue el Presidente del Gobierno Autónomo de Guinea antes de 1968 y contrincante de Francisco Macías Nguema en las elecciones presidenciales quien se exilió en Gabón y fue asesinado a su regreso en Guinea Ecuatorial.

Esta actitud, tanto del Presidente como la de su referente histórico, plantea aquí la problemática del Otro, considerado como amenaza permanente, la de la diferencia. Nos recuerda la actitud de Gertrudis que temía a Ofelia y que acabó por matarle en *Ofelia o la pureza* (1990) de M. A. de la Parra. En realidad, el Presidente teme a su pueblo. Por lo tanto, para preservarse de su "supuesto" ataque, de su "supuesta" peligrosidad, recurren, los dos, a la violencia ; eso, para satisfacer una exigencia inconsciente de seguridad y parar la amenaza que representan éstos : atacan antes de ser atacados. Podemos deducir que, como Gertrudis, el Presidente padece un tipo de delirio paranoico. Como lo decíamos ya en nuestra tesis de Doctorado (2004), nos agregamos de nuevo al pensamiento psicanalítico que tiende a considerar que la búsqueda del poder corresponde a una tentativa simbólico-mágica de combatir la angustia de muerte que vive en cada uno de nosotros y nos acosa sin cesar.

La obra satirizadora continúa con la puesta en realce de la versatilidad del Presidente. En el acto segundo de su obra, T. Morgades Besari se refiere a la esperanza y al entusiasmo que suscitó al acceder el Presidente al poder:

> HOMBRE PRIMERO: Voten, hermanos, voten al hombre que nos traerá la libertad.
> HOMBRE SEGUNDO: Amigos, paisanos, ciudadanos de la libertad, un voto acabará con el abuso del opresor extranjero, un voto que pondrá fin al dominio del extranjero.
> HOMBRE TERCERO: Africanos, ¡ya somos libres! (p. 28)

Esta esperanza parece a la que suscitaron las independencias en las colonias, en general, más particularmente en África. Muchos hombres "providenciales" hicieron su entrada en la nueva escena política con promesas no sólo de libertad sino también de paz, del fin de los abusos, de la opresión; en resumidas cuentas, de la miseria, del sufrimiento. El antiguo colono se convirtió entonces en el primer enemigo del que los antiguos colonizados tenían que deshacerse: «Ningun extranjero que no sea de tu pueblo hermano te podrá decir lo que conviene a tu pueblo» (p. 28), dicen las Voces. Otra vez, recuerdan la misión mesiánica del Presidente: es el elemento liberador del yugo de la ingerencia extranjera, del colonialismo, factores de dependencia. Pero, como suele ocurrir en este tipo de régimen, una vez en el poder, todas las promesas quedan sin cumplir. Todo el mundo se da cuenta de que era pura ilusión. Esta desilusión la experimentan el pueblo y las Voces (antiguos partidarios del Presidente) :

> PUEBLO: ¿Dónde está la paz prometida, dónde está la justicia para todos, dónde está la unidad? (p. 29)
> VOCES: El mal anda suelto por las calles, las fincas y la playa y las orillas de los ríos. Sí, el mal esta hoy en la sangre, en la mente y en el corazón de todos; […] El mal está comiendo tus entrañas. Tú habías sido elegido porque eras bueno, sabio, magnánimo y justo, porque eras la Verdad. Así lo decían tus ojos, tus sonrisas, tus gestos, tu palabra y tu corazón… (p. 29-30)
> VOCES: ¡Oh Dios! Este país se ha convertido en ruinas de almas perdidas. Hermanos están matando a hermanos, tribus están eliminando tribus. (p. 30)

La dramaturga resalta aquí el engaño del que es víctima el pueblo, denuncia la deriva dictatorial de muchos dirigentes, acercando así al Presidente no sólo a Francisco Macías Nguema, sino también a numerosos déspotas.

El personaje del Presidente está a la imagen de todos estos dirigentes africanos (incluso de casi todas las antiguas colonias) después de las independencias. En efecto, la actualidad de las antiguas colonias en general, la de Guinea Ecuatorial, en particular, prueba que la independencia no solucionó los problemas. Así como ocurrió por ejemplo en Latinoamérica, la independencia en África no trajo a las jóvenes repúblicas ni la paz ni la justicia tan anheladas. Con frecuencia, los antiguos libertadores, padres de la independencia, padres de la nación, guías iluminados, etc. se volvieron verdugos de los pueblos que les habían concedido sus sufragios : « Après l'indépendance l'espoir et la liesse de la population ont été bridés, revela A. R. Saiah, hablando de Argelia. L'enthousiasme s'éteint. Le désespoir et le doute commencent à s'installer » (2015, 424). Según dice M. Nomo Ngamba (2005) :

Desgraciadamente, a los cinco años de su independencia, Guinea Ecuatorial entraba en una larga y sangrienta represión indiscriminada que afectaría a todas las esferas de la vida nacional, y sobre todo al mundo intelectual naciente. De hecho, en los años 70, unas 110.000 personas habían huido del país a consecuencia de las exacciones del régimen dictatorial de Macías Nguema.

Se instauró la dictadura como única forma de gobierno. Podemos citar como ejemplos, en América Latina, a José Gaspar Rodríguez Francia en Paraguay, Juan Manuel de Rosas en Argentina y Agustín de Iturbide, en México ; en África, Mobutu Sese Seko, en Zaïre (actual República Democrática de Congo), Idi Amin Dada en Uganda, Francisco Macías Nguema, etc.

Frente a todas las fechorías de este personaje, ¿qué actitud adoptan sus súbditos? Notamos que la dramaturga ha colocado otros personajes que intentan poner trabas a las acciones del Presidente. Una figura representativa de estos personajes es Antígona.

4. Antígona o la voz de la desmitificación

Cabe señalar primero que la Antígona hispanoafricana conserva, como los palimsestos, muchos rasgos de su modelo. Un paralelismo dramático se establece pues claramente entre el hipotexto y *Antígona* de Sófocles o la versión de J. Anouilh, particularmente, entre varias secuencias de las diferentes obras. En efecto, cuando nos adentramos en la intriga, se descubren evidentemente correspondencias, tanto discretas como patentes, entre este nuevo texto y los demás, creando así una red de semejanzas entre las obras.

Una de las fidelidades de esta nueva Antígona al mito de la heroína tebana es su retrato moral. Vive en un entorno impregnado de opresión, de violencia, de prohibiciones, de muerte, etc. Pero, como su antepasada tebana se opuso al gobernador Creonte, pasó por alto la ley, la Antígona ecuatoguineana decide hacer lo mismo: «Ha enterrado a los muertos» (p. 30), revela el Soldado 1º al Presidente. Trangrediendo la ley sabe que se expone a un castigo, hasta le pueden quitar la vida, pero prefiere entregarse a su fatal destino, sin temor alguno. Dice valorosamente al Presidente: «Prefiero morir con el deber cumplido […] Prefiero la libertad que me dicta mi conciencia que la libertad hipócrita que dictas: prefiero la paz de los muertos que esta falta paz que envenenas con tu aliento. Prefiero la justicia de Dios que la débil justicia que tú crees que haces». (p. 31)

Aquí, el juego intertextual se hace más transgresor. Antígona desafía al Presidente, a la autoridad suprema. El destino, tema capital y condición natural del mito griego, tiene

aquí cabida primordial. La conciencia del peligro que corre ni siquiera merma su determinación. Poco le importa su suerte ya que lo más importante para ella es la libertad, la justicia, aunque ésta tenga un precio : « Sólo es justo obedecer las leyes que son dictadas para educar al pueblo, para el bien del pueblo ». (p. 30)

Ella transgrede las normas de una sociedad excluyente y asume una posición ética con respecto a lo que cree correcto: dar sepultura a los muertos. Es el único personaje que transgrede la ley dictatorial del Presidente. En el personaje de Antígona hay pues un sentimiento heroico. En ella, se materializa la "Resistencia" que le permite a T. Morgades Besari exhibir aquí una coincidencia llamativa con las demás versiones de *Antígona* (la de G. Gambaro, por ejemplo) en las que las tensiones entre opresores y oprimidos y la lucha por la justicia se convierten en los ingredientes más atractivos para una sensibilidad políticamente comprometida.

Antígona es la voz de la transgresión, de la subversión. Transponiendo el conflicto entre Antígona y Creonte (el Presidente) en la escena ecuatoguineana, para tomar las palabras de N. Leheimeur en su análisis de *Surtout ne te retourne pas* (2005) de Maïssa Bey, T. Morgades Besari transforma este personaje en : « un symbole de résistance contre un édit immérité » (2016). Se alza como defensora de la causa de los oprimidos, un tipo de "Robin des Bois" de los tiempos modernos que "arranca" la palabra confiscada para devolverla a éstos. Este rasgo característico de Antígona le acerca también del personaje de Sofia, en *La Scaléra* de Fatéma Bakhaï, que : « … monta au maquis pour défendre la cause de son peuple » (K. Aïssa-Kolli, 2014, 39). De hecho, hace suyo el combate de la multitud silenciosa, amordazada, oprimida. Antígona exterioriza lo interiorizado por los demás, por temor a represalias. Considerada como tal, podemos deducir que a través de ella, T. Morgades Besari nos recuerda las grandes figuras de la oposición en Guinea Ecuatorial.

Relacionando entonces lo afirmado anteriormente con la figura del dictador (detentor de un discurso homogéneo), es posible deducir que, en contraposición a su discurso, se encuentra el de Antígona que plantea un discurso heterogéneo que refuta y desacredita el discurso oficial pretendiendo heterogeneizar el espacio discursivo con el fin de plantear su propia verdad. Su discurso se abre camino en el espacio discursivo para cuestionar al discurso del poder.

La voz de Antígona hace eco, en esta obra, a todas las voces reprimidas y condenadas al silencio. Esta figura es, pues, un pretexto a la denuncia de una situación traumatizante para el pueblo guineano. En efecto, la acción de Antígona remite aquí a la de los inumerables opositores que participaron de forma activa, arriesgando su vida, durante la dictadura, para la libertad confiscada por un sistema inicuo. A través de este personaje, es toda la situación de numerosos guineanos condenados al exilio o a la muerte por la dictadura de Francisco Macías Nguema que denuncia la autora.

Es necesario subrayar que la actitud de Antígona participa no sólo de la obra de desmitificación, de deslegitimización del personaje del Presidente, de su poder, sino también de su propia mitificación. Y eso, primero, por medio del discurso. El uso del tuteo cuando le habla demuestra una falta de respeto al Presidente: «Estás vivo» (p. 30).

El discurso de Antígona sale a luz la *humanidad* del Presidente: no tiene nada de un dios tampoco de un semi-dios; es un hombre de carne y huesos. Antígona conmociona aquí el orden establecido y viene a corroborar las reflexiones de G. Sorel en sus *Réflexions*

sur la violence (1972). Sus actuaciones son revolucionarias justificando, al vuelo, los propósitos de G. Sorel que otorga a ciertos mitos un carácter político. Argumentaremos diciendo que en *Antígona*, el mito alimenta su contenido ideológico. Su recuperación tiene como meta la toma de conciencia por parte del lector/espectador de los padecimientos de una parte del pueblo y poner en guardia a los que creen en la perenidad del poder.

Eso lo notamos nítidamente hacia el final de la obra. El mito funciona aquí entonces como una señal de alarma. Antígona actúa como agente catalizador de la toma de conciencia, es el elemento desencadenador de todos los acontecimientos que causan la derrota del Presidente. Este personaje realiza una función catalizadora tanto en el interior del texto como, en muchos casos, a un nivel extratextual. En efecto, el cariz que toman los acontecimeintos resalta lo útil que ha sido la acción de Antígona. Se ha hecho una bola de nieve. Efectivamente, en su estela, Antígona ha arrastrado a otros personajes, no menos importantes: Voces y El Pueblo, que han reemplazado el tradicional coro. Notamos que la acción de Antígona les ha dado ánimo. Ya no tienen miedo: «Todo el pueblo siguió su ejemplo» (p. 30), dice el Soldado 2º. Su transgresión y el castigo que le prometió el Presidente parecen a un tipo de fecundación. En conclusión, la afrenta de Antígona al Presidente se revela en esta obra como una "accoucheuse de l'histoire" para hacer nuestra la consideración de los marxistas en relación con el fenómeno de la violencia. Quizás el cambio y la salvación de este pueblo vengan dentro de la conciencia de éste.

Como lo podíamos imaginar, la desilusión o el engaño, ha desembocado inevitablemente en una verdadera toma de conciencia. Las Voces y el pueblo deciden juntarse a Antígona en su combate contra el tirano: ahora piden no sólo sepulturas para los muertos sino también la justicia, la equidad, el fin de la violencia, de la opresión: «Este pueblo está alfombrado con la sangre de inocentes. […] Deja que los cuerpos descansen en paz […] su cuerpo muerto no deberá quedarse expuesto toda la noche…ley eterna, la de Dios todo poderoso» (p. 30), dicen las Voces.

Este viraje de situación traduce el cansancio. Ya no pueden soportar más los abusos del Presidente. Se sublevan, liberan a Antígona, antes de huirse: «Ríos de fuego devoran y encienden todo. Todo arde, todo es ceniza…De la nada todo salió, a la nada retorna todo: poder, autoridad, ambición, leyes humanas. Sólo queda la ley de Dios, la ley natural» (p. 31), dicen otra vez las Voces.

Este episodio materializa otro punto de confluencia de la ficción con la realidad, aunque con cierto matiz. Al contrario de Francisco Macías Nguema, que fue depuesto, luego, ejecutado el día 29 de septiembre de 1979, al personaje del Presidente le dejan la vida salva, pero abandonado, asolado: «Se *oye la voz del Presidente pidiendo ayuda y clemencia»*, «El *Presidente se queda solo en el escenario*» (p. 31).

A través de este episodio, se agudiza el proceso de desmitificación de la figura del potente Presidente, quien ha sido vencido por su pueblo. Su derrota revela su vulnerabilidad. La figura del dictador se desvincula del ámbito divino y misterioso y se sujeta a la voluntad humana. En esta escena final, el Presidente experimenta lo que les ocurrió a Tarzán al crepúsculo de su reinado en *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* (1990) de M. A. de la Parra, al Supremo en la obra de A. Roa Bastos, al Patriarca en la de G. García Márquez, es decir la soledad, el peligro de la posesión del poder absoluto. Aquí, la obra de T. Morgades Besari se vuelve una auténtica reflexión sobre el poder absoluto y sus peligros.

Es obvio subrayar aquí que desafiando al Presidente, Antígona al liberarse ella misma del poder del Presidente, también ha liberado al pueblo entero. Por su acto, empieza a escribirse una nueva página de la historia. La libertad se abre camino. Tal el diluvio bíblico, el sublevamiento del pueblo inaugura una nueva era. La condena de Antígona y la reacción del pueblo es el preludio del renacimiento de este pueblo. Efectivamente, al final de *Antígona*, leemos:

> (*Un nuevo pueblo compuesto de gente joven baila de júbilo, todos vestidos de blanco. Los tambores cantan la victoria con alegría y esperanza. Entre ellos están Antígona y su compañero.*)
> VOCES: Y vi un nuevo cielo y una nueva tierra; porque el cielo anterior y la tierra anterior han pasado, y el mar de sangre ya no existe. Vi también una limpia sana ciudad. Oí una voz que decía al pueblo: mientras vivas bajo Mi Ley no serás destruido… (*Tambores, júbilo, alegría, victoria*) (p. 31)

Con el sublevamiento, nace otra vez la esperanza, ya que han vencido al tirano. Esta nueva esperanza, la experimentaron los ecuatoguineanos cuando el actual presidente Teodoro Obiang Nguema Mbasogho, mediante el famoso "Golpe de Libertad" del año 1979, aniquiló el Nguemismo. Pero, ¿cuánto tiempo?, ¿no será otro engaño? ¿No habrá otra desilusión? ¿Se puede, de manera categórica, afirmar que la derrota de un tirano significa el principio de la libertad, el fin de la miseria, etc.? No se lo puede afirmar. En efecto, el golpe de Estado de 1979 inauguró el proceso de democratización de país y dió rienda suelta a la liberación del pueblo ecuatoguineano, pero sólo en "teoría", afirmaríamos.

La derrota de los dictadores no solucionó los problemas de los pueblos ya que casi siempre las esperanzas dieron paso a la desilusión. Esta situación la experimentaron también numerosos otros pueblos del Tercer Mundo: El derrocamiento de Samuel Doe, en Liberia, llevó la guerra civil, el de Mobutu Sese Seko ni solucionó algo. En Guinea Ecuatorial, según afirman muchos críticos de la historia de este país, los ecuatoguineanos no han logrado desprenderse de su pasado. Así, dice J.-D. Otabela Mewolo: «En la actualidad, gran número de los refugiados guineanos, que han logrado escapar de la dictadura de Macías o la de su sucesor Obiang, se sienten recelosos, […] No ha habido ningún cambio por parte del sucesor de Macías» (2003, 127). V. Darias añade: «Teodoro Obiang ha establecido […] una perfecta "democratura"» (2001). A través de este personaje, T. Morgades Besari formula una larga interrogación sobre el poder dictatorial en África. La dictadura como tópico de reflexión no es, pues, una exclusividad de autores latinoamericanos sino que también capturó la atención de autores del continente africano.

Pero, más allá de una mera toma de conciencia, la nueva fisionomía que les otorga la dramaturga a estos personajes (Voces y Pueblo) es una muestra del anhelo a la libertad. Su nueva actitud revela la capacidad del pueblo a asir su destino, a dar un sentido a su existencia reaccionando frente a la tiranía, a los abusos de poder, a la injusticia, etc. La obra aparece aquí como un enfoque estratégico posible para salvar a los oprimidos y permitir recrearse en la conquista del espacio y la reorganización de las relaciones sociales.

Finalizando, diremos que *Antígona* es una obra de la resistencia del oprimido contra la configuración preconstruida del deseo de potencia. En elle se trabaja poéticamente el

imaginario social y sociológico liberando la mirada del oprimido de las prohibiciones y de los tabus, restituyéndole la fuerza original de la palabra y del saber.
A través de estos dos personajes sobresalientes, T. Morgades Besari pone de nuevo en escena la dicotomía opresión/libertad, simbolizada en la oposición Presidente/Antígona.

5. Observaciones finales

Cerrando, quisiéramos decir que al utilizar como estrategia de construcción el mito, T. Morgades Besari nos ha permitido leer otra vez la historia de la celebérrima tebana en otras claves : la denuncia y la transgresión a un discurso social. Nos presenta una crítica hiriente tanto de la sociedad como de los discursos que le llevan hasta la subversión de éstos.
Estrenando de nuevo el mito de Antígona, quiso por ello dilucidar el comportamiento psicológico de sus personajes y de sus contemporáneos.

En *Para un joven dramaturgo,* el dramaturgo chileno M. A. de la Parra afirma que: «No pertenece al mundo del arte la experiencia inocua […] Se le exige hacerse cargo de su época, lo que significa hacerse cargo del hombre de siempre a través de los signos de su época» (1993, 22-23). Es en este sentido que podemos concluir, sin ningun riesgo de equivocarnos, que la recuperación del mito de Antígona y el desenlace de la intriga no son, por consiguiente, puros productos de la casualidad. T. Morgades Besari abre, de hecho, en esta obra la vía a una nueva lectura de este mito relatando entre líneas otra historia : la de Guinea Ecuatorial. Pues, lejos de ser una mera reactualización de un acontecimiento antiguo, *Antígona* es una verdadera parábola histórica a través de la cual la dramaturga plantea los problemas de la sociedad ecuatoguineana contemporánea.

Desde la perspectiva optimista que caracteriza el final de esta historia, *Antígona* da a su autora el privilegio de formar parte, al lado de un W. Soyinka, un D. Ndongo Bidyogo, un P. Neruda, etc., de la prestigiosa lista de los que han escogido hacer de sus ficciones un arma de lucha contra el poder político y sus excesos sin límites, es decir la de los que, como D. Ndongo Bidyogo, piensan que : « la literatura es algo más que un "divertimiento" insustancial, que debe ser útil y "utilitarista" como lo son el resto de las artes africanas ». (2010)

Referencia

[1] Aïssa-Kolli, K. (2014), Les caractérisations de la femme maghrébine dans Izuran et La Scaléra de Fatéma Bakhaï, *Traduction et Langues 13 (1),* 28-40.

[2] https://www.asjp.cerist.dz/en/article/47007 (Consulta : 29/12/2020).

[3] Benmansour, S. & Beneddra, M. R. (2018), Le mythe de Sysiphe chez Maïssa Bey, *Annales de l'Université de Béchar 17 (19,)* 148-156.

[4] Betancur, G. & David, J. (2014). "Antígona y el teatro latinoamericano". http://www. revistas. udistrital. edu.co/ ojs/ Index.php/c14/.../122, Consulta: 15/07/2020

[5] Bolekia Boleká, J. (2005). "Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial, http://cvc. cervantes.es/ lengua/anuario/anuario_05/bolekia/p05.htm, Consulta : 26/ 06/ 2020

[6] Chaouib, F. (2012), La Réécriture Du Mythe Dans La Femme Sans Sépulture D'assia Djebar", *Traduction et Langues 11 (1),* 99-111, https://www.asjp. cerist.dz/en/article/47445, Consulta : 29/12/2020.

[7] Darias, V. (2001), La Guinea Ecuatorial, a través de sus medios de comunicación, http:// www.ull.es/ publicaciones/ latina/2001/latina43julio/40darias.htm, Consulta : 04/05/ 2020.

[8] Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*, Paris: Éditions Gallimard.

[9] Escobar Herrán, G. L. (1979). *La figura del dictador como tema literario*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität.

[10] Galeano, E. (1982), *Memoria del fuego*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

[11] Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa,* Buenos Aires : Ediciones de la Flor.

[12] Garcia Márquez, G. (1978). *El otoño del patriarca,* Barcelona : Espulgues de Llobrega.

[13] Goldmann, L. (1967). *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine,* Paris : Gallimard.

[14] Henni, A. (2015). "Spacialités et Personnages dans les Nouvelles Écritures. Le cas du «Point B 114 » dans le roman de Djamel Mati ", *Traduction et Langues 14 (1),* 209-324, https:// www.asjp. cerist.dz/ en/ article/ 6364 (Consulta: 30/ 12/2020.

[15] Immoune, Y. (2020), Mythe et littérature : pierres d'achoppement et points d'appui, *Aleph. Langues, médias et sociétés 7 (2),* 7-21.

[16] Lachachi, A. (2017). "Violence du Discours dans le Roman Algérien. L'exemple de Rue de Darwin de Boualem Sansal", *Traduction et Langues*, Volume 16, Numéro 1, pp. 108-126.

[17] https://www.asjp.cerist.dz/en/article/31872 (Consulta: 29/ 12/2020).

[18] Leheimeur, N. (2016). Surtout ne te retourne pas… Mythe(s) et transgression(s)", *Cahiers du Laboratoire la Poétique Algérienne 1* (1), 220-231 https:// www.asjp.cerist.dz/ en/article/66945, Consulta: 20/12/2020

[19] López Belloso, R. (2007). No todos los dictadores mueren igual (IX), http:// bajavisibilidad.blogspot.com/1997/01/no-todos-los-dictadores-mueren-igual-ix.html (Consulta : 20 de abril de 2020)

[20] Marechal, L. (1997). *Antígona Vélez*. Buenos Aires : Colihue.

[21] Mbaré Ngom, F. (2003). "Literatura africana de expresión española, http://ecuatorial-guinea.net/inicio.asp?cd=ni2564 Consulta : 26/06/2020.

[22] Morgades Besari, T. (1991), *'Antígona'* en *África 2000*, 6.4, 28-31.

[23] Mounes Djaafar, F. (2016). "Mythe et littérature, du fondement au réinvestissement", *Cahiers du Laboratoire la Poétique Algérienne 1 (1),* 245-252.

[24] http://dspace.univmsila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/17485, (Consulta : 20/12/2020)

[25] Ndongo-Bidyogo, D. "La escritura como catarsis : literatura y realidad" (II Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispanoafricanos, Madrid 7 octubre 2010), http:// www. asodegue.org/octubre12101.htm (Consulta : 28/06/2020)

[26] Nomo Ngamba, M. (2005). "Una visión comparada de las literaturas negroafricanas postcoloniales en lenguas europeas".http://www.um.es/tonosdigital/znum10/ estudios/ P

Nomo.htm (Consulta : 26/06/2020)
[27] Nze Nfumu, A. (2004). *Macías verdugo o víctima,* Madrid: Ed. Herrero y Asociado.
[28] Otabela Mewolo, J.-D. (2003), Literatura de Guinea Ecuatorial. Sujeto cultural y dictadura : el personaje del Abogado en *Los poderes de la tempestad* de Donato Ndongo Bidyogo,https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1172894 (Consulta : 28/06/2020)
[29] Parra, M. A. de la (1991). *King Kong Palace o el exilio de Tarzán,* Madrid : Centro de Documentación Teatral.
[30] Parra, M. A. de la (1999). *Ofelia o la pureza*, in *Heroína. Teatro repleto de mujeres,* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 185-233.
[31] Parra, M. A. de la (1993). *Para un joven dramaturgo (Sobre creatividad y dramaturgia)*, Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
[32] Roa Bastos, A. (1974). *Yo el Supremo,* Madrid: Siglo XXI.
[33] Saiah, A. R. (2015). "Analyse Sociocritique du Roman « *Rue Darwin »* de Boualem Sansal", *Traduction et Langues 14 (1),* 419-429.
[34] https://www.asjp.cerist.dz/en/article/6373 (Consulta : 29/12/2020).
[35] Sánchez, L.R. (1968). *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan : Puerto Rico, Editorial Cultural.
[36] Sophocle (1989). *Antigone*, Paris : Les Belles lettres (éd. Bilingue).
[37] Sorel, G. (1972). *Réflexions sur la violence*, Paris : Éd. Marcel Rivière et Compagnie.
[38] Zouagui, S. (2013), La mort de Fama dans *Les soleils des indépendances* d'A. Kourouma : entre logique mythique et logique romanesque, *Multilinguales 1(1),*45-55.