

Las metamorfosis de la trama: estructura dramática y recontextualización de la tragedia griega *Antígona* en tres recreaciones argentinas

Laura Alonso
Fondo de Investigaciones Científicas de Flandes
Universidad de Gante

En la *Poética* leemos que para Aristóteles lo más importante para llegar a construir una buena tragedia es “la estructuración de los hechos”.¹ Para el filósofo, “la tragedia es imitación de una acción completa y entera”, considerando como entero sólo aquello que tiene principio, medio y fin. “Es pues necesario –agrega el estagirita– que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera”.² Pero para Aristóteles la belleza no consiste solo en orden, sino en “orden y magnitud”.³ La magnitud adecuada de la fábula es, siempre según Aristóteles, aquella que “sea [...] visible en su conjunto, y pueda recordarse fácilmente”.⁴ En otras palabras, para el filósofo es importante que el espectador perciba lo que ve, es decir, la fábula como un conjunto, entero y completo; y que lo recuerde como tal.

Este principio externo de magnitud se combina con una exigencia interna a la fábula. Se trata de la unidad de tiempo. En su libro *Postdramatic Theatre*,⁵ Lehmann no solo asegura que la unidad de tiempo es un elemento esencial en la tradición del teatro dramático sino que además es el elemento que garantiza que la acción sea una totalidad coherente.⁶ Esto implica que la acción debe transcurrir sin saltos ni digresiones en el tiempo que pudieran nublar la claridad o entorpecer el entendimiento. Queda claro que

¹ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1992, p. 152.

² *Ibidem.*, pp. 152-53.

³ *Ibidem.*, p. 153.

⁴ *Ibidem.*, p. 154.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, New York, Routledge, 2007.

⁶ *Ibidem.*, p. 159.

la función que Lehmann atribuye a la unidad de tiempo sobrepasa la mera cuestión formal. Para nuestro crítico, existe un vínculo estrecho entre las nociones de orden y totalidad que rigen la composición de la fábula y el principio de unidad de tiempo. Más aún, Lehmann propone que la unidad de tiempo es el principio organizador de la tan aclamada unidad lógica del drama aristotélico.

Ahora bien, el traslado de la acción a un tiempo y espacio más cercano al lector/espectador en reescrituras modernas de tragedias griegas juega a menudo un rol fundamental cuando no crucial en la resignificación de la antigua historia. Más específicamente, la actualización de mitos clásicos a través de su reubicación en una época y en un contexto espacial determinado, con referentes más o menos precisos, es un procedimiento que se puede comprobar en varias piezas latinoamericanas que retoman un mito o tragedia griega. Así, para tomar un ejemplo concreto, William García sostiene que en las recreaciones de la historia de *Medea* por diferentes dramaturgos latinoamericanos, se constata lo que él llama "the Americanization of the myth".¹ A menudo esta *recontextualización* de la acción va acompañada de profundos cambios en la estructura del drama así como en el tratamiento estético del tiempo y del espacio.

En la segunda mitad del siglo XX, tres diferentes dramaturgos argentinos han recurrido en tres momentos y coyunturas muy diferentes a la tragedia de Sófocles, *Antígona*. La primera de estas tres reelaboraciones es producto del poeta, novelista y dramaturgo Leopoldo Marechal. Su pieza, *Antígona Vélez* (en adelante *AV*), se estrenó en 1951.² La segunda versión es *Antígona furiosa* (en adelante *AF*) de la prestigiosa dramaturga y novelista Griselda Gambaro. Esta pieza se estrenó en 1986.³ La última versión es la

¹ William García, "Tragedy and marginality in José Triana's *Medea en el espejo*", Frank Dauster ed, *Perspectives on contemporary Spanish American Theatre*, Lewisburg (Pa.), Bucknell University press, 1996, p. 146.

² *Antígona Vélez* se estrenó el 25 de mayo de 1951 para la inauguración de la temporada del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.

³ *Antígona furiosa* se estrenó en el teatro del Instituto Goethe de Buenos Aires.

reciente *Antígonas: linaje de linaje de hembras* (en adelante *ALH*) de Jorge Huertas, cuya pieza se estrenó en 2001.⁴

Mediante diferentes estrategias y en grados más o menos explícitos, se constata en las tres piezas un desplazamiento de la historia de la Tebas mitológica a un lugar y tiempo más cercano al lector/espectador argentino. Pero esto no es todo. Relacionado a esta recontextualización, los cambios introducidos en la estructura tanto externa como interna de cada pieza se presentan como reveladores. Más aún, proponemos que se puede establecer un vínculo entre la nueva estructura de la pieza y la configuración del nuevo escenario de la acción o bien, que se puede trazar cierto paralelismo entre la estructura de la pieza y la configuración del nuevo universo dramático.

El marco que hemos esbozado nos induce a explorar las piezas desde los siguientes interrogantes: ¿qué nueva forma adquiere cada una de las piezas argentinas?, ¿mediante qué procedimientos se produce la recontextualización de la tragedia de Sófocles? y ¿cómo contribuye el nuevo escenario de la acción a la resignificación de la misma? Asimismo, partiendo de la idea de que existe una relación entre la estructura de cada drama y la configuración del espacio, veremos pues cómo estos dos aspectos se entrelazan o fusionan. El análisis conjunto de estos dos elementos pondrá de relieve su decisiva contribución al nuevo sentido que adquiere la pieza.

1. La metamorfosis de la trama: de la forma piramidal de la tragedia griega a la descentralización de la trama

Los principios aristotélicos de "orden", "totalidad" y "extensión" que rigen la composición de la fábula son ilustrados por el crítico y teórico Gustav Freytag con la forma de una pirámide o triángulo. En la famosa teoría de Freytag⁵ la forma piramidal del drama se explica a partir de la disposición y relación que guarda cada una de

⁴ *Antígonas: linaje de hembras* se estrenó en el Festival de Teatro Antiguo Griego en Kalamata, Grecia. Luego de una breve gira por Grecia, esta pieza se estrenó en Buenos Aires en 2002.

⁵ Gustav Freytag, *Technique of the Drama: an Exposition of Dramatic Composition and Art*, Chicago, Scott Foresman and Company, 1900.

las partes en su formación de un todo consistente. Así pues, las tres partes aristotélicas –principio, medio y fin– se traducen en la pirámide de Freytag en “introducción”, “clímax” y “catástrofe”, a las que el crítico añade otras dos: “el ascenso” y “el descenso”.

Aplicado a la tragedia *Antígona*,⁶ este esquema se compone de la siguiente secuencia: el diálogo-prólogo entre Antígona y su hermana Ismene forman la introducción, al movimiento ascendente corresponden la noticia del enterramiento del cuerpo de Polinices, el enfado de Creonte, la captura de Antígona y la contienda entre Hemón y su padre Creonte. A esta escena le sucede el clímax, al que Freytag considera el punto nuclear de la tragedia y que generalmente se corresponde con el cambio o caída trágica del héroe. Según el mismo crítico, el clímax o medio de la acción es el punto más importante de la estructura porque la acción asciende hacia él, y desciende a partir de él.⁷ En la tragedia sofoclea, el clímax lo constituye la escena de *pathos* de Antígona y la orden de Creonte de llevarla a una gruta-prisión. A partir de este momento, la acción comienza el movimiento descendente. Corresponden a esta parte la aparición del profeta Tiresias anunciando calamidades y el consecuente cambio en la ordenanza de Creonte. Lo que resta de la acción, es decir, el anuncio del mensajero sobre la muerte de Antígona, Hemón y Eurídice, y el lamento final de Creonte, forma parte de la catástrofe.

Dentro de este esquema, la acción, escribe Freytag, debe avanzar con uniformidad consistente.⁸ Esta uniformidad consistente que define a la unidad de acción se basa, tal como lo proponía Aristóteles, en el principio de conexión causal entre los hechos. Acorde con esto, el final debe aparecer como el resultado inevitable e inteligible del curso completo de la acción.⁹ Tal es el caso en la *Antígona* de Sófocles.

Como ferviente lector de la *Poética*, Marechal compone un drama que no solo responde a los principios de “orden”, “totalidad” y “extensión”, sino también –siguiendo a Lehmann– a la estética aristotélica del tiempo. En efecto, con afán notable, Marechal se

⁶ Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1998.

⁷ Gustav Freytag, *op. cit.*, p. 105.

⁸ *Ibidem.*, p. 29.

⁹ *Ibidem.*, p. 29.

consagra a la creación de un cosmos cerrado, uniforme y coherente. El tratamiento del tiempo recibe especial cuidado al ser limitado el desarrollo de la acción al espacio de un día y salvaguardada con ahínco su uniformidad. Esto quiere decir que Marechal crea un tiempo intersubjetivo y homogéneo¹⁰ en el que los oponentes, agonista y antagonista, pueden encontrarse. En otras palabras, la acción transcurre en un único tiempo, y por extensión, en un único espacio, común a todos los personajes.

En cuanto a la organización de la trama, ésta presenta –según lo propuesto por Aristóteles– un principio, al que corresponden los cuadros I y II de la pieza marechaliana; un medio, al que pertenecen los cuadros III, IV y V; y un fin, que se puede identificar con el cuadro VI. Acorde con esto, la acción se desarrolla de manera piramidal, alcanzando su mayor momento de tensión en el cuadro V. Asimismo, la totalidad de la acción está motivada por una relación lógica de causa–efecto entre los hechos, y el encadenamiento de los mismos se sucede sin interrupciones ni la irrupción de elementos ajenos al mundo dramático que pudieran desviar la atención de la acción principal. En la pieza de Marechal, el orden es imperante y no solo estructuralmente sino también, como veremos, temáticamente.

En efecto, desde una perspectiva más temática, no es difícil advertir que la pieza de Marechal es una dramatización del modelo arquetípico de la fundación tal como lo describe Mircea Eliade en su famoso libro *El mito del eterno retorno*.¹¹ Traspolando este modelo a *AV*¹² vemos que se pueden identificar claramente las etapas que forman dicho modelo. Acorde con esto, la acción en la pieza marechaliana parte de una situación de caos, pasa por el sacrificio obligatorio, que no será otro sino la muerte casi voluntaria de la protagonista, para finalizar con el restablecimiento del orden. Salta a la vista pues que recurriendo a este modelo, *AV* se aleja notable y significativamente del desenlace catastrófico que caracteriza a la *Antígona* sofoclea. Ciertamente, la pieza de Marechal no termina en

¹⁰ Lehmann, *op. cit.*, p. 154.

¹¹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

<http://librosgratisweb.com/html/eliade-mircea/el-mito-del-eterno-retorno/index.html>

¹² Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, en *Obras Completas Vol. II*, Buenos Aires, Ediciones Perfil, 1998.

una catástrofe sino por el contrario en la restitución del orden y equilibrio.

Ricoeur afirma que "Aristóteles divide en el acto poético por excelencia –la composición del poema trágico– el triunfo de la concordancia sobre la discordancia".¹³ En *AV* este triunfo se manifiesta de manera doble: Temáticamente, mediante la dramatización del modelo arquetípico de la fundación; y estructuralmente, a partir de la conexión causal entre los hechos (Aristóteles, Freytag) y de la unidad de tiempo (Lehmann) que garantizan la unidad lógica del drama.

Muy diferente a la situación esbozada en *AV* es la composición de la trama en *AF*.¹⁴ La pieza de Gambaro está compuesta por una única y extensa escena en la que diversas situaciones dramáticas se van encadenando en una secuencia circular que se inicia y termina con la muerte de Antígona.¹⁵ En la escena inicial vemos cómo el personaje vuelve de la muerte para volver a contar su historia. Este significativo comienzo tiene un doble efecto. Por un lado, anticipa el fin hacia el que se dirigirá la tragedia, restando todo tipo de intriga y tensión a la acción. Por el otro, imprime un carácter reiterativo e incesante a la historia representada. Esta condición circular de *AF* no sólo imposibilita la delimitación de las partes aristotélicas sino que además desplaza la noción de clímax como eje estructurante de la acción.

Las situaciones dramáticas que componen *AF* se van desarrollando sin un orden estrictamente lógico. Por el contrario, el principio que rige su encadenamiento parece ser el principio de discontinuidad. Esto se manifiesta en el procedimiento dialógico, interrumpido y con frecuencia incoherente que establecen los personajes. El desarrollo incoherente de los diálogos está influenciado por la presencia de múltiples tiempos y espacios. Radica aquí pues –si seguimos a Lehmann– en la fragmentación de la uniformidad temporal la ruptura de la unidad lógica del drama. En efecto, en *AF* el tiempo y el espacio no son intersubjetivos y por lo tanto no son homogéneos. Encontramos por el contrario una

¹³ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, vol. I, México, Siglo XXI editores, 1998, p. 80.

¹⁴ Grisela Gambaro, *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2006.

¹⁵ Marta Contreras, *Griselda Gambaro: Teatro de la descomposición*, Chile, Ediciones Universidad de Concepción, 1994, p. 144.

simultaneidad de tiempos y espacios que se corresponden con dos niveles de la acción. Podemos leer estos dos niveles que conjuntamente conforman el relato dramático como una forma del "teatro en el teatro".

Distinguimos, siguiendo a García Barrientos,¹⁶ entre un primer nivel de la acción, al que llamamos "discurso dramático" (incluyente) y un segundo nivel, al que llamamos "historia dramática" (inscrito en aquel).¹⁷ En el procedimiento "el teatro en el teatro", los elementos que corresponden al plano del discurso constituyen la realidad respecto a la cual son ficticios los elementos y sucesos de la historia. Aquellos a su vez son, evidentemente, ficticios en relación con la efectiva realidad, es decir, con la realidad del espectador. La particularidad de este recurso en la pieza de Gambaro radica en el hecho de que la línea divisoria entre los dos planos no es tan tajante como en la forma canónica que acabamos de esbozar. En *AF* los elementos y sucesos representados en cada uno de los niveles no están desvinculados. Por el contrario, éstos se influyen mutuamente y es sobre la base de este entramado que se desarrolla la acción.

La fragmentación, huecos y hiatos que caracterizan el discurrir de la historia en *AF* permiten directamente la intrusión de la realidad externa. En efecto, en *AF* se anula la unidad de tiempo como marco englobante de la ficción teatral a favor de una dimensión temporal compartida entre los actores y la audiencia. La acción deviene pues un acto en proceso que no tiene principio ni medio ni fin. Es pues la discontinuidad estructural, basada en el recurso del teatro en el teatro y que se manifiesta en la comunicación fragmentaria entre los personajes, la que permite caracterizar desde el plano del significante un mensaje que el propio texto escatima en mérito de la propuesta estética que lo sustenta.

Más en línea con las estrategias de significación empleadas por Gambaro que con las de Marechal, en la pieza de Huertas,

¹⁶ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

¹⁷ García Barrientos traslada las categorías propuestas por Benveniste (*histoire/discours*) al teatro.

Antígonas: linaje de hembras,¹⁸ el desarrollo cronológico y piramidal del drama clásico es reemplazado por una sucesión de fragmentos. En efecto, el paradigma del orden –para parafrasear a Ricoeur– que representa la antigua tragedia, queda en *ALH* completamente desarticulado. Diseminando la acción en diecinueve fragmentos de variada extensión, forma y estilo, el dramaturgo introduce una variedad de temas y elementos nuevos, a veces de manera aparentemente aleatoria, con respecto a la historia principal. De esta manera, el principio contra el que más llamativamente acomete Huertas es el de la unidad de acción. Transgredida la unidad de acción, ésta no puede ya avanzar con uniformidad consistente.

La fragmentación de la historia no solo impide la conexión causal entre los hechos sino que el carácter desbordante de la pieza de Huertas parece imprimir más bien un tipo de conexión casual entre los diferentes elementos o situaciones. En efecto, las *torciones* a las que Huertas somete el texto modelo, le permiten insertar problemáticas, personajes y elementos ajenos al hipotexto. El resultado es una pieza que se presenta como un mosaico intertextual, donde la identificación de las diferentes referencias y alusiones dependerá de la competencia y el bagaje cultural de cada espectador/lector. Pero esto no es todo. A la forma fragmentaria e interrumpida que caracteriza el desarrollo de la acción se suma una forma circular en la estructura del drama. Al igual que *AF*, *ALH* comienza y termina de la misma manera. O dicho de otro modo, *ALH* comienza y acaba con el conflicto irresuelto que, anulando la instancia preparatoria del prólogo, abre la tragedia.

Formalmente, el elemento que enfatiza el carácter circular de la pieza es la formulación de una misma pregunta retórica tanto al principio como al final de la acción:

¿Qué será de la reina del Plata? ¿Qué será de mi tierra querida?

Estas preguntas introducen la problemática en torno a la frágil situación de la ciudad y la preocupación por el futuro de la patria. Pero esta repetición implica algo más que una circularidad. Esta pregunta sin respuesta sobre el futuro de la patria implica la cancelación de un final, a la vez que introduce una fuerte sensación

¹⁸ Jorge Luis Huertas, *Antígonas: linaje de hembras*, Buenos Aires, Biblos, 2002.

de incertidumbre. Reforzando esta sensación y transgrediendo doblemente la demanda aristotélica de que solamente lo que tiene un principio y un fin puede ser completo, en el último fragmento de la obra se introduce un enigma. Estos elementos dan lugar a un final que se proyecta hacia el futuro y parecen invitar al lector a proyectar la acción más allá de los límites formales de la obra. De este modo, *ALH* desafía sin tapujos la demanda aristotélica de la "correcta magnitud" de la tragedia. Estamos ante una pieza que no puede ser aprehendida de un solo golpe de vista ni puede ser recordada por el lector/espectador como una totalidad. Es sobre todo la dimensión apocalíptica de los acontecimientos, la que escapa a la posibilidad del lector/espectador de captarlos en su conjunto. Dicho de otro modo, Huertas nos invita a imaginarnos un universo que sobrepasa los límites de lo representado.

2. De la Tebas mitológica a la Argentina

La tragedia de Antígona transcurre en la ciudad de Tebas. Tebas es evocada por sus habitantes como una bella y gran ciudad. En efecto, se trata de una ciudad bien fortificada y sólidamente establecida. Desde el inicio y mediante diferentes instancias, Sófocles nos va introduciendo en el escenario de la acción. Se nos recuerda que Tebas acaba de sufrir un ataque extranjero, y que si bien ha salido victoriosa en el enfrentamiento, la ciudad aún se encuentra en una situación crítica.¹⁹ La difícil situación con que se inicia la pieza se agrava hacia el final de la misma debido a los errores cometidos por el propio gobernante.

En *AV*, Marechal lleva a cabo profundos cambios en el lugar y el tiempo originarios de la acción. Cumpliendo con su propósito de dar vida a una fábula universal "en acto de nuestros hombres y en nuestro paisaje"²⁰ el autor elige un contexto netamente argentino: el paisaje de la llanura durante su época más dramática: el de su conquista (s. XIX). Esto equivale a decir, el espacio de las luchas fronterizas que formaron parte de la misma fundación de la Argentina. Acorde con esto, los personajes que habitan el mundo

¹⁹ Bernard M. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Univ. of California Press, 1964, p. 83.

²⁰ En *El Hogar* 20 de julio de 1951 Año XLVII, nº 2175.

dramático creado por Marechal no solo adquieren nombres locales sino que son gauchos, peones, capataces, soldados e indios. En suma, se elimina todo elemento ajeno o anacrónico al nuevo mundo dramático. De esta manera, Marechal acerca la acción a un contexto más familiar al espectador a la vez que la aleja trasladándola a un tiempo pasado y diferente al del mismo.

Las coordenadas espacio-temporales elegidas por Marechal proporcionan el contexto adecuado para introducir la temática de la fundación de un nuevo espacio. Para esto, Marechal dedica especial atención a la configuración de dos ámbitos antagónicos combinando, por un lado, el modelo arquetípico de la fundación y por el otro, la antigua antinomia civilización y barbarie. En *AV*, este binomio se relaciona con la fundación, en el sentido en que representa la lucha entre las dos fuerzas opuestas que en la cosmovisión descrita por Eliade antecede a la fundación de un nuevo espacio. En otras palabras, la batalla entre el orden y el caos en que se basa la cosmovisión arquetípica de la fundación tomará, en la pieza de Marechal, la forma específica de la oposición entre la civilización y la barbarie. Salta a la vista que el pasado histórico elegido por Marechal se corresponde con un contexto de lucha y de cambios. Más concretamente, se corresponde con el contexto histórico de la fundación de un nuevo país. Dadas las convicciones políticas de Marechal, no es difícil advertir que el autor se propone establecer un vínculo entre la coyuntura histórica que evoca la pieza y el contexto argentino desde el que escribe el autor.

De la dramatización en *AV* (1951) de la fundación de un nuevo suelo, pasamos en *AF* (1986) a la dramatización de un estado ya establecido que se adjudica la supremacía sobre la libertad de los individuos. Esto no debe sorprender si tenemos en cuenta que entre ambas reelaboraciones de la tragedia de Sófocles no solo median treinta y cinco años de historia sino también la más sangrienta dictadura que conociera la Argentina. El impacto de esta experiencia en el terreno artístico es inestimable. Tal es así que Dubatti propone hablar de un "teatro de la postdictadura". Esta actividad teatral actual, que incluye "el conjunto de la actividad escénica y dramática que se viene desarrollando en el país a partir de la restitución de la Constitución y sus instituciones en 1983" se caracteriza, siempre según Dubatti, por expresar y

reelaborar en sus poéticas las nuevas condiciones culturales que atraviesan la sociedad argentina a partir de la postdictadura.²¹

En *AF* la Argentina es pues, nuevamente, el escenario de los hechos. Sin embargo, Gambaro borra toda referencia explícita al tiempo y lugar de la acción. En consecuencia, la contextualización de los hechos ocurre de manera indirecta pero a la vez ineludible. En efecto, hay una serie de elementos a nivel enunciativo y de la acción que le permiten al lector/espectador establecer el vínculo con el referente socio histórico al que alude la pieza, o bien, contextualizar la acción durante la última dictadura militar. Por otro lado –y a diferencia de la versión marechaliana– Gambaro no elimina todos los elementos de la tragedia griega. Por lo tanto, sería más acertado decir que *AF* presenta una combinación de elementos clásicos y contemporáneos, un cruce de elementos de la propia tragedia griega y del “texto social” argentino de la última dictadura. En efecto, a la referencia vedada al lugar de la acción se suma un complejo entramado espacio-temporal, pues la acción transcurre en una doble dimensión. Representando los sucesos que corresponden a la tragedia sofoclea, el personaje femenino Antígona pertenece, en principio, a un tiempo y espacio míticos. Por otro lado, los hombres del coro introducen un contexto contemporáneo al espectador, es decir, el de la Argentina de la última dictadura.

A los pocos pero eficaces elementos textuales que nos permiten contextualizar la acción hay que sumar los elementos de la puesta en escena. Por un lado, tenemos una jaula de metal circular,²² en la que el personaje femenino aparece y permanece encerrada durante toda la acción. Por otro lado, tenemos tres mesas²³ por las que se pasean los dos hombres del coro. Esta aparente incompatibilidad en la escena de una jaula/prisión y un café de la ciudad sugiere la simultaneidad de dos acciones: la vida pública del café y la experiencia oculta de la prisión. De esta manera, el espacio representado en *AF* descansa ampliamente en la interpretación del espectador, es el espectador quien tiene que

²¹ Jorge Dubatti, “El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2004): El canon de la multiplicidad”, *Ínsula*, julio-agosto (2006), p. 23.

²² La jaula es un elemento que corresponde por completo a la puesta en escena y no al texto dramático.

²³ En el texto didascálico es originariamente una mesa.

establecer relaciones entre estos dos significantes. La construcción dual del escenario y los dos espacios que por metonimia introducen estos dos objetos nos recuerda a la construcción del espacio en el teatro épico. Ciertamente, *AF* puede ser leída como:

A montage-of-separate-pieces [that] trusts in us to reconstruct from these pieces the material and ideological contradictions of our own society.²⁴

Manteniendo el nombre de los personajes mitológicos, Huertas traslada la acción de Tebas a la ciudad de Buenos Aires. La didascalía al comienzo del texto nos ubica inmediatamente en el escenario de los hechos: "Agora de Mayo, ciudad de Buenos Aires" (19). Nuevamente Buenos Aires y su río, parte cultural e históricamente indisoluble de la ciudad, tampoco constituyen en esta pieza el mero escenario de la acción. Más aún, es significativo el énfasis que pone el dramaturgo en este nuevo escenario. Así, a lo largo de la pieza se constatan reiteradas alusiones a la ciudad, ya sea de forma directa o por medio de sus derivados.

En cuanto al tiempo de la acción, aunque abundan las alusiones a diferentes momentos, episodios y personajes de la historia argentina –algunas veces más explícitas que otras–, no hay sin embargo una indicación temporal precisa. En realidad, el tiempo de la acción podrían ser muchos momentos de la historia argentina. Por otro lado, vista retrospectivamente y a la luz de la crisis que estallara en diciembre de 2001 en Argentina, la pieza de Huertas adquiere inevitablemente un cariz premonitorio. En efecto, el escenario que nos presenta Huertas no solo es poco alentador sino que es de un marcado tono apocalíptico. El espacio representado se vuelve pues extrañamente familiar al lector/espectador, ya que, si bien se mencionan lugares de la ciudad (calles, parques, edificios) fácilmente identificables, por otro lado, el aspecto fuertemente enrarecido y de decadencia los convierte en ajenos. En *ALH* una situación de amenaza y preocupación constante sobre el destino de la ciudad se instala desde el principio, acompaña todo el desarrollo de la acción y se retoma con mayor intensidad sobre el final. Estrechamente vinculada a esta inquietante situación está

²⁴ Bryant-Bertail, *Space and Time in Epic Theater: The Brechtian Legacy*, Rochester (N.Y.), Camden House, 2000, p. 25.

la conducta de un despótico gobernante. Huertas recoge este aspecto presente en la conducta del gobernante clásico y lo potencia en la figura del tirano argentino hasta el punto de convertirlo en la causa de la catástrofe final que sufre la ciudad. Esta catástrofe se manifiesta en la forma de pestes, sudestadas, hambre y epidemias.

En su ensayo "El escritor argentino en su tradición" publicado pocos meses después del estallido de la crisis, Saer hace una interesante comparación entre la inevitabilidad y frecuencia de las crisis en las sociedades capitalistas y las epidemias en otros tiempos. El autor concluye que

en los países subdesarrollados, la crisis es endémica: un estado febril permanente que, de tanto en tanto, atraviesa una fase aguda. En Argentina, desde sus orígenes, la crisis es latente.²⁵

En *ALH* Huertas recurre, en línea con el imaginario clásico, al mal que representa la peste para hablarnos de un país en crisis, un país cuya historia está marcada por una sucesión de catástrofes. En otras palabras, el escenario que nos presenta Huertas es el escenario de la Argentina de finales de 2001, donde reinaba "la amenaza de un inminente caos social".²⁶

Conclusiones

El apretado entramado que existe entre la estructura que los diferentes dramaturgos han dado al drama y la configuración del nuevo espacio dramático nos ha llevado a explorar estos dos aspectos conjuntamente. En efecto, hemos visto que ninguna de las tres versiones mantiene la estructura original de la tragedia griega. De esta manera, desde los diferentes contextos que supusieron los años 1951, 1986 y 2001 en Argentina, los tres dramaturgos vehiculan su mensaje tanto desde el contenido como desde la estructura del drama.

²⁵ Juan José Saer, "El escritor argentino en su tradición", en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 62. Texto publicado por primera vez en el diario *La Nación* el 31 de julio de 2002.

²⁶ J. J. Saer, *op. cit.*, p. 61.

Las metamorfosis que ha sufrido la trama original, tomando la expresión utilizada por Ricoeur, presentan en los tres casos analizados una forma análoga a la configuración del espacio. En *AV* la lógica estructural del texto, basada en el modelo arquetípico de la fundación, es análoga a la estructuración del espacio. El final es el lugar estratégico, es donde termina de configurarse el nuevo espacio fundado. En 1951, Marechal veía en el movimiento peronista una posibilidad para la construcción de una nueva nación. En este sentido, *AV* es una reflexión sobre la participación de la sociedad en la construcción de un nuevo país. La recurrencia al modelo arquetípico de la fundación para estructurar la acción imprime a la obra un final optimista y con vistas hacia el futuro. Del optimismo de Marechal en el futuro pasamos en *AF* a la confrontación con un pasado funesto. En efecto, Gambaro reelabora en su obra la traumática experiencia que atravesó la sociedad argentina durante el régimen militar. En este sentido, la omisión del lugar de la acción, la ausencia de un espacio visible y definido en *AF* no debe sorprendernos si tenemos en cuenta las características del régimen de desapariciones bajo este gobierno. Evocando las técnicas del teatro épico, el espacio escindido no es más que un eco de la fragmentación de la sociedad, que en *AF* se manifiesta en la forma interrumpida del procedimiento dialógico. Hay además, como hemos visto, una clara insistencia sobre elementos que denotan circularidad. A través de esta circularidad, Gambaro está señalando el uso reiterado e incesante de la violencia. Huertas, finalmente, se enfrenta a principios del siglo XXI a una coyuntura desoladora que se presenta como el fin de la Argentina, y que lo lleva a leer la historia de este país como una incesante repetición de crisis o epidemias. En este sentido, el estallido de la forma y la fragmentación en *ALH* parecen reflejar el estallido de la crisis en 2001. Mientras que la circularidad de esta pieza acaso representa el estado febril permanente que caracteriza a la Argentina desde sus orígenes.

La propuesta de nuestra contribución consistía en explorar la nueva estructura que adquieren las diferentes reescrituras a partir de la recontextualización de la acción. La misma aparición cronológica de las piezas y el medio siglo de historia que media entre ellas nos proporcionaron las pautas para entender las

diferencias radicales de cada apropiación. Dentro de la amplia materia que lleva el nombre de *intertextualidad*, Martínez Fernández acierta cuando afirma que es sólo en el doble proceso de des-contextualización y recontextualización que un texto pierde valores significativos adquiridos en relación a su contexto originario y adquiere al ser inserto en un nuevo contexto lingüístico y situacional valores nuevos y tal vez imprevistos.²⁷ Este es, como hemos visto, el caso en las reelaboraciones argentinas de la tragedia *Antígona*.



²⁷ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 94.