



ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Leal, Mónica Cristina

Polifonía y montaje de Antígona en Argentina: una lectura semiótica de Antígona Vélez y Antígona Furiosa

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: Daviña, Liliana

Posadas, 2016



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Maestría en Semiótica Discursiva

Tesis de Maestría

Polifonía y montaje de Antígona en la Argentina

Una lectura semiótica de Antígona Vélez y Antígona Furiosa

Postulante: Mónica Cristina Leal

Directora: Mgter. Liliana Daviña

Posadas – Provincia de Misiones - Argentina

Noviembre de 2016

INDICE

Polifonía y montaje de Antígona en la Argentina Una lectura semiótica de Antígona Vélez y Antígona Furiosa

	Introducción	5
1	Antígona: relato trágico de un mito universal.	10
1.1	Mito y tragedia en la Grecia antigua.	10
1.2	Mito y mitologías	10
1.3	Definición y elementos de la tragedia en según Aristóteles	15
1.4	Antígona de Sófocles	17
2	Las Antígonas en Argentina.	25
2.1	Antígona Velez o el auto sacramental de Leopoldo Marechal.	26
	2.1.1. Marechal y el teatro argentino	26
	2.1.2 Textualidad	28
	2.1.3 Situación de enunciación.	28
	2.1.4 Estructura narrativa.	29
	2.1.5 Estructura actancial.	30
	2.1.6 Estructura ideológica.	34
2.2	Antígona furiosa o la furia frente a la ley de obediencia debida.	34
	2.2.1 Griselda Gambaro y el teatro argentino	34
	2.2.2 Textualidad.	36
	2.2.3 Situación de enunciación.	37
	2.2.4 Estructura narrativa.	38
	2.2.5 Estructura actancial.	39
	2.2.6 Estructura ideológica.	39
3	La Polifonía y el problema del género.	41
	3.1 La polifonía	41
	3.1.1 El diálogo	41

3.1.2	El autor	42
3.1.3	El personaje	43
3.1.4	El género	44
3.1.5	Carnavalización del lenguaje	45
3.2	Antígona Vélez y la alegoría cristiana	46
3.3.	Antígona furiosa y la parodia	57
4	Los signos para el montaje de Antígona Vélez y Antígona Furiosa.	63
4.1	Breve nota introductoria al montaje y la fábula.	63
4.1.1	Montaje.	63
4.1.2	Fábula.	65
4.2	La semiosis.	66
4.3	Una semiosis del montaje.	71
4.3.1	Antígona Vélez.	71
4.3.2	Antígona Furiosa.	79
5	A modo de conclusiones	88
6	Bibliografía.	91

Agradecimientos

En el largo trayecto de elaboración de un trabajo de investigación como el presente se asumen un sin número de compromisos y obligaciones que demandan ser justamente reconocidos. Como es usual, se corre el riesgo de ser mezquino en estos agradecimientos y también dejar fuera a muchas personas que contribuyeron a su materialización.

Quiero expresar mi eterno agradecimiento y admiración a Liliana Daviña, directora de esta Tesis y entrañable amiga, por haberme acompañado con su sagacidad y abierta disponibilidad para mostrarme como desenmarañar el camino a transitar y la confianza que me tuvo para elaborar este trabajo. Cuando pensaba que las aguas eran demasiado desconocidas para transitarlas, Liliana estaba allí siempre con entusiasmo y alentándome a seguir.

A mis compañeros y a mis alumnos del TeUNaM (Teatro de la Universidad Nacional de Misiones) por transitar el camino desde otro lugar, siendo la materia prima de mis aprendizajes.

A quién fuera (y será) mi inspiración, maestro y amigo, José Cáceres, porque sigo pensando, discutiendo y hasta riéndome con él cuando los entuertos de la vida y del arte me dejan muchas veces sin palabras.

A Miguel, mi compañero en la vida, curioso, obsesivo e incansable lector, con quien comparto –entre otras cosas- muchas horas de lecturas y discusiones.

A mis padres, porque soy su historia, y ellos, son la mía.

A Paula, mi hija, que siempre será la luz de mis ojos y el motivo para seguir.

Agradezco al cuerpo docente de la *Maestría en Semiótica Discursiva* por la inmensa cantidad de conocimientos y herramientas teóricas y metodológicas de las que me ha provisto para dar cuenta de los procesos semióticos, tan indispensables para mi actividad teatral.

Introducción

En esta tesis me propongo indagar las implicancias polifónicas y de montaje del discurso teatral en dos versiones del mito de Antígona de Sófocles. Asumiré como corpus textual de esta investigación la obra *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro, notables dramaturgos argentinos. Me basaré en estos textos para examinar y comprender los procesos de significación allí presentes, y al mismo tiempo, indagar cómo estas nuevas escrituras se articulan con los contextos históricos y políticos en que fueron escritos y estrenados.

Para comenzar, en el **Primer capítulo**, haré referencia a la Antígona de Sófocles y algunas aproximaciones a su mito. Prácticamente desde su mismo origen, la tragedia griega ha generado las más variadas aproximaciones interpretativas, las cuales constantemente invitan a otras reinterpretaciones igualmente heterogéneas. Muchas de estas tragedias –como la que nos ocupa– han sido objeto de rigurosos análisis tomando como puntos de partida las perspectivas más disimiles: la filosófica donde constituyen una problemática central, como también lo aportado a diversas disciplinas científicas y, por supuesto, en las artes plásticas, musicales, literarias, muy particularmente en las escénicas. Se comprenderá entonces que nuestro interés por esta tragedia remite a innumerables fuentes y referencias, y que abordar desde una perspectiva semiótica el corpus seleccionado nos impone prioritariamente hacer foco en un aspecto muy parcial, a saber: cómo a partir del análisis del discurso y de las propias orientaciones de sus autores podemos reflexionar acerca de las operatorias semióticas de la reescritura.

Los poetas trágicos escribieron versiones de los mitos y sus representaciones teatrales. Estas obras, sin embargo no se referían a formas estáticas sino dinámicas y vivas y se prestaba especial atención a las conductas humanas.

La tradición literaria recrea una y otra vez los relatos míticos contenidos en las tragedias griegas. En sus distintos autores y desarrollos, en sus traducciones y

reversiones, pero también en las decisiones que exigen una dirección de puestas en escena, se plantea la necesaria e inicial pregunta acerca de por qué atender a un clásico. Siguiendo a las irónicas afirmaciones Ítalo Calvino (1994) podríamos subrayar que un texto clásico “es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (p.15), invita -así y por siempre- a ser revisitado en esas otras relecturas que abren nuevas ventanas para entenderlo en contextos siempre distintos. La tragedia atiende a los aspectos primordiales de toda experiencia humana: la vulnerabilidad de la vida, el honor y la traición, la importancia de enfrentar (y con valentía) los límites de nuestro control y las poderosas, y muy a menudo las ineludibles consecuencias de nuestras decisiones, entre otros. Me atrevo a agregar que, enfocándome en Antígona de Sófocles, se impone igualmente una necesidad de contextualización histórica en la reescritura de sus nuevas versiones ya que representa un mito trascendental de la cultura de occidente, necesidad que merece ser problematizada.

Tanta es la persistente presencia de la figura de Antígona en la historia cultural de Occidente que cualquier intento de inventariar su aparición en relatos, en imágenes y en otras múltiples referencias no podría ser exhaustivo. Como heroína, Antígona desborda cualquier pretensión de síntesis. Antígona ha sido reversionada por dramaturgos tan disímiles como Bertold Brecht (1948) y Jean Anouilh (1944) en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, versiones latinoamericanas: *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), *Pedreira das alma* de Jorge Andrade (1958), *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1986) y en *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968).

Además, como la tragedia aborda problemas humanos universales, los filósofos han podido analizarlas a partir de supuestos éticos y es así que también disponemos de interpretaciones filosóficas tan opuestas como las de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y nuestra contemporánea Judith Butler. Cabe destacar en este apartado el exhaustivo estudio que realizó sobre el mito el filósofo Georg Steiner.

Uno de los ejes más re escritos es el conflicto entre el individuo y el estado. Voy a analizar desde esta perspectiva qué valor le han dado los autores al corpus seleccionado a este tema. Así como al valor del protagonismo de la mujer en la

reivindicación de dicha ley. Me enfocaré en analizar qué lugar ocuparon nuestras Antígonas en las reescrituras de L. Marechal y G. Gambaro.

Dichos enfrentamientos constituyen razones más que suficiente para considerar a Antígona una obra cuyo trasfondo cobra enorme importancia al momento de utilizarla como centro y eje de inspiración para la escritura de un texto teatral contemporáneo.

En el **Segundo Capítulo** veré el porqué de la elección de estas dos Antígonas argentinas e intentaré contextualizar a sus autores como sus estructuras ya que esta tesis estuvo acompañada de muchas preguntas e inquietudes que siguieron siendo orientadoras en las reflexiones que aquí se presentan. ¿Qué comparten, qué juegos familiares o matices hay en los procedimientos productivos de los textos? ¿Cuáles son sus similitudes y sus diferencias? Me interesa particularmente aquí iniciar un estudio de las diferencias procedimentales de la adaptación o reescritura, como también las implicancias de memorias poéticas y los contextos sociopolíticos de los procesos de creación para sus montajes atendiendo a la propuesta de sus autores.

Quiero aclarar que este interés viene de mi propia práctica como actriz y directora teatral, pero además, viene de otro más complejo: el teatro en tanto objeto teatral, como un tipo de práctica significativa. Esta práctica será distinta según la plantee director de teatro con su equipo de producción espectacular donde el trabajo es de características materiales ya que dará materialidad al texto: la forma, el espacio, el movimiento, en definitiva todo lo que hace a la producción de la puesta en escena; o según la plantee el semiólogo. Por lo tanto, y dadas los objetivos de esta tesis nos enfocaremos en el estudio semiológico o sea el estudio de los procesos de producción de sentido, del texto dramático del corpus seleccionado como del potencial texto espectacular a través del estudio de la signica en la escritura.

Para continuar quiero con Anne Ubersfeld (1986) señalar que el “discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla con quién? y ¿en qué condiciones se puede hablar?” (p.186). También para el análisis semiótico del corpus textual nos serviremos de la noción de polifonía

acuñada por M. Bajtin junto con concepto de fragmentación asociándolo al procedimiento de montaje polifónico, propuesto por el cineasta Serguei Einsestein.

Ya en el **capítulo Tercero** analizaré las características del discurso teatral que me dan además, la posibilidad de investigar desde este corpus a la polifonía como voces de expresiones sociales que apunta a iluminar una expresión con la colaboración de otra. Este capítulo nos permitirá repasar algunas características y conceptos que acompañan al de polifonía como: género, voces, personaje, carnavalización. Para luego adentrarnos en el análisis del diálogo de las obras y sus giros genéricos en el marco de la reescritura como transculturalización en los contextos históricos en que fueron escritas.

Y junto con V. Voloshinov señalo (1978) que la significación se encuentra presente en todo producto ideológico, y en tanto tal refleja y refracta otra realidad, una que se encuentra más allá de su materialidad. Sustituye algo que se encuentra fuera de él, aparece como signo. La función de signo de la palabra absorbe totalmente la realidad. Por antonomasia la palabra es el fenómeno ideológico. “Todo producto ideológico lleva la marca de la individualidad de su o sus creadores, pero incluso esta marca es tan social como todas las otras propiedades y atributos de los fenómenos ideológicos” (p.50). De lo que se sigue que todo signo es originaria y necesariamente social, aun cuando exprese una subjetividad. Signo, significación e ideología son inescindibles, lo cual lleva a pensar en la obra teatral como un mundo de encadenamientos montados desde la ideología del autor, el actor y el espectador.

Será el análisis semiótico que provee la semiótica teatral del montaje de signos del texto para la actuación y para el espacio escénico lo que se desplegará en el **Cuarto capítulo**. Intentaremos ver cómo se organizan diversos códigos y cómo producen sentido. No se tratará del texto solamente ni de su puesta en escena solamente, sino de formular la siguiente pregunta: ¿Qué se verá entonces al montar?. Es claro que incluyo el verbo “ver”. Sí, debo señalar que cuando vamos al teatro, vamos a ver teatro, no a escuchar palabras. Y como el corpus propuesto es textual, en las operaciones comprensivas me interesa precisar y retener cómo el lector/director/actor se imagina la representación de lo que aún no sucedió, cómo conjetura esa posibilidad que es la futura puesta en escena. De modo análogo a la

palabra y los discursos que actualizan en sus sistemas enunciativo, sintáctico y semántico a la lengua, del “mismo modo, el discurso teatral textual es una toma de posesión de los sistemas escénicos, promueve la utilización de las potencialidades escénicas” (Pavis, 2005, p.136)

En el análisis del montaje no descuidaremos las guías que nos provee la poética aristotélica para la tragedia poniendo énfasis en la fábula como medida de tiempo de la acción escénica. Para las aproximaciones a la teoría del montaje partiré de las experiencias de S. Eisenstein y las vanguardias teatrales del siglo XX que dedicaron una importante labor al estudio y práctica de la operatoria de montaje. Y allí se desplegará la semiosis a partir de los conceptos de icono, índice y del símbolo postulados por Charles S. Peirce porque entendemos que constituyen herramientas conceptuales apropiadas para dar cuenta del funcionamiento del hecho teatral.

Esta concepción nuevamente nos plantea el punto de vista. Esta tesis se valdrá de la propuesta de Fernando de Toro (2008) quien toma el funcionamiento teatral del icono, índice y del símbolo. Estos tres signos constituyen la forma de semiosis que caracteriza al teatro y por eso mismo esos signos proporcionan herramientas para el análisis semiótico de las Antígonas seleccionadas. La producción de sentido se organiza a partir de la expresividad de los signos en cuestión. Ante todo, la puesta en escena es representar a través de signos “mimar o imitar el mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente. Mientras que el icono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones diegéticas e interpretativa.” (p.127).

Como recurso escénico no debería ser una simple referencia, una cita separada de contenido, sino un complejo lenguaje hecho de gestos corporales, de sutiles entonaciones, de comprometidos silencios. Esta totalidad signica, para ser plenamente actos comunicativos, deben necesariamente incluir a la otredad, subrayada por M. Bajtín mediante el carácter dialógico de los lenguajes.

Capítulo 1. Antígona: relato trágico de un mito universal

1.1. Mito y tragedia en la Grecia antigua

Para hablar del mito en la tragedia griega reseñaré primero las características centrales del relato mítico y de la tragedia, ya que los significados atribuidos a ambos se diferencian y se solapan a lo largo de la historia, para luego atender a la estructura del relato de la *Antígona* de Sófocles.

Los mitos son historias arcaicas que se mantuvieron vivos a través de la memoria comunitaria. La tradición mítica fue un fenómeno social que pudo presentar variaciones culturales notables, pero que existió siempre, y en Grecia presentó una singular libertad. El relato mítico tuvo un carácter dramático y ejemplar. Se trataba siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad, porque explicaban aspectos importantes de la vida social mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez tales o cuales hechos. Y fueron los poetas clásicos los que, en el momento histórico en que la cultura rural se transforma en la organización de la polis, que se toman estos relatos conocidos por todos y los escriben en estructuras como las poesías épicas y dramáticas, las tragedias.

Por su parte, la tragedia griega clásica es seguramente uno de los géneros de creación artística que más literatura subsidiaria ha provocado a lo largo de los siglos, ha ocupado un lugar relevante en la historia del pensamiento occidental.

A partir de la Poética de Aristóteles se acentúa la coincidencia entre esos dos aspectos del *mythos*; el relato tradicional y arcaico, venido de muy atrás, y la ficción literaria, que el dramaturgo crea sobre una pauta «mítica».

1.2. Mito y mitologías

El relato mítico se sitúa en una temporalidad propia y ejemplar, discontinua del tiempo histórico. En cada acontecimiento que actualiza una nueva versión del relato, sus autores reconstruyen el texto desde su propio horizonte. Sucede que comprender un texto es ser capaz de captar la pluralidad de voces que el mismo

contiene y, a la vez, saber ubicar esas voces en su momento histórico con el fin de entender qué significaban para el lector de la época. El texto, y en particular el teatral, es un lugar en el que también habita el lector, por lo que interesa comprender el carácter dialógico que los vincula.

Quizá sea oportuno recordar inicialmente aquello que M. Detienne (1995) llama el *doble registro semántico* que aparece apenas hablamos de “mitología”. O bien estamos hablando de un “conjunto de enunciados discursivos, de prácticas narrativas”, esas historias “que es conveniente que las señoritas conozcan” o por el contrario la “mitología” refiere a un discurso construido sobre los mitos, un saber que al hablar acerca de los mitos paralelamente trata de erigirse en ciencia apelando a los procedimientos usuales: “estructurar algunos de sus temas, sistematizar diferentes enunciados del saber que recubre, formalizar conceptos y estrategias.” (p.11).

Hay un entrelazamiento entre las dos series discursivas, ya que la segunda de las problematizaciones se construye sobre la primera. Para los propósitos genealogistas del autor, la mitología sería el encuentro entre esas dos series discursivas donde la segunda pertenece enteramente a la interpretación. En todo caso, esta distinción es oportuna para situar nuestro interés, que lejos de pretender atender a un grupo de relatos y sus posibles permutaciones antes de iniciar su análisis o rastrear en los archivos de la historia la constitución de esos saberes sobre la mitología, se limita a reconocer la importancia que el estructuralismo tuvo en el tratamiento de estos relatos y se propone atender a sus cuestiones esenciales tal como son retomadas por la dramaturgia de Sófocles.

El estudio de los mitos constituye un campo de análisis donde confluyen miradas teóricas de muy distintas disciplinas. Antropólogos, psicólogos, filósofos, teólogos, historiadores e investigadores de las más diversas áreas del conocimiento, han indagando sobre necesidad y naturaleza del pensamiento mítico. La importancia de esta dimensión ha sido abordada desde diversas perspectivas antropológicas que han propuesto teorías de distintos intereses, alcance y profundidad. En uno de sus desarrollos más importantes, la *Escuela Sociológica Francesa* reconoce por un lado el carácter coercitivo e institucional del mito, que opera normativamente para una colectividad, y por el otro –al comparar

el mito con el lenguaje- afirma que constituye un sistema simbólico que permite la comunicación al interior del grupo. Como sistema simbólico, el mito se define por su doble referencia tanto a la coerción social como a la regla lingüística. El mito constituye un sistema simbólico, una conducta codificada que organiza la experiencia imponiendo formas de clasificación y de oposición de los hechos, de captar al mismo tiempo diferencias y semejanzas. Es en el mito y gracias a él, aunque no de modo exclusivo, que el pensamiento se expresa simbólicamente, se constituye y al mismo tiempo impone categorías mentales mediante las cuales dar cuenta de las regulaciones éticas, propiamente religiosas o sus propias prácticas económicas.

Sin duda, la obra de C. Levi Strauss¹ y particularmente sus “Mitológicas” tienen una importancia decisiva y fundante en el análisis estructural de los relatos al punto que uno de sus intérpretes ha señalado que su obra constituye “un giro y un nuevo punto de partida” (Vernant, 1994, p.213). Su impacto se sintió en muy diversos campos y disciplinas dando origen a numerosas investigaciones que retomaron algunos de los principios del análisis estructural.

C. Levi-Strauss reconoce en el mito un sistema comunicativo cuyas categorías analíticas y estructuras es posible descifrar. Apuntando que el contenido del relato mítico es siempre contingente, en uno de sus primeros trabajos sobre la cuestión se hace una pregunta que orientará sus posteriores investigaciones “¿cómo comprender que, de un extremo al otro de la Tierra, los mitos se parezcan tanto?” (Levi Strauss C, 1995, p. 231), y en su búsqueda apelará a la lingüística observando que -en tanto relato- el mito pertenece al mismo tiempo a la lengua como al habla. Más allá del flujo del habla, aquello que interesa al mitólogo son las estructuras estables de la lengua. Sucede que el relato mítico no sólo se desarrolla diacrónicamente en su cadena sintagmática, donde el tiempo es irreversible como

¹ C. Lévi-Strauss dedica a la problemática de los mitos varios textos fundamentales, entre ellos los capítulos 12 y 13 (“*La estructura de los mitos*” y “*Estructura y dialéctica*”) de la Antropología estructural I (1958), en Antropología estructural II -1974 desarrolla un modelo de análisis mucho más elaborado de un mito de la Columbia británica “*La gesta de Asdiwal*”, (también reimpressa en Estructuralismo, mito y totemismo (1967), El pensamiento salvaje (1988), unas conferencias radiales recopiladas en Mito y significado (1978) y la extensa serie de las Mitológicas (I) *Lo crudo y lo cocido*, (1968) (II) *De la miel a las cenizas*, (1972) (III) *El origen de las maneras de mesa*, (1970) y (IV) *El hombre desnudo* (1976).

las palabras transcurren en el discurso del habla; en el mito el relato es igualmente una disposición de elementos regulados que conforman un sistema sincrónico análogo a lo que sucede en la lengua, un orden que constituye el espacio semántico a partir del cual se produce el relato, sin que los usuarios tengan consciencia de ello, nuevamente en forma análoga a lo que sucede con las reglas fonológicas y sintácticas de las que se sirven el hablante cuando hablan en una lengua.

Podemos reconocer dos niveles de lectura en el mito: un nivel manifiesto que se inscribe en la dimensión narrativa y un nivel más profundo donde el análisis localiza las unidades constitutivas del relato (llamadas *mitemas* por C. Lévi-Strauss) y que se posicionan en relaciones de oposición y de homología independientes del orden de la narración, vale decir, de su posición y de su función en la cadena lineal del relato. Para que esta estructura permanente que forma la base del texto aparezca, los mitemas se distribuyen a lo largo de los ejes sintagmáticos que sigue el mismo orden del relato, y otro que reagrupa los mitemas que pueden clasificarse bajo un mismo tema.

Para el mitólogo estructural, todas las versiones de un relato valen por igual: sucede que el mismo dispositivo cognitivo opera en todas ellas y es en la confrontación de sus múltiples versiones y es haciendo foco en sus diferencias como podemos descubrir la estructura común de los mitos en cuestión. Desde esta perspectiva, no existe “el” mito verdadero, sino que todas sus versiones constituyen una variación de un otro mito, y que -por definición- ninguno es el original. El relato mítico refiere ineludiblemente a sucesos ya pasados. “Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene en que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro.” (Levi Strauss, 1995, p.232). A diferencia del tiempo histórico que no es reversible, en el tiempo mítico todo puede suceder.

Privilegiando los aportes de la lingüística y la fonología para análisis de los más diversos objetos, la perspectiva estructuralista interpeló a las tradicionales explicaciones de corte evolucionista o empirista. Los materiales propuestos a la reflexión no eran ya “hechos” o meros “fenómenos”, sino las totalidades “estructuradas y estructurantes” sincrónicamente apprehendidas en sus modelos y

en sus posibles transformaciones. La perspectiva teórica que C. Levi Strauss impuso en el análisis de los relatos míticos suscitó múltiples y profundos rechazos, entre ellos el de un grupo de helenistas que sentían que habían sido despojados de un tesoro que les pertenecía. Para colmo, C. Lévi-Strauss había tenido la osadía de exponer su método tomando justamente como ejemplo la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles².

Aunque reconozcan los méritos del análisis estructural en mitología, los helenistas plantean dos objeciones para negar o limitar su aplicación en el campo de los mitos griegos. Por un lado estos análisis asignan escaso valor a las formas particulares que puede adoptar el relato mítico. Por otra parte, el análisis estructural desatiende a las realidades sociales y al eliminar cualquier autonomía del sujeto y subordinar a la historia a la dimensión sincrónica deja de lado cualquier intento de comprensión socio-histórica del mito.

Retomando una perspectiva saussureana, el análisis estructural reconoce inicialmente que el mito pertenece tanto a la *lengua* como al *habla* (Levi Strauss, 1995, p., 232) para luego detenerse solo en sus aspectos formales, en cambio la crítica señalada en el párrafo anterior apunta por el contrario a rescatarlo para el análisis en tanto habla³, vale decir como acontecimiento.

En todo caso, y sintetizando la tragedia clásica no es separable de la mitología sino que todo en sí es una evidencia del mito. Este la provee de los temas de la acción y de los personajes. En consecuencia pone en tela de juicio las gestas y palabras del héroe y de los actores, pasando constantemente del sistema de valores de la ciudad a las formas de su pasado mítico. Es a partir de la escritura de las tragedias clásicas, y por la importancia que asume en la codificación de los relatos que la propia “mitología” se reorganiza desde sus mismos fundamentos.

² Para un análisis más detallado de los difíciles vínculos de C. Levi Strauss con estos helenistas, véase, Detienne M., 1982 y también Detienne M., 1985.

³ En el campo disciplinar de la literatura y en particular de la semiótica esta es la perspectiva que propone el epílogo R. Barthes en sus *Mitologías* (1980), aunque como se sabe su analítica se orienta a los usos del mito en el contexto contemporáneo. R. Barthes define al mito como un habla elegida por la historia, es decir, no surge de la naturaleza de las cosas. No hay mitos eternos. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que lo profiere. Es un modo de significación, un modo particular de organizar el mensaje, la comunicación.

1.3. Definición y elementos de la tragedia según Aristóteles

El texto que conocemos de la *Poética* de Aristóteles no contiene el desarrollo de varios temas que el autor promete elaborar a lo largo del texto. Se trata, sin dudas de un texto inacabado y hay un extendido acuerdo entre sus analistas respecto que Aristóteles tenía planeado escribir otro trabajo sobre la comedia.

El texto que nos ha llegado tiene una introducción general, el estudio de la tragedia y de la epopeya, y la comparación de estos dos géneros literarios. Para este trabajo, mi propósito se circunscribe a algunas cuestiones relevantes trabajadas por Aristóteles (1974) respecto de la especificidad de la tragedia. En su *Poética* define a la tragedia en lo siguiente términos:

es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por “lenguaje sazonado” el que tiene ritmo, armonía y canto, y por “con las especies [de aderezos] separadamente”, el hecho de que algunas partes se realizan solo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.

(p. 145)

La tragedia se funda en la imitación por medio de la acción, una acción “esforzada y completa”, una acción que debe quedar manifiesta en la actuación más que el relato. Nótese aquí que no se trata de actores que representan la tragedia, sino más bien de los personajes representados por los actores. La tragedia imita mediante personajes que actúan, no a través del relato. Valentín García Yebra en sus *Notas a la traducción española* realizada por él de la *Poética* (1974), señala incluso que “los personajes son necesarios, pero, en cierto modo, accidentales; la misma acción que constituye la fábula de *Antígona* podía haber sido atribuida a otros personajes” (p.268). La acción de la tragedia incluye también a los hechos y sucesos que están en contra de la voluntad del héroe o que son independientes de ella.

Como imitación narrativa, las fábulas y las tragedias se estructuran de manera dramática, y giran alrededor de sola una acción entera y completa, (vale decir con un principio, sus secciones intermedias y un fin). Aristóteles señala que las tragedias no deben seguir a los relatos históricos, dado que estos refieren necesariamente a varias acciones, a todas las cosas que acontecieron durante uno solo tiempo o en varios.

Las dos partes iniciales de la fábula y de la tragedia son peripecia y agnición, a la que se agrega una tercera: el lance patético.

“Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario” (Aristóteles, 1974, p., 163), de donde resultaría que hay peripecia cuando un personaje cae en una situación opuesta a la que se proponía. Aristóteles ejemplifica con el *Edipo*, cuando llega un mensajero con la noticia de que ha muerto Polibo y Edipo se muestra temeroso de cometer incesto con Merope, la viuda del fallecido, a quien considera su madre. La cuestión es que el descubrimiento de la muerte le muestra a Edipo que él ha matado a Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre. (p. 163 y 164).

La agnición es pasaje de la ignorancia al conocimiento en aquellos “destinados a la dicha o al infortunio”. Cuando la agnición se encuentra acompañada de peripecia entonces mayor es la compasión y temor que ejerce sobre el público, como sucede en Edipo (p.169). Estas son las acciones de imitación que importan a la tragedia, de las cuales dependerán el infortunio o la dicha.

El lance patético es la acción destructora donde eventualmente las muertes se apoderan de escena, o se precipitan acciones que imponen dolores, “tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (p. 173). Toda acción destructora o dolorosa pasa transitivamente de quien la produce a quien la sufre, teniendo entonces un aspecto activo y otro pasivo. Este pathos es la piedra fundamental de la tragedia. Sin peripecia y sin agnición, no puede haber tragedia. Sin pathos no habría compasión ni temor, dos en toda fabula trágica.

Aristóteles distingue en la tragedia partes cualitativas y cuantitativas. Las primeras se manifiestan en el texto cuando son necesarias para la construcción del argumento, (la fábula, los caracteres y el pensamiento) o en sus aspectos formales

(espectáculo, elocución y canto) mientras que las cuantitativas (prólogo, episodios, y parte coral, que a su vez se divide en párodo y estásimo) transcurren linealmente tanto en el texto como en la representación.

Veíamos que la tragedia es imitación de la acción y Aristóteles se refiere a la fábula como “la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer”. (p. 146/147). De las partes cualitativas de la tragedia la fábula es “el principio y como el alma de la tragedia” a la cual quedan subordinadas las restantes partes. Si la fábula es el más relevante de estos elementos es porque estructura los hechos;

Con todo, de la íntima relación que en la antigüedad clásica la fábula guardaba con los mitos se ha planteado que “la palabra fábula acarrea demasiadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra mito en tiempos de Aristóteles”. (García Bacca (1946), (Aristóteles, 1974, p.97). Aun así y siguiendo a V. García Yebra se puede afirmar que la palabra fábula “referida a un poema épico o dramático, no tiene más que una significación, la de “asunto o conjunto de incidentes de que se compone una acción”, que es cabalmente lo que Aristóteles designa aquí con el nombre de μύθος”. (Aristóteles, 1974, p.97).

El modelo dramático aristotélico ha dado mucho que hablar en el siglo pasado, ya que luego de una larga tradición dramatúrgica de este modelo, lo que se conoce como escrituras pos dramáticas, con su principal crítico B. Brecht que produce un importante giro en la producción del texto teatral.

1.4. Antígona de Sófocles

G. Steiner (2000) en su monumental trabajo sobre la trayectoria en la historia de Occidente del mito universal de Antígona, se detiene fundamentalmente en las fuentes originadas en Europa y a lo largo del siglo XX. Como en ninguna otra obra literaria, sospecha Steiner, aparece en la *Antígona* de Sófocles las cinco antinomias fundamentales que expresan los conflictos innegociables e inherentes a la condición humana. Estas componentes constantes son “el enfrentamiento entre

hombres y mujeres, entre la senectud y la juventud, entre la sociedad y el individuo, entre los vivos y los muertos entre los hombres y Dios (o los dioses)” (p. 275)

En tanto que oposiciones constitutivas, las cinco categorías fundantes de la propia definición de lo humano se ordenan mediante definiciones recíprocas de la alteridad, siempre agonísticas. En estas polaridades adversativas las relaciones que los ligan se contraponen en términos de una polémica que no admite síntesis ni negociación, apartándose de las oposiciones binarias de C. Levi Strauss. Persisten entonces la dialéctica de la pertenencia sexual, la propiamente generacional, la tensión entre lo público y la intimidad familiar, las fronteras que separan a la vida de la muerte y a las relaciones de los hombres y mujeres con la divinidad. Dice Steiner (2000): “De esta manera, la estructura del conflicto es a la vez universal y local. Es inherente al contexto y sin embargo lo trasciende por entero” (p. 277) y una de las consecuencias que se siguen de esto, es que el enfrentamiento irreductible de Creonte y Antígona continúa produciendo variaciones actualmente.

Quiero decir además que, a grandes rasgos hay dos tipos de interpretaciones de Antígona que pivotan al decidir quién tiene la razón en la interpretación del conflicto entre individuo y Estado. La primera considera que Antígona está totalmente en lo correcto y Creonte en el error. El segundo está influido por el tratamiento que le da a la obra Hegel en su *Fenomenología del espíritu* donde tanto Antígona como Creonte están en lo correcto, ya que cada uno defiende un tipo de bien. Creonte defiende el Estado y sus leyes y Antígona defiende los derechos instintivos de familia y religión, así como la conciencia individual que se nutre de ellos.

Estas interpretaciones a su vez se relativizan con una tercera, cuando el coro dice que Antígona está vengando una prueba ancestral donde también se considera la posibilidad de que los dioses la han provisto de una especie de locura, “una necesidad de la palabra”, una Erinia de la mente (Sófocles: 1981:271). Esta interpretación sobre la locura será también revisada en esta tesis.

Dichos enfrentamientos constituyen razones más que suficiente para considerar a Antígona una obra cuyo trasfondo cobra enorme importancia al momento de

utilizarla como centro y eje de inspiración para la escritura de un texto teatral contemporáneo.

Aunque los aspectos sustanciales del mito de Antígona son bien conocidos, quizá inicialmente sea conveniente puntualizar algunas cuestiones centrales recuperadas en el relato trágico siguiendo a su autor, que no siempre fueron retomados en otras reescrituras. Inicialmente puntualizo algunos atributos teóricos que constituyen al relato mítico que en un primer momento fueron orientadores de esta investigación, que –como se señaló- apunta a no tanto a reencontrar en las versiones de L. Marechal y G. Gambaro una de sus posibles variaciones sino cómo en la semiosis de los juegos intertextuales los elementos sígnicos forman parte de la reescritura y colaboran en el montaje de la puesta en escena.

En cuanto a la obra teatral, *Antígona* es una tragedia griega. Esta es una forma de género dramático inventado en Ática en el siglo VI (a.C.) basada en leyendas tradicionales, ambientada en un pasado remoto para el público de la antigua Atenas, en particular el destino de los hermanos varones que fueron mencionados por primera vez en *Los siete contra Tebas* de Eurípides donde Antígona aparece al final. Pero, se supone que en la obra de Sófocles, casi todo es inventado por el autor.

Antígona de Sófocles es la primera parte de una historia mayor. Se estima que fue representada por primera vez hacia 442 AC, y la trilogía se complementa con *Edipo rey* (circa 430 AC) y muy posteriormente -en las postrimerías de la muerte del autor- *Edipo en Colono* (circa 406 AC). En conjunto, la tragedia narra el destino incestuoso⁴ de Edipo junto a Yocasta y de los cuatro hijos de ambos. Luego de su muerte, Etéocles y Polinices -sus hijos varones- combaten entre sí para gobernar Tebas. Polinices regresa a la ciudad de su padre e intenta incendiarla y devastarla con el ejército de los *Siete*, con la intención de esclavizar a los sobrevivientes. Allí muere junto con todo su ejército.

⁴ La problemática del incesto es constituyente tanto de la mitología griega como de otras mitologías, en buena medida porque a través de estos relatos se codifican prescripciones de los sistemas de parentesco y otras convenciones sociales, como las que derivan de la condición de género y la exogamia entre otras.

Por ello, el gobierno queda a cargo de Creonte, hermano de Yocasta, quien se habría suicidado luego de saber que se había desposado con su hijo. Después de que Etéocles y Polinices se mataran mutuamente en una lucha fratricida por el poder, su tío Creonte, convertido en rey de Tebas, decreta que Etéocles⁵ debe recibir sepultura y honras fúnebres por haber valerosamente defendido a la polis, mientras que el bestial asesino Polinices y su ejército no recibirán el mismo trato: deben quedar insepultos⁶, abandonados en el campo de batalla para servir de alimento de las aves rapiñas y los perros.

El entierro de los muertos se inscribe en la tensión entre lo público y lo privado. Los rituales de sepultura marcan el apartamiento de los muertos del mundo de los vivos y al mismo tiempo contribuyen a fijarlos en el pasado. Las tradiciones griegas establecían como deber sagrado sepultar a los muertos, señalando que en caso contrario el espíritu del difunto vagaría sin reposo por toda la eternidad por lo que nunca podría acceder al reino de los muertos.

De su estructura podemos decir que está compuesta por:

- prólogo: Diálogo entre Ismena y Antígona. Este dialogo presenta el conflicto y pone al tanto sobre las situaciones anteriores con Edipo y de la situación con los hermanos.
- párodos 1ra entrada del Coro: pone al tanto sobre el estado de la cuestión sobre Polinices y Etiocles. Contrasta el conflicto leyes humanas vs. divinas. Anuncia la llegada de Creonte.
- estásimos: intervenciones del coro entre cada episodio. Permite evaluar las acciones, opinar, presenta entrada y salida de los personajes. El coro una vez entra a la orquesta se mantiene allí a lo largo de toda la representación.

Episodios: Secuencia de acciones.

⁵ Las identidades de Polinices y Etéocles varían según el tratamiento que le dan Esquilo, Eurípides y el propio Sófocles. Son dos personajes adversarios y antitéticos, que pueden alternativamente representar al héroe y al traidor. Con todo, en Sófocles está claro que Antígona prefiere a Polinices Véase, Steiner G, pag 190/191

⁶ También en *Edipo en Colono* y en *Ajax*, Sófocles retoma el tema de los muertos sin sepultura.

- Creonte y el guardián: Anuncia a Creonte lo sucedido y las acciones de Antígona. El guardián teme ser acusado por Creonte.
- Creonte y Antígona. Confrontación de heroína y antihéroe. Ambos son orgullosos y altaneros. Ninguno sede.
- Antígona e Ismena y Creonte: Antígona rechaza ayuda de Ismena.
- Creonte y Hemón: Disputa entre padre e hijo. Hemón trata de abogar por Antígona.
- Antígona presenta su momento de debilidad. Lamentación por no poder disfrutar de los placeres del amor y el matrimonio.
- Tiresias y Creonte: El valor de la sabiduría. Tiresias aconseja a Creonte.
- Mensajero y Eurídice. La noticia de las muertes de Hemón y Eurídice
- Creonte reconoce sus errores y se lamenta queda solo al final.
- Éxodo: es el canto final del coro. Presenta un llamado a la reflexión sobre las acciones. Hay un llamado a la prudencia (medura) como base de la felicidad. El orgullo es mal consejero. Estos vicios o debilidades deben mejorar con la sabiduría que se adquiere con la madurez de la vejez.

Tomaré el prólogo de la obra para contextualizar la fábula y a la vez como secuencia significativa del conflicto planteado dentro de la obra y del mito.

Las hijas mujeres de Edipo, Antígona e Ismena son las que con un diálogo comienzan el prólogo de esta tragedia. Puntualmente Antígona se refiere al decreto de Creonte:

Antígona.- ¿qué edicto es éste que dicen que acaba de publicar el general para la ciudad entera? ¿Has oído tú algo y sabes de qué trata? ¿O es que no te das cuenta de que contra nuestros seres queridos se acercan desgracias propias de enemigos?"

(p. 249)

En este momento Creonte ha asumido la misión de jefe de estado y la materializa mediante la sanción de un decreto:

Antígona: Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? A Eteocles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara honrado por los muertos de allí abajo. En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura ni le llore, y que le dejen sin lamentos, sin enterramiento, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran por la satisfacción de cebarse.

Dicen que con tales decretos nos obliga el buen Creonte a ti y a mí —sí, también a mí— y que viene hacia aquí para anunciarlo claramente a quienes no lo sepan. Que el asunto no lo considera de poca importancia; antes bien, que está prescrito que quien haga algo de esto reciba muerte por lapidación pública en la ciudad. Así están las cosas, y podrás mostrar pronto si eres por naturaleza bien nacida, o si, aunque de noble linaje, eres cobarde.”

(p. 250)

En la época clásica, cabe aclarar, la tradición ateniense prohibía sepultar en tierra tebana a los cadáveres de ladrones y traidores, pero no impedían que sus familiares los enterraran en otra parte; podían incluso ser echados a una fosa donde si bien no recibían sepultura ritual, no se los dejaba expuestos. Además, la normativa que negaba la sepultura constituía un acto condenable. Por ello el decreto de Creonte constituía un acto excesivo e ilimitado porque prohibía no sólo enterrar a Polinices, sino que ordenaba:

“que ninguno le tribute los honores postreros con un enterramiento, ni le llore. Que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista. Tal es mi propósito, y nunca por mi parte los malvados estarán por delante de los justos en lo que a honra se refiere. Antes bien, quien sea benefactor para esta ciudad recibirá honores míos en vida igual que muerto”.

(p. 256/257)

En este prólogo se oponen, por un lado la nobleza que hace que un héroe esté dispuesto a todo y generalmente solo, por eso cuando Antígona reta a su hermana evoca su noble linaje y su valentía, y cuando dice: “*Hermoso será morir haciéndolo*” (p. 251) invoca su destino heroico, y por otro al androcéntrico sentido común esgrimido por Ismena cuando reconoce que

“nosotras dos, solas como hemos quedado, si, forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que estas.

(p. 251)

Para la Ismena de Sófocles, no es natural luchar contra hombres remarcando así la asimetría de las hermanas y de la naturaleza del conflicto.

Ismena recuerda atemorizada que solo “*somos mujeres*” y que la iniciativa de su hermana es un acto insensato, y subraya en esta contraposición la discusión acerca del papel de las mujeres en la esfera de lo político y en relación con el poder y el estado.

En la obra de Sófocles, Ismena se somete al edicto de Creonte, pero no así Antígona, que transgrede conscientemente la prohibición “inhumana” del tirano por amor a su hermano, y comienza a enterrarlo en nombre de las “leyes no escritas” e inmutables de los dioses, entendiendo que negar la tierra a quien está muerto es negar su propia humanidad y al mismo tiempo negar la quién ordena tan desmesurado castigo. Refuerza así su oposición a las leyes humanas, congraciándose al mismo tiempo con las disposiciones divinas, reintroduciendo ese doble plano que se hace patente en la problemática de toda la obra. Refiriéndose a Creonte y Antígona, G. Steiner (2000) apunta que ambos “son *autonomistas*, son seres humanos que obran según su propia ley. Sus respectivas enunciaciones de la justicia son irreconciliables en el caso local dado. Pero en su obsesión por la ley llegan a ser casi imágenes reflectantes” (p. 218/219, *autonomistas* con itálicas en el original)

Finalmente Creonte condena a Antígona a ser emparedada viva, por lo que la heroína decide poner fin a sus días ahorcándose. Quien fuera su prometido, Hemón, hijo de Creonte y de Eurídice, se da igualmente la muerte sobre el cuerpo ya sin vida de Antígona, y su madre se suicida por su parte ante el dolor que le provoca su muerte. Tras la intervención de Tiresias, Creonte decide llevar atrás su decisión, pero es tarde.

Con el final de la obra se pone manifiesto lo que se pretende a modo de moraleja: advertir sobre los excesos de confianza, escuchar a los que ofrecen un consejo y no olvidar que difícil saber lo que harán los dioses. En el esquema aristotélico del héroe, Antígona no responde a los cánones del que las circunstancias o los dioses la han llevado a la desgracia irremediablemente, ya que si hubiese sido menos temeraria, no hubiera enterrado a su hermano y no se habría producido la muerte; pero ella está en lo correcto. Creonte es más afín al esquema aristotélico ya que pretende ser un buen rey pero su testarudez lo lleva a cometer errores que llevará a la muerte de su familia.

Capítulo 2. Las Antígonas en Argentina

Como ya expresara en mi introducción: cuando leemos o vamos al teatro, vemos teatro, no escuchamos palabras. El texto dramático contiene una estructura narrativa, pero también una particular textualidad y situación de enunciación junto con unidades de acciones dramáticas que construyen la fábula dentro de un espacio y tiempo dramáticos.

Junto con R. Barthes nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de “representatividad”; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos~ que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto.⁷

En el primer capítulo hablamos de la prolífica cantidad reescrituras de *Antígona* de Sófocles. Particularizaremos aquí la reescritura teatral, y dentro de ella las versiones de dos dramaturgos argentinos del siglo pasado, Leopoldo Marechal y Griselda Gambaro. Sus Antígonas, a su vez han trascendido el momento histórico-político de la re escritura ya que aún son obras de una vastísima difusión, que cuyos textos ya tienen la huella material de una práctica escénica amplia que aún se ponen en escena y que son motivo de extensos estudios literarios y dramaturgicos. Ambos autores recuperan el mito desde una mirada local y con estilos muy particulares de escritura; y de acuerdo a lo expuesto, despliegan el mito de Antígona en el momento de su producción, coherentes con su contexto socio histórico⁸.

En esta tesis analizaré los discursos de estas dos Antígonas argentinas para observar qué comparten, qué juegos familiares o matices hay en los

⁷ R. Barthes (2003) se pregunta “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización” (p.54)

⁸ Ya desde su reescritura esta Antígona establece -como todo texto- una relación dialógica con otros textos anteriores y posteriores, nos advierte M. Bajtín. Tomamos al texto teatral como un sistema de signos concreto que ofrece un marco de voces para que se reproduzca otro texto. Este texto al ser re contextualizado se impregna de un nueva ideología, se re contextualiza y se resemantiza

procedimientos productivos de los textos. Desmadejar sus similitudes y sus diferencias. Y qué procedimientos utilizaron sus autores a la hora de la reescritura para comprender las implicancias de memorias poéticas y los contextos políticos de los procesos de creación para sus montajes. Esta tarea, en definitiva podrá, espero, aportar luz a los que producimos teatro dándole valor a la signica teatral.

2.1. Antígona Vélez o el auto sacramental de Leopoldo Marechal

2.1.1 Leopoldo Marechal y el teatro argentino

Leopoldo Marechal (1900-1970) escritor de gran reconocimiento en el movimiento martinfierrista como poeta, ensayista, novelista, publicó novelas entre ellas *Adán Buenosayres* (1948), *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), *Megafón, o la guerra* (1970) y una frondosa cantidad de poesía. Vale decir que su amplísima producción ha sido una gran inspiración para la literatura argentina. La poética de Marechal es particular y exquisita y se desplegó fundamentalmente en la poesía y la novela. Los temas fundamentales que caracterizan su escritura son la alegría, plasmado en un exquisito humor; el amor, los temas del sur, sin descuidar su poesía cargada de metáforas y alegorías.

Muchos historiadores han referido esta nueva pasión a su voluntad política de utilizar el teatro como instancia didáctica, como estudio de temas nacionales utilizando fuentes del teatro clásico. El presupuesto es que estos textos adquieren un valor ideológico que se articulan con el estatuto discursivo, teatral en este caso, en un momento histórico, a un pensamiento hegemónico en la conciencia social de determinada sociedad. Este momento histórico es el de la aparición de las grandes masas populares en la escena como un nuevo actor político que irrumpió en el espacio público el 17 de octubre de 1945, momento en que nuestro autor adhiera a su justicia social del peronismo. En este momento histórico aparecen transformaciones importantes como la popularización de artes como el cine, el teatro, la radio.

El pensamiento y el mundo interno de cada uno tiene su auditorio social estabilizado, que comprende el entorno en el cual se forman las razones, los

motivos, los valores. Cuanto más culta sea una persona, más se acercará su auditorio interno al auditorio normal de la creatividad ideológica; pero, en cualquier caso, clase específica y época específica son límites que el ideal de destinatario no puede sobrepasar.

(Volosinov.1976:108)

Es recién en 1948 cuando comienza a escribir teatro con *Don Juan* y posteriormente estrena *Antígona Vélez* (1951) y *Las tres caras de Venus* (1952).

Los biógrafos de este refieren que por su posición cercana a Juan Domingo Perón, la propia Eva Duarte le solicitó la escritura de *Antígona Vélez*, por lo cual sus biógrafos, como el historiador Fermín Chávez, afirman que debería haberse denominada “la Antígona de Los Toldos”.

Antígona Vélez fue estrenada el 25 de mayo de 1951, en la gala oficial por los festejos patrios en el *Teatro Nacional Cervantes* dirigida por Enrique Santos Discépolo.

En esta reescritura de *Antígona*, su autor se propone conciliar dos órdenes de diferente espesor. Como ya lo planteara Jorge Dubatti (s/f) en la *Revista de Letras de la Biblioteca Nacional*, si uno:

“tiene que definir la singularidad del teatro de Marechal, aquello que lo identifica, es fundamentalmente un procedimiento en el que combina o mezcla dos grandes órdenes del ser, dos grandes órdenes ontológicos o referenciales. Por un lado lo que llamaríamos el orden de lo arquetípico y por otro lado el orden de lo histórico, lo accidental, local o concreto.”

(s/p)

Podría extenderse esta búsqueda estética reunir dos mundos referencias – el arquetípico y el profano- a otros dramaturgos argentinos como Mauricio Kartum, Patricia Zangaro, o aún escritores como Alejandro Dolina -particularmente en la opereta criolla *Lo que me costó el amor de Laura* (1989). J. Dubatti plantea en esa misma *Revista* la importancia actual de rescatar la lectura de L. Marechal, ya que

durante muchos años ha sido relegado quizá por el prejuicio que despertó su militancia política y religiosa.

2.1.2. Textualidad

En *Antígona Vélez*, el autor traslada en parte, ya que carece de prólogo, la estructura a la forma trágica del hipotexto⁹ y a diferencia de éste, se encuentra en forma de prosa; se divide en cinco cuadros, más un cuadro final que funciona como epílogo, todos separados por cambios de escenografía. Las escenas están definidas por las acotaciones y el tiempo definido por un antes y después de los hechos.

Se desarrolla con un prolífico discurso de estilo metafórico y religioso y de léxico gauchesco alusivo a lo que conocemos como “la campaña del desierto”. Dicho léxico, junto con el ritmo es claramente de tono trágico. La suma de las metáforas, las comparaciones y repeticiones promueven la teatralidad y la aproximación del lector/espectador.

2.1.3. Situación de enunciación

Al coro de ancianos tebanos, traspuesto como un coro de hombres –uno de ellos es anciano-Marechal agrega un coro de mujeres. Las tres doncellas podrían considerarse otro pequeño coro, del mismo modo que las tres brujas. Éstas últimas, con sus profecías junto al fuego, envuelven la acción dramática con un velo enigmático que nos recuerdan a las de Macbeth de William Shakespeare.

La oralidad y las indicaciones escénicas proveen de un protuberante clima fático cargado de miradas tensas, de silencios prolongados, proxemias y movimientos de los coros acompañados con doloroso parlamentos que vanamente buscan poner en palabras lo indecible. Claro que todos conocen su misión, pero eso no es suficiente cuando la tradición se sale de cauce, y cuando así se desmadra comienza la

9 G. Genette (1989) considera solo aquellos casos en los que la derivación de un texto a otro es a la vez masiva (B deriva en su totalidad de A) y declarada de una manera más o menos oficial. Propone así la siguiente clasificación general de las prácticas hipertextuales.

tragedia: uno de los Vélez, Ignacio, se pasó a los indios, ya no cuida la tierra, ahora, la pelea por “los pampa”.

En cuanto a los personajes, salvo el de Antígona, los nombres de los demás personajes están contextualizados. Creonte es Facundo Galván, encargado de la estancia. No se explicita un parentesco con los jóvenes. Ismena, Etéocles y Polinices se llaman aquí, respectivamente, Carmen, Martín e Ignacio. Hemón es ahora Lisandro Galván, hijo de Facundo.

2.1.4 Estructura narrativa

Para expresar la estructura en términos de su cronotopo, esta obra se sitúa en el último confín de la tierra civilizada en la extensa llanura pampeana hacia fines del siglo XIX, más precisamente en la *Estancia La Postrera* que se alza en la margen izquierda del Río Salado. Desde su mismo nombre, se plantea claramente entonces que la trama transcurre en un locus radicalmente ulterior, lugar terminal de la soberanía del estado. A lo largo de los cien años previos a los hechos que se narran, ese mismo Río Salado sirvió como barrera natural con el extenso territorio poblado por muy diferentes pueblos indígenas, o más precisamente como una frontera material, simbólica e imaginaria al mismo tiempo.

Este espacio tiempo reenvía al contexto socio histórico de la llamada Conquista del Desierto y su relación con la emergencia del estado nacional y la necesidad de generar mecanismos identitarios.

El padre de los Vélez ha muerto “sableando infieles” en la costa del Salado. Nada se dice de su madre, sólo que también ha muerto. La batalla previa a la acción se debe a que Martín Vélez, quien por causas que no se explicitan se había pasado a los indios, ha venido con un malón a atacar *La Postrera*. En esta situación se dan muerte recíproca los hermanos.

Facundo Galván, encargado de la estancia, ordena velar a Martín Vélez, y prohíbe bajo pena de muerte enterrar a su hermano Ignacio, cuyo cadáver queda a la intemperie y a merced de las aves de rapiña. Antígona desobedece la orden y es

descubierta. Se la condena a salir de la estancia, que estaba rodeada por los aborígenes atacantes, lo cual redundaría en una muerte segura.

Lisandro Galván, hijo de Don Facundo y enamorado de Antígona, sale junto a ella. Al amanecer del día siguiente, los refuerzos militares que han logrado derrotar a los aborígenes, traen los cadáveres de los dos jóvenes, traspasados por una misma lanza. Las palabras finales de Galván remiten a un futuro en el cual, quienes puedan vivir en paz en esas tierras, cosecharán el fruto de tanto derramamiento de sangre inocente.

Enfocándonos en *Antígona Vélez*, veremos cómo está impregnada de un simbolismo telúrico, bélico y fuertemente católico. Revisando las alusiones y acotaciones de la obra, en *La Postrera* nos encontramos con una familia terrateniente y católica y un sin número de mujeres y hombres, a forma de semi coros, bíblicamente ubicadas unas a la izquierda y los otros a la derecha como en la imagen del primer hombre y la primera mujer en el Edén, mozas, rastreador y brujas. Ahí la vida parece encontrar un deber ser: dolor en las puntas de las lanzas para ellos y en los párpados hinchados de llorar para ellas. La llanura duele pero hay que estar para defender la tierra con las puertas aseguradas y los cañones preparados. Sobre la que se avanzará y está limitada por la amenaza desde el otro lado del río.

2.1.5. Estructura actancial

Las metáforas textuales, las acotaciones y las alusiones en este texto teatral demuestran una gran voluntad poética del autor y la vez nos sumergen en el corazón del problema del límite, en el problema del umbral.¹⁰

¹⁰ Como se sabe, I. Lotman propone que el signo puede ser entendido como un organismo. Los signos no existen por sí solos en forma aislada sino en sistemas precisos y unívocos que operan realmente. Llamada semiosfera: sólo dentro de este espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual resulta imposible la existencia misma de la semiosis. (Lotman, 1995)

Umbral como el lugar donde casi desaparece el lenguaje para emerger otra vez cargados de indicios ya que según M. Bajtín (1989) es “un cronotopo de crisis y de ruptura” (p., 393). Es un lugar de pasaje, metáfora espacial de cualquier esfera. L. Marechal nos ubica en la antinomia fundante del mito, entre la ley de Facundo Galván –la del estado conquistador- y la ley de familia que esgrime Antígona. Dicha ley funciona como motor de la acción. Esta decisión, la de prohibir cualquier tipo de enterramiento a uno de los hermanos por unirse a los indios y la desobediencia de Antígona, al enterrarlo, la hace entrar en confrontación con la ley y por su mediación con toda la vida en común, por lo que son las normas las que entran conflicto en la esfera. Se produce así una antinomia dentro del sistema que conmueve el corazón de La Postrera: se reafirma el imperativo legal o desmiente y entra en crisis el mandato de escisión civilizados/bárbaros. Este umbral opera en los bordes paradójicos de la vida cotidiana y la carga de extrañezas e incertidumbres. Obviamente la magnitud de que esta crisis atraviesa y constituye a los interpretantes Los coros ya no encuentran la palabra, el signo para poder nominarlo el hecho:

HOMBRES. – ¿Qué dolor, mujeres?

MUJERES. –No sabemos cómo se llama.

HOMBRES. – ¡Es verdad! Antes, nuestras penas iban sentadas en la grupa de nuestros caballos.

MUJERES. –O dormían cerca de nuestros fuegos.

HOMBRES. –Pero tenían su nombre.

MUJERES. –Nuestras penas tenían un nombre.

HOMBRES. –Y nuestro deber estaba en la punta de nuestras lanzas.

MUJERES. –O en la hinchazón de nuestros párpados que lloran.

HOMBRES. –Pero nuestro deber tenía su nombre.

MUJERES. –Sabíamos cómo se llamaba.

HOMBRES. –Y ahora, ¿qué deberíamos hacer con un muerto acostado en la llanura?

MUJERES. – Tendido en la noche, sin luces, y con barro en las uñas y en el barro

HOMBRES. — ¡Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez!

MUJERES. —Pero la llanura es ancha, y caben todos los muertos

(p. 30)

L. Marechal expresa con minucioso detalle la primeridad de los personajes frente a ese muerto insepulto que provee al director y actores de cuantiosos datos para orientar el trayecto que lleva a su montaje o actuación. Aquí siempre la muerte es el límite. El umbral aleja la injerencia del lenguaje, y cuanto más incertidumbre genere mayor será la necesidad de crear rituales: en la ficción de *Antígona Vélez*, el ceremonial de la sepultura, en la actuación la máscara descarnada que pueda construir el actor.

Ya hablamos del denso clima que imprime el estado de belicidad marcado por los coros. Ahora nos enfocaremos en Antígona, en cómo ella puede atravesar la situación de umbral. Y esto se observa cuando Antígona se mantiene en silencio frente a la negativa de enterrar a su hermano esperando, mirando a la distancia Antígona se cubre el rostro con ambas manos. Dicho está que la crisis de los interpretantes hace entrar en crisis al lenguaje, cuesta poner en palabras y cuesta hablar, el cuerpo está atravesado por la situación de umbral, el silencio como una operación semiótica que marca indefensión e indiferencia. J. Derrida (1998) sostiene que el lugar de la aporía es un lugar de resistencia, ya que anunciada mediante la forma negativa la afirmación era “la necesidad de la experiencia misma, la experiencia de la aporía (y ambas palabras, que dicen el pasar y el no-pasar, se acoplan así de forma aporética), la experiencia como aguante o como pasión, como resistencia o restancia interminable.” (p. 41). Y es aquí donde la encontramos:

“Un gran silencio. Toda la escena va iluminándose con la luz de la luna que se levanta en el horizonte. Antígona, volviendo a descubrir su rostro, ve aquella luz creciente, lanza un grito de júbilo tremendo y hace un mutis volado por la izquierda.” (p.31)”

ANTÍGONA. —Allá lo habían tirado, con la frente al norte y los pies al sur. Me arrodillé junto a su cabecera. Los pájaros gritaban en la

noche, y su hambre tenía razón. Pero yo estaba de rodillas junto a la cabecera, y vi sus ojos y su boca, y no grité.

MUJERES. -¿No gritaste?

ANTÍGONA. —Ya no podía. Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se abriesen en toda su rotura. Pero la boca de Ignacio Vélez reía: ¿no le llamaban «el fiestero»? Ahora que no tenían labios, aquellos dientes reían mejor. Y por eso no grité.

MUJERES. — ¡Ya no se podía gritar!

ANTÍGONA. —Ni se debía, mujer. Lo que yo pensé y quise fue ocultar esa risa y aquellos ojos que ya no tenían mirada: esconderlos abajo, muy hondo, antes de que saliera el sol y los viese. Y entonces cavé.

LISANDRO. — ¡Sus manos de acariciar potrillos!

MUJERES. — ¡Niña! ¿Qué alma tuviste?

HOMBRES. — ¿Qué desatado corazón?

ANTÍGONA. — ¡Era fácil! Porque yo había encontrado mi alma junto a la pena de Ignacio Vélez. La recogí entonces, y me puse a cavar: los pájaros volvían como enloquecidos; se descolgaban sobre mí con sus picos gritones; y yo los hacía caer a golpes de pala. Creía estar en un sueño donde yo cavaba la tumba de Ignacio, lo escondía bajo tierra, le plantaba una cruz de sauce y le ponía flores de cardo negro. Yo estaba soñando. Y al despertar vi que todo se había cumplido. Mi alma se desbordó entonces, y me vino un golpe de risa.

(p. 41/42)

En estos parlamentos, si bien el tiempo y el sin sentido está contenido en las palabras, existe una potente imagen del andar sin tiempo, “sin alma” dice Antígona, presente extenso hasta que pudo enterrar a Ignacio luego de ver la desgarradora y terrorífica imagen que ofrece el muerto. Le volvió el alma.

2.1.6. Estructura ideológica

El umbral entonces es límite, la frontera entre la civilización y la barbarie, la pampa y el desierto, por la ley del estado conquistador/ley de la familia, los católicos y los Otros, los sepultos y los insepultos. Y podríamos continuar ya que en esta tragedia, Marechal no ha estado hablando a sus potenciales lectores, directores o espectadores de los caminos que llevan de la barbarie a la civilización, por un lado, y de los que conducen de la civilización a la barbarie, por otro, sino de los procesos que median en la estructuración de nuevas configuraciones de Estado. El trágico destino de los personajes consistió en andar por los umbrales de lo que, con el tiempo, sería el nuevo estado-nación. Concluye Don Facundo Galván diciendo: “Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre.”(p. 63)

2.2. Antígona furiosa o la furia frente a la ley de obediencia debida

2.2.1. Griselda Gambaro y el teatro argentino

Griselda Gambaro (1928) fue una exponente del grupo de escritores y artistas que caracterizó a lo que se llamó generación del 60 convocados por una pulsión a asumir una militancia predominantemente de izquierda y muy críticos del destino de los países de América Latina. Entre los dramaturgos aparecen dos vertientes: una de realismo reflexivo que sustentaba una crítica socio-política particular y otra, con influencias más europeas de la escritura, desarrollaron la neovanguardia. El estreno de *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, inicia la primera, mientras que *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro, el de la segunda corriente.

El Instituto Di Tella, apareció como un verdadero centro de experimentación teatral, y los artistas que privilegiaron la experimentación y la búsqueda estética.

El devenir histórico tras el golpe de J.C. Onganía, las protestas sindicales y estudiantiles y la aparición de grupos subversivos dan como resultado una fuerte represión, que obliga a los dramaturgos a buscar nuevas formas de creación más críticas e imaginativas llevando a las formas dramáticas lo que ocurría o lo que podría ocurrir.

Si bien, el teatro comienza a tener un lugar central en un ambiente fuertemente politizado junto con el periodismo independiente, la actividad editorial y los teatros oficiales, y tras la muerte de J.D. Perón y en un ambiente político saturado de violencia, con los enfrentamientos entre los grupos armados subversivos clandestinos y la organización terrorista de derecha Triple A, se produce una fuerte represión. Es en estos años, también, que comienzan los primeros secuestros y desapariciones de personas. Así, en marzo de 1976 las Fuerzas Armadas derrocan a Isabel Perón y comienzan el denominado Proceso de Reorganización Nacional.

La obra de la autora irá tomando ribetes sociales, políticos y de género, ya que la mujer tomó un lugar muy importante en su dramaturgia. G. Gambaro fue incluida en listas negras durante la dictadura de Videla, y debió exiliarse en Barcelona, luego de la prohibición de su novela *Ganarse la muerte*, por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social.

En 1981 surge Teatro Abierto, con Osvaldo Dragún al frente y 21 dramaturgos más. Fue un acontecimiento artístico, ideológico, público nacional y de trascendencia internacional que aparece como una respuesta política y cultural a la discriminación y represión ideológica.

La continuidad de la dictadura a su regreso le exige disfrazar los temas tratados en sus obras o alejarlos temporal o espacialmente para evitar la censura. A pesar de ella no cejará en la escritura y entre sus obras encontraremos: *Nada que ver* (1970), *Sólo un aspecto* (1971), *Dar la vuelta* (1972-73), *Información para extranjeros* (1973), *Puesta en claro* (1974), *Sucede lo que pasa* (1975), *Real Envido* (1980), *La Malasangre* (1981) o *Del sol naciente* (1984).

Sobre su dramaturgia podemos decir que si bien se pueden constatar ciertas elementos del grotesco y el absurdo así como influencias beckettianas, el contenido de sus obras es eminentemente argentino, una realidad descarnada tratada con ironía y humor negro dando a su obra una gran singularidad.

Ya finalizada la dictadura, en septiembre de 1986 y en medio de una época de poca actividad teatral, G. Gambaro estrena en la *Sala del Instituto Goethe* de Buenos Aires la obra *Antígona Furiosa* con la dirección de Laura Yusem

Considero que la mayor contribución que hizo y hace G. Gambaro a nuestra dramaturgia, es una obra con temáticas comprometidas como el abuso de poder, la relación entre víctima y victimario, entre otros, por lo que la ha se convertido en una de las escritoras más influyentes del siglo pasado y el presente.

2.2.2. Textualidad

Esta es una obra en un acto, donde Gambaro ha tomado el hipotexto de *Antígona* de Sófocles pero solo para adoptarlo a una estructura que parte de la deconstrucción del mismo. En esa reescritura, vamos a reconocer un corrimiento del sentido y la adopción del género paródico. Con relación a las modificaciones en las modalidades de escritura, A. Gerbaudo (2006) recuerda que estas transformaciones igualmente impone otras nuevas formas de leer, por lo cual “las propuestas de lectura no aparecen de modo caprichoso sino que intentan ser sensibles a los movimientos, cambios, revisiones, reformulaciones, etc., que son necesarios para poder trabajar con los textos generando operaciones que permitan abordarlos de modo productivo.” (s/p)

El texto pivotea entre léxicos de argot porteño de Corifeo y Antinoo y el tono trágico y beligerante de Antígona, el ritmo de los intertextos de Shakespeare y Rubén Darío, la ironía y las imágenes sonoras y visuales de estallidos de momentos no verbales de guerra y rito de enterramiento, que en su conjunto construyen una trama poética envolvente que interpela al lector/espectador desde su inicio. La utilización de los inter textos no pierde la característica del género teatral, son isotópicos y se incluyen como alusiones¹¹

*CORIFEO: ¿Quién es ésa? ¿Ofelia? (Ríen. ANTÍGONA los mira.) Mozo, iotro
café!*

¹¹ La presencia de géneros intercalados alcanza su máxima expresión en la novela, que es como señala M. Bajtín, un “fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (1989, p., 80). Esta integra, estilizándolos o en forma de parodia, tanto géneros primarios “corrientes” (diálogos, relatos orales, cartas, diarios íntimos) como literarios o extra literarios (textos filosóficos, descripciones etnográficas, discursos morales, fragmentos periodísticos)

ANTÍGONA (canta): «Se murió y se fue, señora;...»

Se murió y se fue;

El césped cubre su cuerpo, Hay una piedra a sus pies...”

CORIFEIO: Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?

ANTINOO: ¡Nada!

(p, 197 / 198)

2.2.3. Situación de enunciación

La autora plantea la obviedad de la presencia del poder en su primera indicación de puesta. Esta carcasa en principio ocuparía el lugar de las máscaras o coturnos de la tragedia griega. ¿De dónde se desprende lo obvio? La carcasa vacía mientras no acude Corifeo es un lugar de deshecho, virtual, silenciosa, que la carga de sentido al ingresar Corifeo que se transforma en Creonte por virtud de un cambio en la alocución, el discurso es en estos tramos homónimo al de Sófocles, mientras que cuando el mismo personaje se encuentra fuera es parte de un coro paródico, en ambos espacios representa al poder represor.

“Una carcasa representa a CREONTE.. Cuando el CORIFEIO se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder alude al poder...”

(p. 196)

Del hecho que al resumir los personajes de la obra Antígona el lugar, estar o no estar se resalta el conflicto la antinomia con los valores que expresa el mito de Antígona.

Antígona, esta heroína es la que lleva los personajes en sí. Cada uno de ellos aparece por la necesidad de interpelar al oponente estableciendo una relación dialógica entre Ismena, Hemón, y Tiresias – voces de los ausentes multiplicados por el imaginario de todos los desaparecidos de la dictadura de 1976- con Creonte y su ley, donde Corifeo y Antinoo colaboran como ayudantes y desarrollan lo que se considera la mayor intervención al texto sofocleano por parte de esta autora,

que es la intervención paródica. En ellos recae la función de burla y reforzamiento del castigo por la insurrección de Antígona.

2.2.4. Estructura narrativa

Se ha dicho que hay una síntesis en sus personajes, me atrevo a decir que hay un despliegue de personajes aún mayor. Si bien los personajes con tres personajes: Antígona; Corifeo, Antinoo ambientada en un cronotopo pseudotemporal, ya que podría ser un bar en Buenos Aires de 1983 por las características del vestuario de los dos personajes varones y los diálogos en argot porteño, el presupuesto de que la autora ha regresado en tiempos de la pos dictadura en Argentina -1976 a 1983-. Además, la escenografía está compuesta por una mesa redonda con dos sillas tomando café y el espacio potencial de una tumba. Pero la presencia de Antígona disuelve la precisión del tiempo y el espacio. Llega como continuidad del hipotexto sofocleano-, luego de suicidarse vestida de blanco sucio y una coronita de flores. Completan el espacio una carcasa que hace las veces de coturno de la estructura clásica donde hablará el Corifeo las veces que se presenta como Creonte.

La presentación se inicia mostrando a Antígona ahorcada, cerca de una mesa de café, en la que dialogan Antinoo y el Corifeo. Antígona saca la cabeza de la horca y comienza a girar entre cadáveres invisibles. Desde este comienzo, sabremos que el argumento no es lineal como en la tragedia griega, sino que está partida y vuelta a unir en distintos momentos, aunque no pierde su progresión temporal. La trasposición paródica presenta a un Corifeo y a un Antinoo burlones y grotescos, ridiculizados por su propia irreverencia, que confunden a Antígona con la *Ofelia* de Hamlet.

Esta ridiculización del poder está directamente relacionada con la furia que se anuncia en el título del drama de Gambaro. Esta Antígona deconstruida ya no cree en la razón del que manda. La Antígona de Gambaro no protesta por un solo Polinices, sino por miles.

ANTIGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician ... me abrazan ... Me piden... ¿Qué?

(p.200)

Corifeo, resumen del coro, se desdoblará, para representar en varias ocasiones, la figura de Creonte y el poder del Estado; y, junto con Antinoo, conformarán un par complaciente, servil al poder, que ironiza la voluntad de Antígona de enterrar a sus muertos. Ambos acosan a la heroína, Antígona, quien, confirmará su convicción, su acción y su proceder enterrando a Polinices. Pero la burla, y la ironía representados en estos personajes la llevan con su furia nuevamente al suicidio.

2.2.5. Estructura actancial

La acción se desarrolla según propone el juego de lugares desde donde se tensa el conflicto. El del poder del Estado: Creonte en la carcasa, el del poder de la desmemoria: coro burlesco de Corifeo y Antinoo, el de la joven heroína que extraviada camina sobre un mar de cuerpos insepultos que le piden sepultura.

2.2.6. Estructura ideológica

¿Que se debate? la ley de obediencia debida y el terrorismo de estado y desaparecidos- insepultos, Estos miles de hermanos, Polinices se transforman en la necesidad de la acción fundamental de Antígona, encontrar su cuerpo y enterrarlo en un ritual descrito de modo coreográfico en el centro del centro de la escena. Esta insurrección no se perdona, y así como el Creonte sofocleano no puede evitarlo, Gambaro destaca la furia de Antígona un desgajado y trágico texto que a su vez trae las voces de las mujeres –madres, esposas, hermanas- que reclaman por sus “desaparecidos”

ANTÍGONA: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. (Lo hace) Lloraré, Polinices... lloraré... ¡Malditos! Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea,

*rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido
marca una danza fúnebre.*

(p.202)

Gambaro siguiendo con la cronología del relato, hace hablar a los personajes que intervienen no sólo con la parodia sino también con intertextos de dichos cotidianos que refuerza la voluntad de las prácticas de olvido cotidianizados en el discurso, así como la sanción de la ley de obediencia debida o punto final, como prácticas de desmemoria, como extensión del avasallamiento de poder de la dictadura del 76.

Capítulo 3. La Polifonía y el problema del género.

Para el análisis de la dramaturgia de nuestro corpus nos hemos propuesto desarrollarlo a partir del concepto de polifonía desde la perspectiva de M. Bajtín. Dicho concepto es amplio y está vinculado otros conceptos como diálogo, autor, personaje y género. También continuando con la obra bajtiniana abordaremos el concepto de carnavalización del discurso teatral.

3.1. La polifonía

3.1.1. El diálogo

El discurso teatral, según A. Ubersfeld, es un conjunto organizado de mensajes cuyo productor es el autor dramático por un lado, y por otro es el conjunto de signos y estímulos (verbales y no verbales) producidos por la representación cuyo productor es plural (director, actor, técnicos) donde el autor subyace como sujeto de la enunciación.

El texto teatral, depende, más que ningún otro discurso, de las condiciones de enunciación.

En el teatro el diálogo no es un texto que se lee como tal ya que caería a la condición de palabra muerta; el diálogo teatral cobra sentido dotado de las condiciones de enunciación. Por eso la pregunta a este discurso, es discurso de quién? El emisor/autor produce la totalidad textual y el personaje es el sujeto de la enunciación; en otras palabras, el productor o relator es el autor y el producido o relatado, el locutor es el personaje.

El diálogo teatral tiene una doble capa de contenido: el propio de los enunciados, y otro que da informaciones en relación a las condiciones de producción de los mismos

Entonces las condiciones de enunciación (contexto) son de dos órdenes, unas inmersas en las otras:

- las condiciones de enunciación escénica, concretas, determinadas por el código de representación, tomadas o modificadas por el texto del director, por las didascalias.
- las condiciones de enunciación imaginarias, edificadas por la representación indicadas por las didascalias, o alusiones en los diálogos.

Como consecuencia, el doble papel de las didascalias juega un papel fundamental en las condiciones de enunciación, escénica e imaginarias.

El mensaje propio de la representación necesita de esta doble enunciación ya que el mensaje llega al espectador más que un texto un modo enunciativo, un cómo que puede modificar el sentido del texto expresando, anular o potenciar el mensaje.

De esta forma el texto teatral está dado como una orden dada de su propia estructura, el funcionamiento de los signos de la representación. Este imperativo está dirigido a los técnicos teatrales como al público mismo.

Como decíamos, el estatuto teatral concuerda con el de una partitura musical o una coreografía como sistema de signos montados y mediados por sus productores.

3.1.2. El autor

En el discurso teatral, el sujeto autor no está constituido por un Yo, sino que habla por la voz de otro, o muchos otros, es un discurso que contiene dos voces por ejemplo en el diálogo, es la primera forma de dialogismo en el interior del discurso teatral. La función del autor es la de organizar las condiciones de emisión de la palabra, sin hacerse responsable de ello. O sea este discurso contiene una doble enunciación. Sobre esta cuestión y sobre la presencia de una pluralidad de voces en el interior del texto es que se ha pronunciado M. Bajtín a cerca de la novela, a la que considera polifónica. M. Bajtín toma el término polifonía como figura para contextualizar la naturaleza de la novela. El término, del griego *pholifonia*, significa varias voces, múltiples sonidos.

Destacaremos, que la idea de múltiples y simultáneas voces incluye la autonomía y valor de todas y cada una de ellas. Si tomamos el ejemplo de la música tanto de un coro polifónico como de una orquesta o ambos, imbrican el valor de sus sonidos para la orquestación de una gran pieza musical. Del mismo modo, en el teatro el autor se expresa a través de las voces de sus personajes sin ser el sujeto de la enunciación.

3.1.3. El personaje

Las interpretaciones sobre la relación entre el autor y el héroe (personaje) surgen para M. Bajtín de la idea de conciencias independientes y autónomas.

En la novela polifónica, se observa al personaje como autor de una concepción ideológica propia e independiente, como si el personaje no fuera objeto del discurso del autor, sino el portador autónomo de su propia palabra:

“El hombre es una condición de la visión estética; si él resulta un objeto determinado de ella —y él siempre y de manera esencial aspira a eso es el héroe de la obra dada. Cada valor concreto del todo artístico es dotado de sentido en dos contextos valóricos: en el contexto del héroe - cognoscitivo-ético, vital- y en el contexto conclusivo del autor -cognoscitivo-ético y formal-estético; además, esos dos contextos valóricos se interpenetran, pero el contexto del autor tiende a abarcar y cerrar el contexto del héroe.”

(Bajtín, 1994, p. 18 / 19).

En la lectura del A. Ubersfeld veremos que en el discurso teatral el personaje tiene varias funciones: referencial, ya que nos informa sobre el avance de la obra, pero también sobre los aspectos políticos, filosóficos que son emitidos a los otros personajes como al público (doble enunciación); conativa, o sea todas las modalidades discursivas que hacen que progrese o se modifique la acción; emotiva o expresiva: esta función destinada al lector espectador no se desarrolla lexicalmente sino que el análisis semiótico requerirá de la pragmática; poética vinculada a la textura del discurso a su teatralidad; fática función que se expresa por la presencia o por la ausencia en el discurso, el discurso de nada que admite vislumbrar un sin sentido. Veremos estas funciones en el despliegue del capítulo 4, cómo el montaje de las acciones nos permite avizorar el discurso de la puesta en

escena. Se podría decir que el dialogismo en el interior del discurso de un personaje no está sólo en la fragmentación en dos voces, como dice M. Bajtín, sino en el collage o en el montaje radicalmente heterogéneo.

El dialogismo no sólo afecta todos los aspectos del discurso teatral sino al género teatral en su totalidad ya que en el diálogo es donde confluyen todas las disonancias, consonancias, acuerdos y conflictos que giran en relación a un núcleo común

En esta nueva configuración, el lector es el destinatario y también el de co-creador. La labor del autor reside en contrastar las voces de los personajes entre sí, y enfrentarlas incluso con la voz del lector.

3.1.4. El Género

Según P. Pavis (2005) determinar un género es “la clave de una comprensión de cualquier texto en relación a un conjunto de convenciones y normas (que definen precisamente cada género”. (p. 217)

El concepto de género tiene su historia anclado en la evolución de la literatura y de la historia misma del teatro, pero es importante dada la evolución del concepto y de las nuevas dramaturgias saber por qué es importante determinar un género. El género, dadas sus codificaciones, es para el lector/espectador según determinadas reglas inmediatamente le indican sobre la realidad representada. Entre el lector/espectador y el texto teatral hay una serie de imágenes, o signos acordados que serán más próximos si se acercan al modelo canónico o menos se subvierten en lo que conocemos como nuevas dramaturgias. Pero, el género, siempre nos aproximará a una realidad dada, ya que conlleva normas sociales e ideológicas que para determinado público resultan verosímiles.

Para centrarnos específicamente en el análisis del corpus, pondré de relieve la importancia de pensar estas reescrituras como transculturalizaciones para las cuales sus autores han puesto un especial énfasis en las características del género para denotar su ideología: la alegoría en la Antígona de Marechal y la parodia en la Antígona de Gambaro.

La alegoría es la personificación de una idea abstracta, que en el teatro era representado dotado de sus atributos. La alegoría tiene sus orígenes en el ritual cristiano o misterios medievales y en las dramaturgia barroca, donde la Iglesia comenzó a escenificar pasajes de la Pasión de Cristo o narraciones del Antiguo Testamento con la intención de que las enseñanzas a transmitir llegaran más profundamente a la población. Al principio, estas escenificaciones se hacían dentro de la iglesia durante los servicios religiosos, en latín, y en ellas aparecían ya los elementos dramáticos básicos: movimientos o acciones, vestuario especial, o insinuaciones verbales con las que se busca la participación del público. Estos relatos siempre se referían a valores morales de sus personajes, el misterio y las imágenes vinculadas a lo demoníaco o los pecados capitales representados por los personajes como alegorías y creaban algunas escenas que nos podrían recordar un auto sacramental.

Por su parte la parodia es característica porque transforma irónicamente un texto para burlarse de él. Una característica fundamental es la del desdoblamiento (Pavis, 2005, p 328) ya que deben coexistir el texto parodiante y el texto parodiado. Es un acto un acto de comparación tanto para el parodiante como para el lector/espectador se trata de invertir todos los signos: lo noble por lo vulgar, lo serio por la burla, siempre buscando la degradación.

3.1.5. Carnavalización del lenguaje

Este término tomado del concepto de M. Bajtín su obra sobre Rabelais nos da la posibilidad de analizar los textos del corpus ya que el concepto de *inversión paródica* que acuña M. Bajtín es pertinente al tratamiento que dará Gambaro a su reescritura.

Para M. Bajtín, el carnaval implica la inversión de los valores establecidos y de toda jerarquía estructurada, así, subraya la posibilidad de subvertir y transgredir la organización jerárquica establecida.

La literatura carnavalizada es transgresora, contestataria y desmitificadora. Se nutre del lenguaje no elitista, se burla de él, lo ridiculiza. En la fiesta del carnaval,

todo el mundo invierte su papel social, se disfraza para ser otro, para cambiar la realidad por unos momentos, para librarse de ella.

M. Bajtín desarrolla el concepto de carnavalización en su libro sobre Rabelais, donde analiza otros procedimientos característicos de la literatura carnavalizada: la parodia, la ironía y la estilización.

La estilización es una técnica mediante la cual el escritor utiliza palabras ajenas para expresar sus propias ideas (por ejemplo: citas de autoridades); mientras que con la parodia y la ironía el escritor utiliza también palabras ajenas pero que no comparte, sino que, más bien, se identifica con una postura contraria. En el caso de las rescrituras de Antígona la estilización y la parodia serán elementos que contribuirán al análisis de ambas obras

Tomaremos los enunciados como múltiples voces, que posiblemente nos lleven a múltiples puntos de vista, con estilos y géneros distintos en base en las distintas épocas socio históricas en que se producen.

3.2. Antígona Vélez y la alegoría cristiana

En una nota del Diario Página 12 (19/06/2011), y con motivo del estreno en el *Teatro Nacional Cervantes* de una nueva puesta de *Antígona Vélez*, dirigida por Pompeyo Audivert, la crítica teatral Cecilia Hopkins apuntaba lo siguiente:

La leyenda cuenta que la obra subió a escena el 25 de mayo de 1951 a instancias de la mismísima Eva Perón, quien había elegido a Fanny Navarro, actriz emblemática de la época, para interpretar el personaje central. Se dice que Marechal tenía disperso el manuscrito de la pieza y que debió reescribirla velozmente para la ocasión.”

(sin p.)

P. Audivert comentaba en esa misma nota como el director desde reescribe a partir de unas nociones que estructuran su puesta:

“el concepto de frontera alienta múltiples sentidos, ya que se refiere a la línea que se extiende entre la vida y la muerte, la que implicó la Conquista

del Desierto y también la división que está presente entre escenario y platea, entre representación y espectadores”

(sin p.)

Antígona Vélez, como ya lo dijera en el capítulo 2, es una obra estructurada en cinco cuadros y un cuadro final, más breve, o epílogo, que repiten, la estructura dramática ya no en versos sino de un modo narrativo. Casi todos los personajes de la obra de Sófocles están presentes, aunque se transforma a modo intertextual cuyo universo cultural no ofrece enunciados de mayor complejidad ya que el universo diegético local de Tebas se traslada al último confín de la civilización argentina en el contexto de lo que se conoció como la Campaña del Desierto.

Si bien Marechal escribe la obra en prosa, su espíritu es, sin embargo, poético, no solamente por los recursos externos que utiliza: metáforas, comparaciones, repeticiones, sino por el ritmo y el tono. Esto la hace, a la vez, accesible y auténticamente trágica. Así, su teatro no deja de ser una poesía pero dotada de acción dramática, por ello me centraré en describir algunos de los diálogos cuyas metáforas e imágenes alegóricos dan cuenta de su cosmogonía y de cómo en sus operaciones dramáticas reescribe el mito de Antígona.

El habla de los personajes se resuelve con un léxico criollo que fonéticamente no pierde proximidad con el lector/espectador ya que los giros sintácticos como los gerundios “*ande queriendo traicionar la ley de la llanura*” por intención durativa, son un ejemplo característico.

El uso de comparaciones: “*un balazo como una estrella, tres mozos derechos como lanzas;*” y metáforas: “*¡Sola y de noche! ¡Y con la furia del sur alrededor*” y, el de repeticiones que poco a poco se van graduando hasta alcanzar un climax:

MUJER 1ª. — ¡Hermano contra hermano!

MUJER 2ª. — ¡Muertos los dos en la pelea!

MUJER 1ª. — ¡Ignacio Vélez, el fiestero!

MUJER 2ª. — ¡Y Martín Vélez, el que no hablaba!

(p.15)

MUJERES. — Nosotras rezábamos y llorábamos. Dicen que tal es nuestra ley.

MUJER 1ª. — Rezamos y lloramos hasta que se abrió el día.

MUJERES. — ¡Y nada vimos!

MUJER 1ª. — No hemos visto nada, sino las cuatro luces del muerto que iban agachándose. Pero algo se oyó en la noche.

MUJERES. — ¡Algo hemos oído, y nadie lo creía!

DON FACUNDO. (Volviéndose a ellas.) — ¿Qué oyeron, mujeres?

MUJER 1ª. — Una canción, afuera.

DON FACUNDO. — ¿Una canción?

MUJER 1ª. — Alguien que venía cantando.

(p. 37/38)

Las frases exclamativas tienen distintas funciones: en algunos casos, como el anterior, son intensificativas; en otros tienen valor de comentario coral: *¡Su corazón ya está lejos!*. El tratamiento de sugestión poética se da incluso en las acotaciones.

Los personajes de la obra aluden al hipotexto pero resignificados por el contexto histórico al que se refiere Marechal.

Creonte a Facundo Galván (Creonte) es el terrateniente responsable de la construcción del nuevo Estado/Nación. A él lo mueve el amor a la tierra, el deseo de cumplir su mandato ante el acoso de los pampas.

Ignacio Vélez (Polinices), Martín Vélez (Etéocles), Carmen Vélez (Ismena), Lisandro Galván (Hemón).

Rastreador como el Guardia de Sófocles, es un personaje fiel a Facundo y acusa a Antígona. El Rastreador como lo dice su nombre es como un perdiguero, sabe por conocer el lugar y las costumbres y porque tiene olfato de gaucho, un saber bárbaro que la civilización puede manejar. Es un personaje central también es caracterizado por Sarmiento.

El coro de ancianos que desarrolló Sófocles se divide en dos, un coro de tres hombres ubicados a la derecha a y uno de tres mujeres y tres mozas simétricas a la

izquierda, con un corifeo que a veces es el Capataz. Los hombres como las mujeres del coro, si bien hablan individualmente lo hacen con un ritmo que se acompasa con sus kinesias, su gestualidad y sus enunciados rítmicos, reproduciendo así, al original coro griego. Las Brujas, que enuncian opiniones y juzgan desde un espacio extradiegético de la obra emergen entre los Cuadros, y a lo largo de la historia ilustran, pronostican y exponen la historia sin interactuar con los personajes sino que ocupan, más bien, el lugar del coro tradicional en la tragedia griega.

¿Qué se dice de Ignacio Vélez que no está en escena? Que era el Fiestero. Según Carranza Brito (2008) en *El uso del artículo para el nombre propio* “el empleo del artículo definido dado a un nombre común en función de nombre propio se da dentro de un espacio mental que habilita, además, la identificación y accesibilidad del referente para hablante y oyente” (sin p)

ANTÍGONA. (En un grito.) — *¡El Otro también lo era! ¿Y dónde me lo han puesto?*

(Se le quiebra la voz.) *El barro no es una sábana caliente.*

MOZA 3ª. — *Nada sabemos del Otro. Pero aquí hay uno, Antígona, que también es tu carne.*

(p. 21)

Así, cuando Ignacio decide pasarse al bando opuesto ignominiosamente pasa a nominado como el Otro, apenas un eufemismo que marca más que nunca la distancia social y, sin embargo se contiene de agregarle un nuevo apelativo más duro y ofensivo. No se trata aquí de un mero eufemismo que se enuncia para evitar chocar con el interlocutor al decirle algo supuestamente intolerable para él, sino una antítesis radical de lo mismo. En esta particular semiosfera, el Otro aparece como aquello que I. Lotman designa lo alosemiótico, lo ajeno y distinto, diferente, separado que se “unió a los pampa” o sea del lado de los bárbaros, entonces lo más lógico sería nominarlo como el salvaje, cruel, sanguinario, bestial.

El texto es trasladando en su re escritura transcultural un estilo gauchesco con una poética fuertemente anclada en la temática cristiana con influencias del teatro medieval.

Se podría decir que bajo el ropaje alegórico el autor despliega su poesía, el estatuto de lo religioso como forma de adoctrinamiento filosófico y político. Del análisis de algunos símbolos y alegorías planteadas en esta obra trataré de dar cuenta de cómo Marechal traslada a su Antígona Vélez características poéticas y alegóricas.

El primero que llama mi atención es el tratamiento del espacio y la luz. El autor de Antígona Vélez nos propone en el cuadro primero una transición lumínica entre la siesta y el atardecer, hora del Ángelus. Pero antes, desaparece la escena y con una:

“Oscuridad total. Luego, redobles de truenos lejanos, y aparecen las tres Brujas iluminadas con un proyector en el centro de la escena. Contra lo convencional, serán tres mujeres jóvenes, espigadas y bellas a lo maligno: sus voces han de ser naturales, entre irónicas y proféticas.”

(p.19)

Me permito observar que este tipo de luz, define con un recorte del espacio destacando y aislando la imagen que ilumina. Si bien, la luz es frontal produce un efecto de resaltado también, además de contarnos que están en otro plano témporo espacial de la historia, ya que mientras que se desarrolla la escena de las brujas, en el interior de la estancia se reza por Martín Vélez. Este resaltado recuerda la luz y la importancia de la luz en el la pintura del barroco europeo y sus temas religiosos cristianos. En esta criollización se destaca la presencia del mal profetizado por las brujas en oposición al bien. Algo que también hay que destacar es la estilización de estas mujeres contra de la tradicional bruja vieja, encorvada y desdentada como bien supiera Goya describirlas en su pintura.

Marechal escribe en su dramaturgia con las indicaciones de un director y piensa en una dimensión espacial donde el montaje consideraba un espacio teatral que trasciende el escenario/ escenografía/edificio a un cuadro donde lo bello puede manifestar lo sagrado, bello por lo estilizado y poético construyendo un cronotopo distinto al del naturalismo que plantea en la historia central. Otra mención

lumínica es la luna en el acto segundo que permite que Antígona encuentre a su hermano y pueda enterrarlo con una pala. La exaltación de Antígona al comprender que podrá encontrarlo nos recuerda otras lunas auspiciosas de muerte, tales como el leñador de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, al igual que aquella ya personificada en *El Romance de la luna, luna* de los poemas del Cancionero Gitano del mismo autor.

Otro elemento alegórico conocido ya en la mitología europea son las brujas. Estas mujeres han sido exponentes en el teatro de la mediación entre ellas y el mal desde los comienzos del teatro clásico.

En nuestra obra se encuentran al anochecer en un descampado, y si bien hay intertextos muy cercanos a las brujas de *Macbeth* – las tres Hermanas Fatídicas-, no perdemos de vista a otras que se han presentado también de a tres como en la tradición de la tragedia griega: las Erinias castigadoras de los vivos por provocar males y en textos posteriores y contemporáneos como *Las Moscas* de Jean Paul Sartre.

Pero apartándose de la tradición clásica, la cadencia del diálogo, el humor y la alusión al sapo Juan nuevamente criolliza el diálogo, que trae la noticia de una maldad sabrosa:

BRUJA 2ª. — ¿Quién lo dijo? Esta noche se ha de parecer a una gran olla tiznada, con un gran fuego debajo.

(p.19)

-BRUJA 2ª. — ¡Trabajaré! ¡Trabajaré! Ella cavaré esta noche, lejos y hondo, hasta encontrar la vertiente de la sangre.”.

(p. 20)

Anticipan y anuncian la tragedia que sólo se cumplirá si Antígona trabaja-entierra a su hermano- y exaltan el destino trágico de su propia muerte sentenciada por su tío Facundo si no cumple el mandato de no enterrar al hermano Ignacio abandonado a la vera de la laguna del río Salado.

Los caballos son otros elementos a analizar. Ellos son los representantes del valor y del amor apasionado. Es de destacar en el diálogo entre Lisandro y

Antígona el tinte de amor erótico, mientras recuerdan el momento en que Lisandro de niño pasa a adulto domando a un potro; este rito de pasaje le valió el amor de su prima Antígona.

La obra hace mención a diferentes razas de caballos (redomones, alazanes, overos, moros, doradillos) que en los diálogos aportan verosimilitud a la criollización, pero también dan cuenta de un relato de carácter viril y trágico, como presagio de guerra ya que acompañan las vicisitudes de la lucha con los indios pampa en los límites entre la pampa y el desierto, cruzando el río Salado.

Las alusiones muy evidentes a semejanzas a la pasión de Cristo planteadas en los diálogos entre los personajes, vuelven a recordar la intención del teatro del medioevo para realzar la figura religiosa del relato y plantear una enseñanza:

LA VIEJA. —Martín Vélez recibió una hermosa lanzada.

MUJER 2ª —Vieja, ¿cómo lo sabe?

LA VIEJA —Yo mismo lavé su costado roto. Con vinagre puro, naturalmente.

La lanza del indio le había dejado en la herida una pluma de flamenco.

CORO DE MUJERES (Se santiguan.) — ¡Cristo!

LA VIEJA. —Eso pensaba yo: como Cristo Jesús, Martín Vélez tiene una buena Lanzada en el costado. En fin, ahora está mejor que nosotros.

MUJER 3ª (Indicando la ventana con luz.) — ¿Allá?

LA VIEJA (Que asiente) —Sobre una mesa de pino, envuelto en una sábana limpia...”

(p.15 /16)

El cuerpo de Martín Vélez es tratado como el cuerpo de Cristo en su momento final en la cruz, la lanza que le dio muerte, lavado con vinagre sin la saña que muestra el relato bíblico ya que Jesús aún estaba vivo. Y finalmente, llama la atención que en lugar de ser velado en un cajón o ataúd sea envuelto en una sábana limpia que recuerda a las mortajas que se usaron para envolver a Jesús de Nazaret

Otro símbolo conocido en un amplísimo exponente pictórico del barroco es la imagen del árbol del bien y del mal en el Jardín del Edén.

El árbol, un ombú, símbolo argentino, que se encuentra en el centro de la escena como escenografía central en el tercer acto y en el epílogo rememora la imagen del texto bíblico a cerca del primer hombre y la primera mujer. El mismo autor lo explicita:

“Explanada en la loma: tierra desnuda, cielo desnudo. En el centro, un ombú de raíces viboreantes y copa desarbolada. Lisandro, a la derecha del ombú, y Antígona Vélez, a la izquierda, los dos inmóviles, darán la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero.”

(p., 45)

En el paraíso había el árbol de la vida, y también el del bien y del mal, o del conocimiento, y ambos estaban en el centro del paraíso. Y en el árbol de la ciencia del bien y del mal en el Jardín del Edén, Adán y Eva tuvieron la oportunidad de elegir, la de obedecerlo o desobedecerlo. “Y mandó Jehová Dios al hombre, diciendo: De todo árbol del huerto podrás comer; pero del árbol de ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás.” (*Génesis 2:16*). Esta frase del Génesis ha dado lugar a una amplísima tradición alegórica de pintura sobre Adán y Eva en el Edén. Esta misma tradición iconográfica se traslada a la puesta en escena de Leopoldo Marechal.

La muerte representada por lo cadavérico, como lo expresara W. Benjamin a cerca de la temporalidad su diferencia entre el símbolo y la alegoría¹²:

¹² Dice W. Benjamin en *El origen del Traverspiel Alemán (2006)*:

“Bajo la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en el campo de la semiótica fue la gran intuición romántica de estos pensadores, se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad 'simbólica'

*ANTÍGONA. —Allá lo habían tirado, con la frente al norte y los pies al sur.
Me arrodillé junto a su cabecera. Los pájaros gritaban en la
noche, y su hambre tenía razón. Pero yo estaba de rodillas junto a
la cabecera, y vi sus ojos y su boca, y no grité.*

MUJERES. — ¿No gritaste?

*ANTÍGONA. —Ya no podía. Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de
luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se
abriesen en toda su rotura. Pero la boca de Ignacio Vélez reía:
¿no le llamaban «el fiestero»? Ahora que no tenían labios,
aquellos dientes reían mejor. Y por eso no grité.*

MUJERES. — ¡Ya no se podía gritar!

(p. 41)

La balanza como símbolo de la justicia, se refiere al sentimiento regulador íntimo que desencadena el autocastigo en el propio culpable y en este texto se aporta como imagen poética de la justicia cristiana. En la balanza se prueban o pesan las buenas obras del cristiano para acceder a la vida eterna. Y Antígona Vélez no teme por sus actos habiendo asumido su muerte. Curiosamente, esta muerte asumida como condena y premio por su buen acto, el enterrar a su hermano y no negarlo, también nos recuerda la misión de los apóstoles y los santos que murieron por la causa de Jesús. También debemos recordar que para la fe cristiana el suicidio es un pecado; L. Marechal en la muerte impuesta de la joven libera su responsabilidad y la aleja del pecado. Facundo Galván manda a matar a Antígona pero no encerrándola viva en una cueva sino subiéndola a un caballo de pelo rojo (alazán) para que corra por la pampa frente a los indios que, al verla salir, la matarán con lanzas.

de expresión, de toda armonía clásica de la fortuna, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la physis y el significado.” (p. 383)

LISANDRO. — ¡Mi padre no ha sido justo!

ANTÍGONA. — ¿Por qué no? Él toma su quehacer y lo cumple; yo he tomado el mío, y lo cumplí. Todo está en la balanza, como siempre.

LISANDRO. — ¡Pero hay un caballo, Antígona! Un alazán que ha de salir al atardecer, llevando a una niña sin culpa. Y ese caballo no está en la balanza.

ANTÍGONA. — ¿Quién lo sabe? Dios hablará en las patas de ir ese caballo. Y si estuvo en la balanza o no, la noche lo dirá.

(p. 45)

Lisandro Galván decide desesperado perseguirla. Finalmente los enamorados mueren atravesados por la misma lanza.

BRUJA 2ª. -¡Un hombre y una mujer! Y entre los dos formaban, contra el odio, un solo corazón partido.

(p. 60)

Esta imagen da sentido trágico y sacrificial, hace alusión al sacrificio de Cristo y al triunfo del amor en la tierra. Marechal, en este drama, conecta el destino del héroe con el del mártir (Antígona), reelaborando en clave cristiana el concepto fatalista intrínseco. De esta forma, tras enterrar a su hermano Ignacio, luego de conocer su sentencia de muerte Antígona Vélez invoca una balanza: “*Todo está en la balanza, como siempre*” porque después de todo “*Dios hablará en las patas de ese caballo. Y si estuvo en la balanza o no, la noche lo dirá*” (p. 45)

Nos detendremos en el valor de mártir que adjudica a la heroína ya que muchos historiadores han hecho referencia a esta Antígona comparándola con Eva Perón. Leopoldo Marechal toma el compromiso de escribir esta obra teatral de manos de una mujer que, que para sorpresa de muchos, se había convertido en líder de una sociedad y encabezaba un movimiento de ideología igualitario, justicialista. Eva Duarte asume un destino que cumplir, como Antígona Vélez. Antígona Vélez es la defensora de una causa: la de hacer cumplir la ley por igual a todos, recibir sepultura sea cual sea su delito. Antígona descubre su misión y se entrega a ella

con una fe ciega: ha encontrado su “alma”, como ella dice, junto a la pena de Ignacio Vélez.

En este apartado también me referiré a la voluntad doctrinaria de Marechal. Represente su voz a la de Eva Perón o no, su voz se transforma en el elemento doctrinario que apela al sacrificio por la causa.

ANTÍGONA. — ¡Él quiere poblar de flores el sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, pondría ser la primera flor del jardín que busca. Eso es lo que anda sabiendo él, y lo que yo supe anoche, cuando le tiré a Ignacio Vélez la última palada de tierra y subí cantando a esta loma. ¡Era la piedad, y también el orgullo de los Vélez!

(p. 52)

También un caballo, profetizado por las brujas, hará el viaje final de nuestra heroína con ella: “Un caballo de oro, cubierto de sangre hasta las patas” (p. 31).

La sangre pertenece a Antígona Vélez, quien deberá salir de la estancia *La Postrera*, último bastión de la civilización hasta ese momento alcanzado, en dirección al peligroso cerco de lanzas donde los indios pampas se encuentran al acecho. En plena Conquista del Desierto enfrenta su viaje final.

Finalmente, por orden de Galván, los cadáveres de Antígona y de Lisandro son enterrados a la derecha y a la izquierda del ombú, tal cual estaba la pareja en el diálogo amoroso del Cuadro Cuarto, vuelve a dar relevancia a la importancia de ésta imagen de la pareja primigenia. Galván termina diciendo sin arrepentimiento y absolutamente convencido de lo justo de sus actos que: “*Todos los hombres y mujeres, que algún día cosecharan en esa Pampa el fruto de tanta sangre*” (p. 63). Esto marca una importante diferencia con el hipotexto ya que la oposición derecho de familia sucumbe al derecho del estado conquistador en manos de Galván.

A modo de conclusión, se puede decir que en Antígona Vélez, Leopoldo Marechal nos habla desde su profunda convicción cristiana con un lenguaje de fácil lectura pero sin perder la riqueza de su imaginativa y poética expresión.

Mucho se ha hablado de la relación entre L. Marechal y Eva Duarte, por la gran admiración que le profesaba, sumada a su adhesión al peronismo. En este texto vemos cómo la voz de Eva Duarte también adoctrina desde el lugar de la mujer que lucha por sus convicciones:

“Los hombres viven de acuerdo con lo que razonan; nosotras vivimos de acuerdo con lo que sentimos; el amor nos domina el corazón y todo lo vemos en la vida con los ojos del amor... Los hombres con más facilidad pueden destruir, haciendo la guerra. Ellos no saben lo que cuesta un hombre, nosotras, sí.” (*Adsuar Fernández, 2004, s/ p*)

El texto nos recuerda las palabras de Antígona esgrimiendo el derecho de familia frente a Creonte.

La obra conmueve y adoctrina con la locuacidad de sus diálogos así como con la belleza de las imágenes textuales y alusiones propuestas para la escena. Nos muestran un mundo trágico y católico, ambientado durante la Conquista del Desierto, entre civilización y barbarie. Se observa una plena convicción en la reescritura de esta obra la idea de la nación que se está creando, vista con carácter cristiano y a la vez influido por sus ideas políticas de la justicia social planteada por el peronismo a las que adhería.

3.3. Antígona furiosa y la parodia

Como se mencionara en el capítulo 2, y considerando las condiciones socio-políticas en las cuales la dramaturga equipara en su reescritura una fuerte carga del contexto en el cual se produce, este es el de la dictadura del 76 y posdictadura argentina y de los efectos que estas conllevan para la idiosincrasia particular de nuestro país.

Gambaro toma el texto de Sófocles y lo deconstruye, para luego reorganizarlo pero de manera fragmentaria. La intervención paródica, generando una nueva textualidad, cercana al mito inicial en la medida en que hay reproducciones casi exactas de los diálogos de Antígona, pero llevada a un nuevo cronotopo.

En este sentido, no es una reescritura de la Antígona de Sófocles. Se trata de una deconstrucción para tomar fragmentos y agudizar el problema ya no del mito clásico, sino que al panorama de la dictadura y posdictadura.

En una entrevista concedida a J. Navarro Benítez (2001), la autora puntualiza:

Ya hablamos antes de que yo trabajo mucho con la apropiación, tomé este mito como he tomado cualquier historia que ha llegado a mí por distintas vías. Pero yo sabía que iba a superar la idea de Sófocles, en el sentido de que yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia.

(si/p)

El texto se dispone distinto, por una parte, al modelo aristotélico, pero en mayor medida, al contexto particular en el cual se inserta. Así, se produce una articulación doble entre pasado tebanos y presente argentino, por la cual, el mito clásico es tomado y resignificado a la luz de los sucesos contemporáneos.

Gambaro se apropia del mito generando un nuevo y lo recontextualiza dialógicamente, fundando un nuevo universo poético que alude a su realidad política nacional. En la entrevista citada más arriba, la dramaturga señalaba lo siguiente:

Mis obras responden a un mestizaje cultural producido por la colonización y la emigración europea después del casi total arrasamiento de las culturas indígenas. Con el tiempo, esa transposición cultural se entrecruzó con nuestra historia y nuestras vivencias personales y colectivas dentro de un encuadre político-social determinado, se sedimentó y quedó un producto autónomo, un teatro autónomo.

(Navarro Benítez, 2001, sin p.)

El mito clásico es actualizado para establecer una manifestación con respecto a la realidad argentina, a la desmemoria, a la complicidad y al silencio que ha dejado pasar impunemente la injusticia y la tiranía de nuestra Nación.

El hipertexto es la consecuencia de varias operaciones: reduce la obra a un solo acto, elimina a la mayoría de los personajes desde lo formal, comprime las situaciones dramáticas así como los diálogos. Y, ante todo, modifica el carácter trágico a través de la parodia, pero mantiene los principales núcleos de conflicto entre Antígona y Creonte e Ismena y de éste con Tiresias y con Hemón. Los personajes son tres: Antígona, Corifeo y Antinoo, y escasa escenografía representada por una carcasa, una mesa de café dos sillas y el espacio virtual de una tumba representado por una mortaja, con una propuesta escénica que pone énfasis en el trabajo corporal en un montaje sobrio, sin perder su característica palimpséstica.

De los tres personajes diré que Corifeo asume la función del coro y cuando ingresa en la carcasa asume el poder y la voz de Creonte. En cuanto a Antinoo, novedoso en este texto, es incapaz de contradecir, no tiene convicciones propias y es cómplice del poder tiránico.

La carcasa en principio ocuparía el lugar de las máscaras o coturnos de la tragedia griega. La carcasa vacía mientras no acude Corifeo es un lugar de deshecho, virtual, silenciosa, que la carga de sentido al ingresar Corifeo que se transforma en Creonte por virtud de un cambio en la alocución, el discurso es en estos tramos homónimo al de Sófocles, mientras que cuando el mismo personaje se encuentra fuera es parte de un coro paródico, en ambos espacios representa al poder represor. En tanto máscara se podría interpretar como una suerte de enmascaramiento del poder, aunque se encuentra personificado en el tirano.

Una carcasa representa a CREONTE. Cuando el CORIFEO se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder alude al poder.

(p. 196)

El coro paródico representado por los personajes masculinos ridiculiza y se burla de las intenciones de Antígona, ironizando el discurso que esta defiende. En este sentido, su forma irónica de actuar, antipática, que no se involucra con el conflicto planteado por la muchacha, produce un efecto de alejamiento por parte del lector/espectador.

Gambaro hace eco de estos parlamentos, imitándolos paródicamente, pero sobre todo les da un sesgo que evoca los ideogramas del oficialismo, las justificaciones y los eufemismos que circulan en la red de comunicación social.

Corifeo (bondadosamente): El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes

Antinoos (bajo) : ¿Nunca? (se recompone) Lo apruebo: ¡muy bien dicho!

Corifeo: Y si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendés? Llevaste tu osadía al colmo, te caíste violentamente.

Antinoos: ¡Pum! (...)

Antígona: ¡Ay, qué aciaga boda conseguiste para mí, hermano! Con tu muerte me mataste cuando te sobrevivía.

Antinoos: ¡Me parte el corazón!

Corifeo: ¡A mí también. Pero el poder es inviolable, para quien lo tiene. ¿Cómo se le ocurrió oponerse? No te quejes amiga mía, no se puede pagar un destino tan dentro y tan fuera de la norma con moneda de cobre.

Antinoos: La perdió su carácter

Corifeo: Hubiera escuchado consejos. ¡Nuestros consejos!

(p. 211)

En la enunciación vemos cómo los sucesos del texto de Sófocles serán puestos en boca de los personajes mediante el uso de una herramienta en particular: el relato en tiempo pasado. Así Antígona narra a través de los personajes, re-enuncia en lo que pareciera un monólogo pero el cambio de tiempo verbal, el sentido paródico del coro, en verbos presentes, lo dialogizan. El lector espectador infiere

que volverá a suceder, ya que la progresión del texto sofocleano intervenido pareciera irreversible.

Esta contraposición de dos tiempos, el del coro, tomando el café en un tiempo de la Argentina contemporánea; y por otro, el de Antígona, que pareciera permanecer en Tebas antigua se encuentran en los momentos de enunciación de Creonte en la carcasa, dando una especie de pivot temporal al texto.

Cuando Antígona vuelve a suicidarse podríamos decir que hay aquí una carnavalización que nos traslada a un espacio en que el discurso que defiende Antígona es desacralizado por los sucesos históricos, lo que vuelve su reaparición sumamente necesaria, pues marca el punto de una lucha que aún no acaba, sigue ocurriendo. Si el orden de Sófocles dice que al final se suicida, lo hace, pero al lector/espectador le queda claro que volverá cuantas veces sea solicitada por un insepulto.

La Antígona de Gambaro acentúa, privilegia la feminidad como condición. Asume una posición desde la cual puede y debe enfrentar el poder. Pero este asume, a la vez, una multiplicidad de voces. En este sentido, es interesante señalar cómo Antígona asume los diálogos de Ismena y de Hemón, y con ellos, el de las madres, hermanas, hijas de desaparecidos. Pero el coro continúa burlándose: la comparan con la princesa de la Sonatina de Rubén Darío.

Antígona se muestra con una suerte de debilidad, se quiebra ante el miedo frente a Creonte en un soliloquio potenciando la función emotiva del personaje. Debe llamarse con un grito, trayéndose de vuelta frente a Creonte.

Antígona: Delante de Creonte, tuve miedo. Pero él no lo supo. Señor, mi rey, itengo miedo! Me doblo con esta carga innoble que se llama miedo. No me castigés con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. iTengo miedo! (Se llama con un grito, trayéndose al orgullo) ¡Antígona! (Se incorpora, erguida y desafiante) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice!

(p.204)

Otro intertexto que aparece es el shakesperiano. Este intertexto en función diegética con el ingreso de la heroína es esencialmente una provocación, una asimilación a la locura, asociado a la figura de Ofelia. En la obra de Shakespeare, esta enloquece luego de que Hamlet asesine a su padre, pensando que se trata del rey. Al compararla con aquella, se le asigna la categoría de “loca” a Antígona, categoría que se repetirá para reafirmar a lo largo del relato lo innecesario de la memoria por los desaparecidos. Loca Antígona, locas las madres de Plaza de Mayo reclamando a sus desaparecidos; loco aquel que ose oponerse o juzgar los hechos de la Dictadura de 1976

Antígona canta, y hace eco de las palabras de Ofelia: *“Se murió y se fue, señora: se murió y se fue; el césped cubre su cuerpo, hay una piedra a sus pies”* (p.197)

Desde el intertexto se enuncia así, la importancia y el conflicto alrededor de la idea de la sepultura y la posibilidad de esta como forma de superación del dolor por la asunción del duelo.

Si bien Ofelia no pudo denunciar la muerte de su padre, Antígona toma una posición política y pública de denuncia. Sin embargo, ambas respuestas se pagan con la muerte Antígona, entonces, va más allá.

De esta forma la heroína no solo se emparenta con Ofelia, sino que en muchas ocasiones pareciera asumir la misma búsqueda de justicia que configura el móvil de Hamlet, enfrentar al tirano y denunciar su maldad

El acto de Antígona, en este sentido, es más complejo. No busca venganza como Hamlet, sino que quiere instalar un concepto de justicia. La heroína se revela ante el poder del estado, la Ley de Obediencia debida, representado en la figura de Creonte y asume la muerte que esta rebelión conlleva. Y esta misma muerte tiene un contenido particular, pues es causada por su propia mano, furiosa.

Capítulo 4 Los signos para el montaje de Antígona Vélez y Antígona Furiosa

4.1. Breve nota introductoria al montaje y la fábula

El mundo ficcional llegará al espacio escénico, espacio del texto espectacular gracias a una producción sígnica o montaje que cobrará sentido o producirá emociones en el espectador por el trabajo de decodificación y procedimientos de producción del espectáculo (movimientos, acciones, palabras, escenografía, intensidades lumínicas).

Como decíamos, el teatro como sistema narrativo conforma un mundo de secuencias –tiempo– que transitan en dos planos: el texto dramático y las acciones teatrales. El texto dramático contiene como unidades acciones dramáticas que construyen la fábula dentro de un espacio dramático. En esta configuración espacio -temporal - dramática, son las acciones teatrales la materialidad de lo narrado como secuencia temporal. Para el análisis de nuestro corpus propondremos hacer un recorte de los textos tomando las grandes secuencias y las microsecuencias que consideramos significativas para el avance de la obra y para el análisis en sí de los signos.

Desarrollaré el concepto de montaje de las atracciones y el de fábula para luego realizar una semiosis del corpus propuesto.

4.1.1. Montaje

El montaje es un término que proviene del cine y que fue inicialmente utilizado desde la década de 1930 a partir de las investigaciones de diversos directores y autores –entre ellos, S. Eisenstein, E. Piscator y B. Bretch - como una forma dramaturgía en donde se recortan y unen secuencias que luego son montadas en una serie de momentos independientes.

Si bien el concepto viene del cine, el montaje teatral es una operación realizable en el plano teatral como una técnica épica de narración que encuentra sus precursores A. Döblin o J. Joyce. La vemos en B. Bretch y sobre todo en S.

Eisenstein y su montaje de las atracciones 1929. En su método sobre montaje, S. Eisenstein en *La Forma del cine* (1986), desarrolló cinco categorías, entre ellas la de montaje armónico o polifónico, el cual organiza un horizonte de producción de significado más sintético fundado en el cálculo de todas las exigencias que demanda cada fragmento (p. 72). Así inaugura el concepto de polifonía dramaturgica como medio expresivo, una referencia inequívoca hacia la polifonía de M. Bajtín.

Este procedimiento de montaje polifónico tiene para Eisenstein la condición de lo fragmentario, de ruptura de los medios expresivos y de la posibilidad de reordenarlos en otro contexto, dándoles nuevos significados.

La expresión planos chocantes remite al primer texto publicado por S. Eisenstein (1974) sobre montaje teatral denominado *Montaje de las atracciones* que tiene como fundamento sustraer al teatro de su figuración ilusoria y de la representatividad, y proponer al espectador el efecto de atracción teatral como un momento agresivo del espectáculo, que orienta al espectador hacia una experiencia sensorial y psicológica “que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica” (p.,169).

Las atracciones sería todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones. Como se puede observar, el montaje de las atracciones fue pensado para direccionar la atención y la percepción del espectador con momentos de sorpresa. La atracción tiene como objetivo a través de la combinación calculada y ensamblada de estímulos para despertar la capacidad de asombro del espectador y que este puede alcanzar determinadas conclusiones política e ideológicas

Mucho le ha llegado desde el teatro para su concepción del montaje. Por un lado de la cultura japonesa, el teatro Kabuki; por otra, el método de la biomecánica de V. Meyerhold, de quien fue alumno y colaboró como ayudante en las obras. En este período desarrolla obras cuyos elementos en las escenas tenían como objetivo cautivar la atención y provocar emociones en el espectador en la dirección

planeada por el director, que denominara “montaje de las atracciones”. En sus obras, que incluían contenidos diversos: políticos, antirreligiosos con momentos circenses, números clownescos y acrobacias.

El montaje de las atracciones muestra cómo el artista organiza trozos del arte y de la realidad, combinándolas en diferentes planos para ofrecer una asociación de fragmentos y puntos de vista diferentes que no corresponden a la misma realidad.

En el montaje, al asociar de manera independiente los fragmentos se independiza la necesidad de coherencia interna u original de cualquier fenómeno artístico. Éstos se adoptarán como un material susceptible de ruptura, de desarticulación, para ser reactivados bajo otros ángulos sin traicionar el contenido de la fábula. Es así que los procedimientos de montaje permiten al autor producir con diferentes lenguajes artísticos y con diferentes planos de la realidad sin perder la posibilidad de la escritura teatral con otras formas de composición autorizando al lector/espectador conozca nuevos lugares de sentido y de representación.

4.1.2 La fábula

La *Poética* de Aristóteles (1992) puntualiza que la fábula es el principio y “el alma de la tragedia” (p.149) y como es imitación de una acción, se requiere que “lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo” (p. 147)

Si bien esta definición ha suscitado una innumerable cantidad de discusiones, también ha constituido una tradición de una serie de convenciones en lo que se refiere a la creación de una obra de teatro. Por esto creo será necesario aclarar el término, aunque brevemente, antes de seguir con nuestro estudio.

P. Pavis (2005), reelabora una interpretación del término fábula a la luz del desarrollo del drama en el siglo XX, que le permite ampliar la definición. Este autor resume dos definiciones para el término: la primera “como acciones que podrían haber ocurrido antes del comienzo de la obra o que podrían acaecer cuando ésta termine”, (p. 197) y la segunda como “una selección y una ordenación de los episodios según un esquema más o menos rígido.” (p. 197). En la primera

acepción descrita por P. Pavis, la fábula (del griego *mythus*) corresponde a la historia de la obra, es decir, al conjunto de episodios expuestos independientemente de su forma de representación. En la segunda acepción entiendo que es la forma de contar la historia, la construcción de la trama, la estructura narrativa, como en la “dramaturgia clásica, por ejemplo, que nos obliga a respetar el orden cronológico y la lógica de los acontecimientos: exposición, crisis, nudo, catástrofe y desenlace” (Pavis, 2007, p.197).

Sabemos que en la práctica, la historia narrada y su forma componen una unidad indisoluble, y es en sus combinaciones donde el dramaturgo alcanza el efecto para poder conferir el sentido buscado a la ficción.

También se dice que la fábula es una serie de acontecimientos, donde la acción se desarrolla dentro de un sistema unificado y continuo que garantiza su totalidad.

En este desarrollo, los términos acción y fábula, ya que envisten la condición indispensable para ubicar la causalidad y el conflicto. La acción es un elemento transformador y dinámico “que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a la otra. Es la serie lógico-temporal de las diferentes situaciones” (Pavis, 2007:21).

Entonces según conciba el autor la acción dramática y sus secuencias nos encontraremos con la acción en su conjunto.

Según A. Ubersfeld (1989) se podría definir la micro-secuencia, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto. “El discurso de los personajes está sembrado de microsecuencias informantes que anuncian la progresión de la acción, el paso del tiempo, la sucesión de los acontecimientos” (p.157) Estas microsecuencias son las que producen giros, aumentos o disminución de la diégesis, en su conjunto conformarán la textualidad del entramado signico

4.2. La semiosis

Como recuerda P. Pavis (2007), no hay ningún impedimento para aplicar este método a cualquier tipo de dramaturgia, incluso clásica. En efecto, a pesar de los

esfuerzos por enmascarar la construcción y manejar las transiciones entre escenas y acciones, es posible acceder a la máquina retórica que está en el origen de las formas, las configuraciones de las escenas y los personajes. Estamos en pleno acuerdo con A. Ubersfeld, que no considera el teatro sólo como un género literario, sino más bien como una práctica escénica. Práctica escénica en la medida que la relación locutor/allocutor le es fundamental y constitutiva, el tiempo y el lugar de enunciación son co-presentes en el discurso teatral

Con P. Francastel (1989), adherimos a que el escenario se transforma en un sistema figurativo que incluye objetos figurativos en tres constantes: espacio, tiempo y objeto figurativo. Así este escenario se transforma en una pantalla plástica, de tres dimensiones donde el receptor ve un mundo ficcional gracias al ordenamiento de lo que llamaremos signos.

Cuando hablamos de discurso teatral incluimos el oral y el escrito, ya que es un discurso oral, incluso en su forma escrita, en la medida que reproduce la estructura del diálogo y ésta se manifiesta en una situación de enunciación que es co-presente al enunciado del sujeto, mientras que en el relato, la situación de enunciación debe ser verbalizada (explicitada).

También según la distinción de F. de Toro (2008) en texto teatral, el escrito y texto espectacular, la puesta en escena colabora en enmarcar nuestro análisis acotado al texto teatral con una visión de la perspectiva a la puesta en escena, esto es el montaje de los signos expresados en el texto.

En este análisis se incluirán las acotaciones dichas por el personaje (cuando informa, cuenta, menciona a otros personajes), las indicaciones del autor para la puesta como objetos, luces, ambientes en la escena y las didascalías escritas por el autor en el texto (indicaciones que estarán implícitas en la actuación)

Debe recordarse que la especificidad del discurso teatral se funda en el tiempo presente, el cual tiene valor en discurso.

“El teatro es el discurso del hic et nunc, siempre en el presente, incluso si los acontecimientos tienen lugar en el pasado se da como presente, como acción performativa, puesto que dicho discurso es acción y la acción es discurso. En el relato, el tiempo es siempre pasado y remitido al tiempo de

los acontecimientos y no a la situación de enunciación". (de Toro, 2008, p.65)

Como los acontecimientos de los que da cuenta el teatro son tenidos como *reales*, entonces se supone que deben tratarse como sucedidos en el pasado. Sabemos que todo aquello que ocurre mientras presenciemos una obra de teatro no forma parte de la "realidad eminente" de la que hablaban la fenomenología, sino que asistimos a un mundo finito de sentidos, separado de la realidad de la vida cotidiana, un mundo particular y estructurado que deviene en signo.

¿Cómo pueden entonces los directores y actores decidir acerca de cuáles serán los indicios del dramaturgo para la producción escénica?

Desde el mismo instante en que se levanta el telón y comienza la obra, estamos en otra realidad significativa, construida en cada uno de sus detalles por tramas significativas que encuentran su sentido en sus relaciones recíprocas. Todo lo percibido por el espectador es signo.

El signo está ligado fundamentalmente al lenguaje verbal y no verbal y sustituido de toda la materialidad en el teatro. Para la comprensión del hecho teatral esa materialidad se vuelve un concepto central. Es a partir de su percepción que el espectador toma contacto con una experiencia estética

Un montaje es una selección, una circunscripción, un plan, un hilvanado de signos tomados del mundo material y de las artes todas. Sabemos que ningún signo se presenta en estado puro o aislado. Por esto, en tanto signo el parlamento escrito se modificará por las entonaciones, las proxemias, los objetos escénicos que lo acompañen, transformándose en nuevos signos que pueden acompañar a las acciones propuestas o incluso contradecirlas.

Al concebir la semiótica como ciencia que trata de encontrar todas las variedades fundamentales que se dan en la significación, se logra establecer un sistema de interpretación bien definido en su dinámica conceptual que se basa en la triada de Ch. Peirce lo que nos permite ser más específicos al momento de la decodificación. Ocurre que en el teatro disponemos de un conjunto heterogéneo de subsistemas –la música y los pequeños ruidos, el decorado y el vestuario, la iluminación y todos los objetos escénicos- donde todos tienen su forma específica

de significación. Esta multiplicidad de los sistemas significantes exige especificar las características del signo teatral y sus modalidades de funcionamiento.

A diferencia de F. Saussure, a Ch. Peirce no le preocupaba el funcionamiento de la lengua a través de un significado y un significante sino que su preocupación era más general, ya que le interesaba cómo el hombre conoce la realidad. La *semiótica*, que para él debía constituir el marco de referencia para cualquier investigación, permitiría indagar en la relación que el hombre establece con el mundo. A esta metodología la llamó *pragmática*.

Ch. Peirce desarrolla el estudio del signo como algo que está para alguien en lugar de otra cosa en algún aspecto o carácter. Como vemos no hay nada que lleve a "algo" a ser un signo, cualquier cosa puede serlo, siempre que se establezca la relación "está para alguien en lugar de otra cosa" y a través de toda esta significación nace el proceso de semiosis, este es un proceso en el que algo funciona como signo lo que implica tres factores: lo que actúa como signo; aquello a lo que el signo alude; y la interpretación que de esta relación hace un intérprete.

Es así como se conforma la ya antes mencionada *triada de Peirce*. El tema principal de toda su reflexión es la comprensión de la estructura triádica básica que conforma la relación lógica de nuestro conocimiento como un proceso de significación. En ésta se articulan tres elementos:

- Representamen: Objeto perceptible, lo que se representa, una realidad teórica donde se nos presenta el signo como elemento inicial.
- Objeto: Es el fundamento del representamen, aquello acerca de lo cual se presupone un conocimiento.
- Interpretante: donde se produce la interpretación mental basándose en el contexto individual de cada persona. Es una función mediadora, el interpretante de un signo es otro signo. Este planteamiento implica la existencia de una cadena al infinito de los interpretantes, es decir, una *semiosis ilimitada*.

En relación al teatro, entre las diferentes clasificaciones de los signos que presenta Ch. Peirce, nos interesa aquella que los agrupa de acuerdo con la relación

que tienen con el objeto que representan, esto da lugar a una de las clasificaciones más conocidas e influyentes:

- **ICONO:** Si un signo representa a su objeto por analogía (semejanza), es un ícono. Son aquellos signos que reproducen algunas de las propiedades con las que el objeto representado es percibido.
- **ÍNDICE:** Si un signo representa a su objeto por contigüidad (proximidad), es un índice. Estos representan a su objeto por una conexión real, tiene siempre una existencia material, manifestada físicamente. Los índices "acompañan" a su objeto.
- **SÍMBOLO:** Si un signo representa a su objeto por convención (acuerdo), es un símbolo. Son producto de un acuerdo tácito dentro de una comunidad: sólo la conformidad generada social o culturalmente justifica la relación entre signo y objeto. Este deja de ser signo si no tiene un interpretante.

Es así como F. de Toro propone conceptos y procedimientos analíticos tomando la teoría Ch. Peirce, manteniendo el concepto de semiosis para el teatro y la relación triádica que se articula de una determinada manera, para buscar la decodificación de signos que operan en el texto y en el espectáculo teatral.

Tenderemos en cuenta también el aporte de I. Lotman (1995) desde la semiótica de la cultura, con conceptos esclarecedores de las instancias de la lectura de un texto teatral. Cualquier enunciado establece su forma primaria, pero al pasar del texto primario, único a una manifestación de varios lenguajes diferentes forman un texto de segundo orden. Vale decir” el surgimiento del tipo de subtextos en lenguajes diversos y no deducibles el uno del otro. El surgimiento del texto del tipo ritual, la ceremonia, la representación dramática conducía a tipos esencialmente diferentes semiosis y -.como resultado- al surgimiento de diferentes “voces” en un todo textual. (p. 79)

Señalemos brevemente que los iconos están vinculados al objeto que representa y el índice físicamente vinculado a su objeto, el actor no tiene nada que ver con el establecimiento de estos dos tipos de relaciones; en el símbolo, es el actor quien establece esta relación y la tradición social. De modo muy sintético, el icono, y el

índice son reconocidos y el símbolo es interpretado. Montar, entonces es poner en signo, representar a través de signos: imitar el mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente. Mientras que el icono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones diegéticas e interpretativas (de Toro, 2008)

4.3 Una semiosis del montaje

4.3.1. Antígona Vélez

El texto teatral de Marechal nos da un sin número de acotaciones, didascalias para la puesta. De éstas, las imágenes que provee el autor son claras en tanto la significación del cronotopo de la obra, sumergidas en un ambiente lumínico de cualidades precisas y tono pictórico. Así, en Cuadro Primero señala:

Frontis de La Postrera en lo alto de una loma: estilo colonial, de gruesas y bastas columnas. En el centro, gran puerta que deja ver un zaguán a cuya derecha se abre la puerta del salón donde se veían los despojos mortales de Martín Vélez. La ventana derecha, es decir, la del salón, está iluminada por la luz temblante de los cirios. Atardecer pampa. Cuando se descorre la cortina, las mujeres están a la izquierda y los hombres a la derecha.”

(p.15)

A partir de un índice lumínico de atardecer, nos presenta un cuadro del frente de la Postrera como un ícono visual que funciona como objeto mimético, ya que reproduce de manera más o menos fiel de la estancia con su decorado en parte y que nos permite imaginar el ambiente de estancia con su fortaleza y lugar de panóptico en relación al medio salvaje circundante. Se dice contiguo o mimético porque reproduce ciertos rasgos esquemáticos del lugar al modo de un decorado figurativo.

Se destaca como ícono espacial de pasaje entre el adentro y el afuera un tenebroso zaguán.

La ventana con el índice visual lumínico que ambienta el velorio, espacio de pivote del adentro y el afuera, para la discusión de las mozas mientras comparan a Ignacio y Martín,

MUJER 2ª. (Indicando la ventana con luz.) —*Martín Vélez allá, tendido entre sus cuatro velas.*

MUJER 3ª. — *¿Y el Otro?*)

(p., 15).



Estreno de *Antígona Vélez* en 1951. Dirección: Enrique Santos Discépolo. Teatro Nacional Cervantes. Llama la atención, además de lo expresado en el corpus, la presencia muy central de la Virgen Nuestra Señora de Luján, patrona de la Argentina.

El lugar que provoca el desafío de Antígona al coro de mujeres reclamando el entierro de Ignacio ya que la ventana y la luz de las velas denotan por ausencia que está siendo velado un hermano mientras el otro permanece en el barro. Este

espacio reproducirá, a lo largo del cuadro, el escenario de la mayor parte de las acciones.

En la próxima escena los iconos gestuales: se santiguan, silencios; y los enunciados alusivos al símbolo cristiano: Cristo, la punzada en el costado que fue lavada con vinagre, propuestos para la actuación marcan la tensión en los coros como habitantes de la casa civilizada.

Se desarrollaran una serie de gestos propios del ambiente de respetuoso catolicismo tanto desde la gestualidad y la kinesia en avances y retrocesos cargados de espanto. También los íconos verbales colaboran con el lugar de los hermanos.

MUJER 1ª. —Dicen que no se puede hablar del otro muerto.

(Habla el Coro de Hombres. El de Mujeres escucha y se aproxima, con gesticulaciones y movimientos de coro antiguo, según el interés de lo que va escuchando.)

(p., 16)

El icono verbal tiene también la función de expresar acciones que no pueden ser representadas en la escena. Dependiendo del momento de las convenciones teatrales, este recurso icónico que toma Marechal teatro antiguo y clásico que utilizaba el relato extra-escénico para describir la acción debido a las restricciones del decorado en algunos casos, o porque la convención teatral pide que la muerte no se vea en escena.

El símbolo verbal se constituye por el empleo del lenguaje, el cual por la reiteración de ciertos enunciados, Los símbolos verbales que por reiteración de sus enunciados da sentido a la ley establecida serán de prolífico desarrollo:

“MUJER 2ª. — ¿No tendrá ni una cruz en su cabecera de barro? ¿Ni dos ramitas sauce cruzadas en el pecho?

(p. 18)

La cruz en este contexto vuelve a aludir a la cruz católica y en el conjunto del enunciado por su ausencia la simetría con lo bárbaro.

Al final del cuadro los índices espaciales y temporales mimetizan un cambio de ambiente, probablemente en el mismo espacio tiempo. Ícono de umbral el zaguán no es adentro ni afuera, es un lugar de paso, los indicios lumínicos como los iconos sonoros dan la entrada a este otro espacio que inventa el autor: el mundo de las brujas

(Lentamente, las Mujeres se dirigen a la casa y entran en el zaguán. Al mismo tiempo los Hombres hacen mutis por la derecha. Oscuridad total. Luego, redobles de truenos lejanos, y aparecen las tres Brujas iluminadas con un proyector en el centro de la escena. Contra lo convencional, serán tres mujeres jóvenes, espigadas y bellas a lo maligno sus voces han de ser naturales, entre irónicas y proféticas.)

(p. 19)

Los indicios gestuales de las brujas así como kinésicos tienen un doble contenido teatral, demuestran que hace frío, y que extrañan el fuego.

BRUJA 1ª. (Alargando sus manos a un fuego invisible.) —“¡Lindo fuego!”,
“¡Lindo fuego!», decía una vieja. *¡Y se le quemaba el rancho!*

(p. 19)

Un indicio puede mostrar exactamente lo contrario a lo que expresa como signo, ya que se complementa con el enunciado o parlamento de las brujas.

Los íconos Kinésicos como gestuales: elegíaca, vibrante, con amargura, de las mozas hacen referencia a las cualidades viriles de los hermanos. Con la entrada de Antígona, las didascálicas apelan a índices del estado de Antígona sobre la decisión de no enterrar a su hermano, cambiando la microsecuencia de un status quo de la aceptación de la ley a su rebeldía: con imperio, en sobresalto, en son de reproche, prosigue sin escuchar, en un grito, se le quiebra la voz

La secuencia que se desarrolla entre Carmen y Antígona establece un gran paralelismo con el hipotexto sofocleano y si bien el modo de enunciación se modifica por el contexto gauchesco, el contenido es muy similar, y desde el punto de vista de los signos para el montaje el índice gestual de Carmen propuesto en la

didascalías: hablará en una eterna quejumbre, aterrada, se oculta el rostro con las manos y grita, sumado a las acotaciones que nos da el autor a través de su enunciación: tengo miedo, qué vergüenza, ¿qué podrás hacer Antígona? lo reafirma. De esta manera podemos decir que este comportamiento, teniendo como referente el hipotexto, Carmen es símbolo del personaje de Ismena vinculado al mundo de lo femenino como debilidad en oposición a la rebeldía de Antígona.

Los índices ambientales de cambio de microsecuencia que muestra el avance de la historia junto con el icono de una pala indicio de que servirá para enterrar a Ignacio

BRUJA 1ª. (También en enigma.) —Esta noche alguien perderá un carretel de hilo negro.

BRUJA 2ª. — ¡Y alguien lo encontrará!

BRUJA 3ª. — ¿Qué haría un muerto con un carretel de hilo?

BRUJA 2ª. —Nada.

BRUJA 1ª. —Pero Antígona Vélez está despierta.

(p. 24)

Entre el final del primer y segundo cuadro los indicios son ambientales, detallados pictóricamente. El pasaje al segundo cuadro es un hábil cambio de luz que indica planicie de cielo y suelo y a su vez el ícono del estado bélico de la situación con un cañón sobre su cureña. Este cañón silencioso, al cual no se hace ninguna mención verbal junto con los peones armados, y los iconos verbales de belicidad: la luz de luna indicio de la noche que junto con la alusión a la muerte y el sonido de los graznidos de las aves carroñeras se transforma en ícono de la muerte, ambientan este cuadro. Los indicios de tensión se muestran en el mutis provocativo de Antígona frente a su tío, las inclinaciones de cabeza de los coros al oír los graznidos, o los gestos de sorpresa frente a la respuesta rebelde de Antígona a su tío Facundo. Se enuncia nuevamente y destaca la discusión de Antígona Y Don Facundo el signo símbolo la de la tierra



Antígona Vélez en 2011. Dirección Pompeyo Audivert. Teatro Nacional Cervantes. Galván con Martín Vélez en brazos mirando sentenciosamente a Antígona que le da la espalda. Llama la atención las proxemias entre los personajes.

(Explanada en la loma: tierra y cielo desnudos. En el centro, un cañón sobre su cureña. Noche cerrada. Entran por la izquierda Facundo Galván, peones armados y el Capataz que hace de corifeo. Traen faroles.)

(p. 25).

En el Cuadro Tercero Antígona desafía la ley y decide enterrar a Ignacio con la pala. Destacaremos su parlamento describiendo el entierro donde a pesar de que lo habían “tirado” se refiere a la posición premeditada del norte al sur como autor referencia a la propia cosmovisión del autor expresando el carácter metafísico de la belleza en poemas como “Días como flechas” donde el cuerpo trasciende su materialidad, la posición del cuerpo es el eje del mundo. Retomamos además la plasticidad de la imagen y la belleza de lo horroroso en la descripción del rostro del

hermano horadado por las aves de rapiña pero que en su parlamento el autor transforma lo horroroso en bello. Este parlamento desafía a cualquier director y más aún actriz para su representación ya que no cuenta con didascalias o indicaciones, sino que es un exponente de la visión poética del autor llevado a la escena.

ANTÍGONA. — ¡Era fácil! Porque yo había encontrado mi alma junto a la pena de Ignacio Vélez. La recogí entonces, y me puse a cavar: los pájaros volvían como enloquecidos; se descolgaban sobre mí con sus picos gritones; y yo los hacía caer a golpes de pala. Creía estar en un sueño donde yo cavaba la tumba de Ignacio, lo escondía bajo tierra, le plantaba una cruz de sauce y le ponía flores de cardo negro. Yo estaba soñando. Y al despertar vi que todo se había cumplido. Mi alma se desbordó entonces, y me vino un golpe de risa.

(p. 42)

El cuarto cuadro comienza con un cuadro con un ombú en el centro. Las indicaciones del autor son bien claras:

(Explanada en la loma: tierra desnuda, cielo desnudo. En el centro, un ombú de raíces viboreantes y copa desarbolada, Lisandro, a la derecha del ombú, y Antígona Vélez, a la izquierda, los dos inmóviles, darán la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero.)

(p. 45)

El análisis sígnico redundante en el símbolo de la gesta del mundo bíblico, Adán y Eva, en la génesis del mundo, Antígona y Lisandro en la génesis del nuevo estado nación con un ombú, símbolo de la pampa argentina. La indicación es muy precisa, el autor/ pintor dirige desde el texto una estampa alegórica al catolicismo.

Cumpliendo con la función diegética como icono de belicidad del cañón, ya que la luz provee de la misma imagen sin la presencia del cañón. Detalle ambiental para dar lugar a la escena el protagonismo de Antígona, la presencia en el mismo

lugar donde decidió ir a enterrar a Ignacio, se superpone ya que ella ocupa el lugar central, el del castigo.

(La explanada del cañón, en un atardecer que irá de un suave dorado a un rojo de incendio y a un índigo final. Antígona Vélez, en primer plano y centro, vestida con ropas de hombre. A su izquierda, el Coro de Mujeres.)

(p. 51)

Es de destacar que el texto provee de una novedad con respecto al conflicto entre ley del Estado versus ley de familia ya que Antígona acepta la decisión de Galván,

ANTÍGONA. — ¡Él quiere poblar de flores el sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, podría la primera flor del jardín que busca. Eso es lo que anda sabiendo él, y lo que yo supe anoche, cuando le tiré a Ignacio Vélez la última palada de tierra y subí cantando a esta loma. ¡Era la piedad, y también el orgullo de los Vélez!

(p. 52)

El cuadro final presenta a las brujas en una oscuridad total, e índices del avance de la caballería de la estancia y el toque de clarín icono del comienzo de la batalla. A continuación las brujas en el fondo con una única luz desarrollarán una descripción del campo de batalla como ícono verbal que nos permite imaginar a la batalla misma

BRUJA 2ª. (Descontenta.) — ¡Había en el campo dos muertos que sobraban!

BRUJA 3ª. — ¿Sobraban dos muertos?

BRUJA 2ª. — ¡Un hombre y una mujer! Y entre los dos formaban, contra el odio, un solo corazón partido.

(p. 59)

El último parlamento vuelve a retomar diegeticamente el simbolismo de la ley de Creonte, la del fundamento por el que la joven pareja darán a la tierra conquistada sentido a las futuras generaciones. Otro rasgo característico que es importante destacar es la necesidad de Leopoldo Marechal de vincular las acciones escénicas a una justificación católica: Antígona no se suicida, es asesinada, dormirá junto a Lisandro por gracia de la bendición de Don Facundo que los considera en matrimonio, sumada al iconográfico entierro al lado del ombú y su referencia al Génesis de la Biblia.

DON FACUNDO. (Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres:)
— *Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, están casados.*

MUJERES. — *¿Casados?*

DON FACUNDO. (Doliente y a la vez altivo.) — *Eso dije.*

HOMBRE 1º. (A Don Facundo.) — *Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos.*

DON FACUNDO. — *¡Me los darán!*

HOMBRE 1º. — *¿Cuáles?*

DON FACUNDO. — *Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre.*

(p.63)

4.3.2. Antígona Furiosa

Esta obra comienza con las indicaciones de la autora para la puesta.

Una carcasa representa a CREONTE. Cuando el CORIFEO se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder.

(p.196)

La carcasa se presenta como un índice visual mimético contiguo ya que reproduce solo ciertos rasgos esquemáticos del objeto carcasa que lo sugieren como espacio virtual del trono/ icono, esto es, representa un objeto/trono que

existe naturalmente en la realidad. Pero también es trono/índice en la medida que señala quien es el rey o la reina. Luego se forma en trono/símbolo cuando esta reúne en ella el símbolo del poder, del reino y de la ley de Creonte.

Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder alude al poder:

Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores
blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y
quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco

(p.197)

Lo que se presenta como primera acción de Antígona es un ícono visual mimético contiguo refiere a la virginidad, pero también a la muerte y la tierra de la cueva de donde viene, de su sepultura, el blanco es entonces a la vez virginal y espectral y es un índice témporo-espacial.

CORIFEO juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla.

(p.197)

Los índices gestuales están muy destacados en los personajes de Corifeo y Antinoos dado el tono paródico del texto: en Antígona Furiosa los gestos tiene un carácter doble, son ícono de un gesto conocido de burla, pero también serán un elementos conocidos porque describen y evoca siendo el indicio del comportamiento de estos dos personajes y nos llevarán a una relación con otro o de una realidad invisible. En este caso la sonrisa de burla- gesto adelanta el discurso, y a lo largo de la obra lo corrobora transformando a estos dos en símbolo de la ironía y la burla sobre las intenciones de Antígona.

ANTÍGONA (canta): «*Se murió y se fue, señora; Se murió y se fue;*

El césped cubre su cuerpo, Hay una piedra a sus pies.”

CORIFEO: *Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?*

(p.197)

El intertexto de Hamlet funciona como índice diegético. La diégesis es la función comunicativa. De esta manera la autora se asegurará que los intertextos y el propio hipotexto deconstruido permitan la transmisión del mensaje teatral contextualizando a los emisores del enunciado y así creando una situación de enunciación acorde con la situación dramática

CORIFEO: Quien se atreva... (se rebana el cuello)

(p. 198)

Se rebana la cabeza, también aparecerá en varios momentos en la progresión del texto y es un índice gestual: Este gesto también tiene un carácter doble, es ícono de un gesto de cortar la cabeza, pero también puede ser un elemento del mundo que el gesto describe o evoca siendo el indicio víctima de rebeldía de un comportamiento, de una relación con otro o de una realidad invisible, una amenaza. Un gesto puede adelantar el discurso, o corroborarlo, en este caso la ausencia de palabra representada por el gesto intensifica su sentido.

Otra característica que deberemos tener en cuenta para el montaje de esta Antígona es la utilización de iconos verbales de acción intraescénica: esta función se presenta en los momentos donde Antígona hace referencia a al hipotexto sofocleano, trae a Ismena a Hemón, a Tiresias en tiempo pasado. Puede tener una función redundante al referirse a acciones que están sucediendo o que han sucedido en la escena con verbos en pasado.

CORIFEO: ¿Ella? ¿Quién es ella?

ANTÍGONA: Ismena, mi hermana. Lo hice sola. Nadie me ayudó. Ni siquiera Hemón, mi valiente, que no desposaré.

(p. 199)

Si bien la autora no es tan específica en sus indicaciones de puesta como Marechal, también tiene una clara visión de lo que narra sin parlamentos. No aclara pero presenta secuencias puramente sonoras, lumínicas, kinésicas y visuales como ícono de batalla con Antígona en el centro de la misma. Todo objeto presente en escena -ya sea un elemento de la escenografía, del vestuario, tipo de música, iluminación y cualquier otro- es ícono y automáticamente índice ya que

contextualiza el discurso en un determinado tiempo y lugar. (de Toro, 2008, p. 137)

La batalla. Irrumpe entrecuchar metálico de espadas, de caballos, gritos y ayes imprecisos. ANTÍGONA se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y de otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia.

(p. 199)

Sonido y acciones de batalla, donde está presente Antígona, acción en presente de hombres y caballos, las aves

ANTÍGONA camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora. Cuerpos de muertos presentes

(p. 200)

A estos se le suma el parlamento de Antígona que refuerza la función diegética en relación a los muertos sin sepultura

ANTÍGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué? ¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos!

(p. 200)

ANTÍGONA se arroja sobre él, lo cubre con su propio cuerpo de la cabeza a los pies

ANTÍGONA: Oh, Polinices, hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu aliento. (Jadea como si quisiera revivirlo) Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré.

(p., 201)

El significante ley enunciado en múltiples parlamentos simboliza no sólo la ley de Creonte sino que también alude a la desmentida de una ley, ya no la del estado, ni la de familia, si no la de los hombres indiferentes a las leyes, que crean otra ley: la de obediencia debida.

ANTÍGONA: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley.

(p.202)

Adelantaré a modo de conclusión del análisis de este texto que el gesto en su plenitud icónica, indicial y simbólica así como los giros argumentativos, o de intertualidad que se imbrica diegéticamente son las pistas para construir una sígnica que nos aproxime al montaje

Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre.

(p.202)



Antígona Furiosa. Dirección Lila Rachel Becker Portland Stage Company Studio Theater, Portland. Es de destacar el desparpajo con que se presenta el ahorcamiento, la muerte de Antígona y la indiferencia de Antinoo y Corifeo frente a la muerte.

Las microsecuencias también abundan en momentos de giro de los enunciados del coro paródico, donde cambian su opinión sobre la actitud de Antígona:

CORIFEEO: La condenaste injustamente.

ANTINOOS: ¡Eso!

(p.207)

El texto va y vuelve con fina y cruel ironía sobre la negación de derecho de la cual Antígona es objeto. Obsérvese puntualmente que la fundamentación sobre la necesidad del castigo para reparar una falta va acompañada de índices gestuales cargados de una docilidad que contradicen la extrema dureza del parlamento de Antinoos y Corifeo: aquí las cosas se dicen *bondadosamente* y *en tono bajo*.

CORIFEEO (bondadosamente): El castigo siempre supone la falta, hija mía.

No hay inocentes.

ANTINOOS (bajo): ¿Nunca? (Se recompone) Lo apruebo: ¡muy bien dicho!

(p.211)

Los símbolos visuales que se presenta para el personaje donde tanto el cuerpo del actor como el del personaje que representa pueden llegar a ser símbolos. Con respecto al cuerpo del actor, este puede simbolizar diversos aspectos sobre lo humano en general, despojándose de todo elemento narrativo verbal, por lo cual el “cuerpo es simbólico hasta el punto de que en la escena se transforma en una máquina productora de signos que invoca la temática colectiva cosmogónica y universal del ser humano”. (W. Kryszewski 1981 citado en de Toro F:2008, p. 141).

Con las secuencias kinésicas, lumínicas se simboliza no sólo a la acción que representa sino también al símbolo el cual Antígona representa para el mito. Así se refuerza la idea del mito de la pugna entre ley de familia versus ley del estado. También los enunciados del coro harán las veces, significativamente, del pueblo, del coro, y de voces que desde la profundidad del mito hablan.

CORIFEEO: Y morirás mil veces. A la muerte, hija mía, no hay que llamarla.

Viene sola. (Sonríe) Los apresuramientos con ella son fatales.

ANTÍGONA: ¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra.

La sed. (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia)

(p.217).

ANTÍGONA (canturrea, se pone la corona de flores): Me desposé. (Tuerce de manera extraña el cuello, el cuerpo como colgando, ahorcado).

(p. 215).

Enfocándonos en nuestro corpus dramático, los autores difieren en la organización de la forma y el contenido de la obra de manera tal que asigne una unidad al conjunto de la historia. Veremos cómo Marechal se atiene a una progresión lineal, aristotélica de la obra.

Las repeticiones corales, las pausas y los silencios, marcan un tempo dramático que juega con la dilatación y la retención de la información cargando el dramatismo del relato. El tiempo es de una continuidad clara cuadro a cuadro, detallista y de cualidades pictóricas con colores que nos harían pensar en amaneceres o atardeceres campestres como los que pinta en obras de Ángel Della Valle como *La vuelta del malón*.

El tiempo también progresa en otro registro: el relato del inframundo de las bujas que sumado a la progresión narrativa, instala en el dispositivo escénico un avance de foro a fondo del primero al último cuadro.

Las referencias al pasado y al futuro son alusivas y siempre rondan la ley de constitución del nuevo Estado/ Nación. La simbología telúrica, católica en un armazón textual, gestual y visual condensan una gran belleza que sumada a la tensión del texto proponen dentro de la fábula el transitar de una Antígona rebelde

pero a la vez aceptando su destino dentro del proyecto de civilización contra la barbarie

Mientras tanto, Gambaro nos cuenta el mito en cierta progresión lineal pero diversifica sus nudos de acción al incorporar otros textos y acciones de construcción contemporáneas donde la acción, la música, las luces están explícitamente incluidas en la dramaturgia como guerra o entierro y los giros temporales intertextos del texto sofocleano, se potencian. En el caso de Gambaro, la acción del conjunto, que permite pasar temporalmente de una situación a otra, sin cambiar el curso de la historia ni del orden causal y cronológico de los hechos, y produce efectos de tensión. En cuanto a las coordenadas espaciales y temporales cuando las reorganiza luego de la deconstrucción del hipotexto. Así si bien deconstruido, se mantiene la fábula o *mythos*, ya que la tensión entre ley del estado contra ley de familia se conserva, así como la oposición entre el mundo de lo femenino y el de lo masculino.

La fragmentación hace emerger lo singular: el discurso paródico. La joven vestida virginalmente pero sucia a merced de lo que se entiende como un pedido: el de los insepultos. Esta joven confusa en un principio avanza hacia una acción que realiza como su título lo dice Furiosa. Podemos ver cómo el cuerpo de la actriz/ personaje simboliza en el montaje de sus secuencias a la del hipotexto, pero también a una contemporánea mujer símbolo de las mujeres/ madres de plaza de mayo que giran, giran por sus desaparecidos. La fábula se dota de nuevas resonancias, más próximas a la perplejidad y a la provocación instaurada por el coro de Corifeo y Antinoo. La fragmentación hace emerger la singularidad y abre el campo de los posibles, invita al lector/espectador a participar de la creación del sentido y aumenta el potencial polifónico.

No hay didascalias que reconozcan inferir el paso del tiempo. Aquí la autora propone al lector/espectador que restaure los fragmentos de su relato y lo provoca a desafiar su propia concepción de la realidad, ya que la obra propone un punto de vista consensuado sobre la misma: el repudio a la desmemoria; pero no tiene un final que pueda organizar la idea de final de la gran acción

Ambas obras, una de características más aristotélicas, la otra, de registro más contemporáneo realizan en las operatorias de sus autores para el montaje una diseminación de las partes de la fábula y suman la multiplicidad de lenguajes artísticos (la pintura, la música), de estilos y de géneros que confluyen en recortes de fragmentos aleatorios, que son el resultado a su vez de operaciones de montaje y de collage. Sin desconocer que las condiciones de producción han realizado una traspolación por lo que denominaremos transculturación

Polifónica, la fábula en su reescritura abre paso a infinitas perspectivas sobre los hechos, y cada dramaturgo incorpora ingredientes formales y estilísticos, que convierten a la fábula en única y personal dentro de la escritura y el montaje en el marco de la justicia social esgrimida por el peronismo de 1951 y a la que adhiere Marechal; y de la resistencia al olvido de los asesinatos durante la dictadura del 76 que resiste Gambaro.

5. A modo de conclusión

Cuando me propuse escribir esta tesis sobre las escrituras de Antígona en Argentina realicé una serie de preguntas: ¿qué comparten, qué juegos familiares o matices hay en los procedimientos productivos de los textos? ¿Cuáles son sus similitudes y sus diferencias? En el estudio de las diferencias y las particularidades procedimentales de la adaptación o reescritura y las implicancias de memorias poéticas con los contextos políticos de los procesos de creación para sus montajes, traté de dar algunas aproximaciones.

Ambas obras fueron reescritas en contextos sociales y políticos de los cuales las mismas dan cuenta desde su temática, ya sea directa o metaforizada con una relación directa al momento histórico en que fueron escritas y estrenadas.

Para la reescritura del mito o fábula planteada por la Antígona de Sófocles vemos que el hipotexto ha provisto a los autores de materiales importantes fundamentalmente en el planteo del conflicto en ambas se discute sobre la dicotomía Ley de familia / ley de Estado y sobre la divergencia entre el mundo de lo femenino versus el mundo de lo masculino.

En la dicotomía entre los vivos y los muertos es que se ha desplegado un gran desarrollo tanto para la escritura como para la propuesta de montaje del tema del límite o umbral, del lugar de pasaje de vivos a muertos, de la mortífera consecuencia que tiene el reclamar el estado de derecho en un Estado / Nación que pareciera constituirse a partir del consciente desconocimiento del mismo.

Entiendo que en ambas obras este ha sido un motivo manifiesto para la justificación de la reescritura. La diferencia radica en que desde lo procedimental para L. Marechal el conflicto entre civilización y barbarie lo provee de un desarrollo genérico trágico, poético y alegórico invistiendo a la obra de un lenguaje cercano al lector/espectador con un objetivo: exponer bellamente un pensamiento clásico pero accesible a cualquier espectador, aunque este no sea un erudito helenista o martinfierrista, lo cual le permite además mostrar los visos de adoctrinamiento católico y nacionalista que porta.

G. Gambaro, en tanto, exalta el lugar social de la mujer con un procedimiento que también recorre el umbral pero de la mano de muchas otras, estas son las Madres de Plaza de Mayo, *las locas*. La autora trae a Antígona a 1986 para acompañarlas, dejando a Sófocles -como ella misma lo expresara- bastante más lejos. Queda claro en ella que el proceso de transculturación reclama a la modernidad latinoamericana los valores que supiera prometer con una escritura deconstructiva e intertextual, donde no desconoce lo clásico sino que lo evoca partido, reconstruido y vuelto a partir. Griselda Gambaro nos habla desde varias voces, claramente, pero de una manera sintética, grotesca y hasta ácida, que probablemente no genere tanta empatía en el lector/espectador.

Ella misma al titular su obra comienza hablando contra el estado de las cosas, furiosa. En el título presenta a la heroína, como lo hace L. Marechal, él toma el nombre clásico y lo inviste de un apellido que apela al cronotopo civilizados contra bárbaros; mientras que G. Gambaro con su furia, nos ubica en el cronotopo atemporal de rebeldía exaltada por la parodia del coro burlón que la desautoriza en su oposición a la ley de olvido y de obediencia debida de los crímenes del 76.

Es un hecho incontestable que casi la totalidad de las tragedias escritas en tiempos modernos no retoman centralmente el elemento mítico y sin embargo, no puede negárseles su carácter de tragedia. Podría pensarse que justamente que la presencia y evocación de este elemento otorga especificidad a la tragedia griega, y por esa vía también a sus reescrituras. El mito griego hace que las obras que inspira tengan un efecto de contemporaneidad en la dramaturgia moderna.

La cualidad polifónica del teatro es a su vez una herramienta válida a la hora de analizar una reescritura, tanto como cualquier obra de teatro por el carácter dialógico del discurso teatral.

Los dos escritores argentinos, a partir de métodos distintos han dispuesto de su gran experiencia y compromiso con la realidad social. Esto se entiende ya por la experiencia y cosmovisión de cada uno, pero también arriesgo a decir que la época deja marcas de estilo y recursivas en cada escritura.

Como bien plantea M. Kartun, el dramaturgo toma signos del mundo real, de otros para deconstruirlos en el propio cuerpo y pasarlos a un cuerpo escrito que es

la palabra y el señalamiento para transformarlos en signo palabras en la obra y desde allí dar vida a un nuevo mundo

Si bien en la semiótica teatral se valoriza más el análisis de los signos del texto espectacular, esta herramienta nos ha sido de gran utilidad, nos permitió realizar un observación microscópica de las microsecuencias, sus imágenes metafóricas y alusivas, permitiéndome imaginar el acontecer, la acción propuesta para los actores y directores y concluir en sus similitudes y diferencias.

L. Marechal no prescinde de ninguna imagen, sonido o kinesia para lograr la reconfiguración de la estructura clásica. G. Gambaro prescinde de la estructura temporal para incluir la palabra ajena en una enunciación que podrá repetirse al infinito. Ambos constituyen, al recodificar el texto, el entramado de nuevas voces dentro de un nuevo texto teatral. Luego de este procedimiento ya será decisión del director reescribir la fábula con colores, kinesias y entonaciones distintas o respetando las indicadas. En cualquier caso la multiplicidad sígnica del teatro habilitará esta función, ya que entiendo que la semiosis infinita planteada por Ch. Pierce habilitará a nuevas reescrituras textuales y espectaculares.

6. BIBLIOGRAFIA

CORPUS BIBLIOGRÁFICO

GAMBARO G (1989) *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

MARECHAL L. (2010) *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Colihue

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ADORNO T. (1983) *Teoría estética*. Barcelona: Orbis,

ADSUAR FERNÁNDEZ M. D. (2004) *Muerte y transfiguración de Antígona Vélez*.
Revista Electrónica de Estudios Filológicos, Num 8 Diciembre 2004.
Recuperado en http://www.um.es/tonosdigital/znum8/Resenas/3-libro_antigona.htm

AGUIAR D., QUEIROZ J. (2010) *Charles S. Peirce, semiosis y traducción intersemiótica*. Trabajo presentado en IV Jornadas *Peirce en Argentina*.
[Grupo de Estudios Peirceanos en Argentina](http://www.unav.es/gep/IVJornadasArgentinaAguiarQueiroz.pdf). Buenos Aires. Recuperado
www.unav.es/gep/IVJornadasArgentinaAguiarQueiroz.pdf

AMICOLA J. (1997) *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate del formalismo ruso*. Rosario: Ed. B. Viterbo.

ANDRADE J. (1970) *Pedreira das Almas* En “Marta, a Árvore e o Relógio”.
Perspectiva São Paulo

ANOUILH J. (2009) *Antígona* Buenos Aires: Editorial Losada

ARAN P. y BAREI S. (2006) *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba. Ediciones El Espejo.

ARÁN P. O. (2009). *Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea*. Tópicos del seminario, (21), 119-141. Recuperado en 24 de noviembre de 2016, de
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100005&lng=es&tlng=es.

ARISTÓTELES (1992) *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe a cargo Valentin García Yebra (trad). Madrid: Biblioteca Románica Hispánica Editorial Cremos

- ARLT M. (1997) *El mito griego: permanencia y relatividad en Antígona Vélez de Leopoldo Marechal*. En Pellettieri O. (ed.), *De Esquilo a Gambaro*. Buenos Aires: Galerna Ed Cuaderno Getea n°7
- ARNOUX E. (1995), *Los 'episodios nacionales': construcción del relato patriótico ejemplar*, *Revista Interamericana de Bibliografía*, OEA, XLV, 3.
- ARNOUX E. (2006) *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BAJTIN M. (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Seix-Barral.
- BAJTÍN M. (1994) *El autor y el héroe en la actividad estética*. Criterios, La Habana, n° 31, enero-junio 1994, pp. 109-130 Recuperado en <http://www.criterios.es/pdf/I3116bajtin.pdf>
- BAJTÍN M. (1989) *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI Editores
- BAJTÍN M. (1989) *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara
- BAJTIN M. (1999) *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI Editores
- BAJTÍN M. (2000) *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. (Selección, trad. y comentarios de Tatiana Bubnova). México: Taurus
- BAJTIN M. (2005) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica
- BARBA E. (2010) *Del "aprender" a "aprender a aprender*. En: BARBA E y SAVARESE N *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Lima: Editorial San Marcos.
- BARTHES R. (1971) *Elementos de semiología*. Madrid Alberto Corazón Editor
- BARTHES R. (1980) *Mitologías*. Mexico: Ed. Siglo XXI.
- BARTHES R. (1982). *Investigaciones retóricas I*. Barcelona: Editorial Buenos Aires.
- BARTHES R. (2003) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta/ Seix Barral
- BENJAMIN W. (2006) *El origen del Traverspiel Alemán*, En *Obras I*. Madrid: Abada
- BENJAMIN W. (1966) *Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca Editorial
- BOLÍVAR ECHEVERRÍA (2011) *Crítica de la modernidad capitalista*. Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia- OXFAM. Recuperado en https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf

- BRECHT B. (1987) *Teatro completo: el preceptor, Antígona, Corilano* (Vol.13). Buenos Aires: Nueva Visión.
- BUTLER J. (2001) *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT H. y TUSÓN VALLS A. (2001) *Las cosas del decir. Manual de análisis de discurso*. Barcelona: Ariel.
- CALVINO I. (1994) *Por qué leer los clásicos*. México: Tusquets Editores
- CARRANZA BRITO R. (2008) *Artículo ante nombre propio: matices de significado*. The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages. VOL. 3, NÚM. 2 (2008). Recuperado en <http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2008-2-carranza-brito-texto/> http://www.um.es/tonosdigital/znum8/Resenas/3-libro_antigona.htm
- CARRICABERRY (2011) *Reflexiones sobre el teatro en la obra de Roland Barthes*. Revista Virtual Lindes. Num.2. Buenos Aires. Recuperado en 24 de noviembre de 2016, de http://revistalindes.com.ar/contenido/numero2/nro2_art_Carricaberry_Reflexiones_sobre_el_teatro_en_la_obra_de_Roland_Barthes.pdf
- DERRIDA J. (1998) *Aporías Morir -esperarse (en) los "límites de la verdad"*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- DE TORO F. (2008) *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- DETIENNE M. (1982) *La muerte de Dionisios*. Madrid: Taurus Ediciones.
- DETIENNE M. (1985) *La invención de la mitología*. Barcelona: Edicions 62.
- DI FILIPPO M. (2012) *Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica*. Revista de Epistemología y Ciencias Humanas. Num 3 pp 257 – 288. Recuperado en <http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf>
- DUBATTI J. (s/f) *Sobre el teatro de Leopoldo Marechal*. En Abanico, Revista de Letras de la Biblioteca Nacional. Recuperado de <http://www.bn.gov.ar/abanico/sobre-el-teatro-de-leopoldo-marechal>
- DUBATTI J. (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- DUCROT O. y TODOROV T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- EISENSTEIN S. (1974) *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores

- EISENSTEIN S. (1986) *La Forma del cine*. México: Siglo XXI Editores
- FRANCASTEL P. (1998) *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial
- GARCÍA GARCÍA L. I. (2010) *Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin* Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Núm2, pp. 158-185
- GENETTE G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara
- GERBAUDO A (2006) *La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: una lectura*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Año 11 N° 32 Marzo- Junio 2006. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html>
- GERBAUDO A. (2007) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universitas y Santiago Editor.
- HEGEL G.W. F. (1971) *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HEGEL G.W.F. (1989) *Estética I*. Madrid: Editorial Península.
- HEIDEGGER M. (1995) *El origen de la obra de arte*. En Caminos de bosque, Madrid: Alianza Universidad.
- HOPKINS C (2011, 19 Junio) *Marechal dispone lo nacional como teatro de operaciones*. Pagina 12. Recuperado en (<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-22041-2011-06-19.html>)
- KONIGSBERG I. (2004) *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal
- LAVANDERA B. (1985) *Decir y aludir. Una propuesta metodológica*. Revista de Filología N° 2, FFyL, U.B.A.
- LEVI STRAUSS C. (1995) *Antropología Estructural 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LOTMAN I. (1995) *La semiosfera I* Ed. Frónesis, Valencia
- LOTMAN I. (1998) *La semiosfera II* Ed. Frónesis, Valencia
- LOTMAN I. (2000) *La semiosfera III* Ed. Frónesis, Valencia
- MARTÍNEZ GRAMUGLIA P. (2007) *Mito, política y usos políticos del mito en Antígona Vélez de Leopoldo Marechal*. Mendoza: CILHA Año. 8 N° 9.
- MARTÍNEZ PÉRSICO M. (2012) *De Tirso, Lorca y Shakespeare al Litoral argentino: El Don Juan criollo de Leopoldo Marechal* TONOS Revista Electrónica de Estudios Filológicos Nro.22-2012. Obtenido en

http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-20-el_don_juan_criollo-marechal.htm Último acceso 16 Noviembre 2016

- MOGLIANI L. (2015) *El nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires E-Book del autor **Recuperado en : xxxxx**
- NAVARRO BENÍTEZ J. (2001) *La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro*. Cyber Humanitatis N° 20 (Primavera 2001). Recuperado de http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis-aaa/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html
- OROPEZA M. (2005) *La cuestión del sujeto en Bajtín. Por una teoría responsable y no subjetiva del sujeto*. Revista AdVersus, Año II, - N° 4, diciembre. Recuperado en <http://www.adversus.org/indice/nro4/portada.htm>
- ORTIZ M. I. (2008) *Antígona furiosa: Paradigma de la sociedad argentina regida por el terror*. Grafema: Boletín de la Ailcfh (2008): 1-5. Recuperado en http://people.wku.edu/inma.pertusa/encuentros/grafemas/december_08/ortiz.html
- PARRA DE RUIZ DE LOS LLANOS M. (2001) *De Sófocles a Gambaro: historia de poder* Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Jujuy, núm.16 Jujuy. Obtenido en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000100011&lng=es&nrm=iso>. Último acceso 29 julio 2015
- PAVIS P. (2005) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- PELLETTIERI O. (1986) *El realismo en el teatro argentino de los años sesenta*. Revista Espacio, Año I N°1 Buenos Aires.
- PEIRCE CH. S. (1986) *La ciencia de la semiótica* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- PROAÑO-GÓMEZ Lola (2002) *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*. Buenos Aires: Atuel.
- RAMOS J. (1988) *Saber del otro: escritura y oralidad en el facundo de D. F. Sarmiento*. Revista Iberoamericana [Vol. LIV, Núm. 143, Abril-Junio 1988](#) pp 551- 569. Recuperado en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4473/4640>
- RORTY R. (1998) *El giro lingüístico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica,
- SÁNCHEZ L. R. (1970) *La pasión según Antígona Pérez*. Ediciones Lugar San Juan Puerto Rico

- SCODEL R. (2014) *La tragedia griega. Una introducción*. México Fondo de Cultura Económica.
- SÓFOCLES (1981) *Tragedias. Áyax; Las traquinias; Antígona; Edipo Rey; Electra; Filoctetes; Edipo en Colono*. Madrid: Editorial Gredos.
- STEINER G. (1987) *Antígonas*. Barcelona: Gedisa.
- UBERSFELD A. (1989) *Semiótica teatral*. Universidad de Murcia: Ed. Cátedra.
- UZIN M. (2009) *Versiones de Antígona: palabra, silencio y cuerpo femenino*. Ponencia I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- VALENZUELA J.L. (2009) *La risa de las piedras*. Buenos Aires: INTeatro,
- VELTRUSKY J. (1991) *El drama como literatura*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- VERNANT J.P. (1982) *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- VERNANT J.P. (1982) *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. Madrid: Ediciones Siglo XXI de España Editores
- VILANOVA Á. (1996) "Aproximaciones al estudio de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro". En Praesentia Revista Venezolana de Estudios Clásicos. Año 1. No. 1. Mérida
- VITALE M. A. (2007) *Memoria y acontecimiento. La prensa escrita argentina ante el golpe militar de 1976*, en Vallejos, P. (Ed.) *Los Estudios del Discurso: nuevos aportes desde la investigación en la Argentina*. Bahía Blanca: Universidad Nacional de Bahía Blanca.
- VOLOSHINOV V. (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires Ed. Nueva Visión.
- VOLOSHINOV V. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial