

ANTIGONA FURIOSA DE G. GAMBARO: ENTRE TRADUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN

SUSANA SCABUZZO
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
scabuzzo@criba.edu.ar

ARGOS 24 (2000) PP. 145-155

Este trabajo explora las relaciones que *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro guarda con el texto de Sófocles y con otros textos como *Odisea*, *Hamlet*, *La Peste*, etc. Las múltiples conexiones que AF establece con variados textos afloran mediante traducciones, citas, alusiones o sugerencias, entretejidas con pasajes originales. Esos hipotextos resultan resemantizados en función de las líneas de fuerza del texto gambarino: abuso de poder, crueldad, victimización, sumisión. Con ello Gambaro coloca al espectador frente al horror de la violencia ejercida y tolerada.

Antígona | Gambaro | hipotextos | resignificación | violencia

Muy diversa ha sido la suerte que corrió Antígona, la heroína de Sófocles, en su desembarco en Latinoamérica, desembarco generalmente olvidado u obviado por casi todos los que han rastreado la pervivencia de temas procedentes de la antigüedad grecolatina en la literatura posterior.¹ En efecto, resulta llamativo que desde Europa no se dé cuenta de los retoños del tronco clásico que, aclimatados a la novedad de estas tierras, han brotado en la segunda mitad de este siglo que acaba; y no menos llamativo es que no se hagan explícitas las razones de tal omisión. Naturalmente, sería ingenuo pensar que la llegada de Antígona a Latinoamérica se produce en viaje sin escalas desde la Atenas del s. V en la que vio la luz. Genette ha señalado,² hace ya varios años, que todo texto que se produce surge en diálogo con los textos que lo han precedido; y esto es muy cierto en la línea que podríamos llamar de la tradición clásica. Cada vez que un texto reescribe un tema procedente del mundo grecolatino, se inserta en una red de relaciones que lo

¹ Entre ellos, STEINER (1989).

² GENETTE (1982).

vincula a los textos que lo precedieron en esa reescritura. De modo que hablar de las *Antígonas* latinoamericanas es, de alguna forma, hablar de la de Sófocles y de todas las que se produjeron en el lapso que separa a Atenas de nuestra actualidad.

Sería muy arduo y en extremo ambicioso pretender seguir el itinerario completo de nuestra heroína una vez que puso pie en este continente. Solamente queremos mencionar el hecho de que en manos de Leopoldo Marechal, de Jorge Andrade, de Luis Rafael Sánchez, de César Rengifo,³ *Antígona* se ha ido distanciando notablemente del original griego. Esta es una de las razones por las que resulta sorprendente la reescritura que realiza Griselda Gambaro en 1986.

Una de las constantes de la producción de Gambaro es el despliegue de las relaciones de poder. Su mundo está poblado de seres que dominan a otros y se convierten en victimarios, enfrentados a quienes no tienen posibilidad de ejercer el poder y, victimizados por los opresores, son sometidos a procesos de destrucción. *Antígona Furiosa* pertenece a la que Osvaldo Pelletieri señala como tercera fase, "realista crítica"⁴ del teatro de Gambaro, en la que se destacan personajes femeninos que se oponen a la violencia y al poder irracional. La palabra, en boca de mujeres como la Dolores de *La Malasangre* y *Antígona*, se volverá grito de denuncia e instrumento de liberación.

En comparación con las otras piezas americanas, esta *Antígona Furiosa* guarda una relación mucho más estrecha con el texto de Sófocles; por otro lado incorpora fragmentos de otros textos, algunos ajenos a la tradición clásica y a la temática central de la obra; estos textos de los que Gambaro se apropia se entretajan con pasajes de su propia creación.

Una forma de ir desbrozando el terreno será puntualizar primero esas remisiones a textos que podríamos llamar hipotextos secundarios. La obra se inicia cuando *Antígona*, ahorcada y coronada de flores blancas, afloja el lazo de su cuello; están en escena los otros dos personajes que completan el elenco, Corifeo y Antínoo, tomando café en una mesita redonda, con trajes de calle; sus nombres remiten, uno a la tragedia, y el otro al Pretendiente osado de la *Odisea* de Homero;⁵ Corifeo pregunta en son de burla, refiriéndose a *Antígona* que canturrea, si es *Ofeilia*. Y ella canta los versos con aire de copla popular que Shakespeare

³ MARECHAL (1981), ANDRADE (1979), SÁNCHEZ (1983), RENGIFO (1989).

⁴ PELLETIERI (1994:35).

⁵ Dado que nunca son nombrados en la escena, estas alusiones solo son válidas para el lector del texto.

asignó a Ofelia en la escena en que desvaría.⁶ Estos versos al comienzo de la obra, pese al tono ligero del cuadro, sugieren al espectador dos nociones: locura y muerte. La Ofelia de Shakespeare mezcla en su canción el dolor porque su amor se fue y su pena por la muerte del padre. Reconoce que nadie sino ella llorará a su muerto. Como la Ofelia inglesa, esta Antígona canta la misma copla por su hermano muerto, que nadie más que ella tendrá el coraje de llorar, y casi al final de la obra la repite por su prometido Hemón (esta asociación de parentesco y *eros* se reitera, como veremos, más adelante). Pero sus palabras, al comienzo de la acción dramática, son de inmediato desmentidas: "¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?" (pág. 197).⁷ De esta forma, Gambaro alude a las víctimas sin sepultura del proceso militar argentino; el tono indiferente y casi burlón con que Corifeo y Antínoo señalan la ausencia de tumba frente a Antígona-Ofelia desquiciada por su duelo, evoca y subraya la crueldad ejercida sobre los familiares de los desaparecidos.

Acabado el cantar de Antígona, tras un breve intercambio entre ella y Corifeo, Antínoo produce la primera emisión que retoma el texto del edicto del Creonte sofócleo, que condensado y sujeto a algunas modificaciones, evoca también *La Peste* de Camus: "¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará a la ciudad!". Hacia el final de la obra (pág. 213), cuando comienza a caer la inmundicia de los pájaros, Antínoo y Corifeo aluden nuevamente a la peste, que ahora es la suciedad de las aves que anuncia el Tiresias de Sófocles, y al mismo tiempo la peste con toda la carga simbólica que asume en la novela homónima.⁸ Ubicada en la Argentina de 1986, la amenaza de la peste mantiene el sentido general que le asignó Camus; es la falta de libertad y la aceptación de tal condición, es el abuso del mando y la sumisión; y al mismo tiempo alude al poder militar, que no fue desactivado por la democracia en nuestro país.

Cuando Antígona menciona su condición de princesa, Corifeo y Antínoo la asocian con los versos de Darío "la princesa está triste, qué tendrá la princesa?, los suspiros escapan de su boca de fresa" asumiendo una actitud burlona cuando Antígona, conmocionada, está reconociendo y confesando que ante Creonte tuvo miedo. El texto de Darío

⁶ Acto IV, escena V.

⁷ Cito el texto de AF por la edición de 1989 (Buenos Aires, Ediciones de la Flor).

⁸ "Corifeo: ¡Y en tu casa te seguirá la peste! / Antínoo: ¡Me encerraré! / Corifeo: ¡Te seguirá la peste! Ningún dios oírá nuestras súplicas. ¡Malditas aves! / Antígona: El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguirá la peste." (pág. 214).

inserto en este contexto resulta ofensivo e irreverente hacia quien se aproxima a la muerte. Por otro lado, se evidencia con dureza la imposibilidad de verdadero diálogo entre Antígona y los otros dos personajes, indiferentes ante su sufrimiento.

El odio que se hace presente al final de la obra remite al que atraviesa sin concesiones las páginas que M. Yourcenar dedica a Antígona en *Fuegos*: "el odio se cierne sobre Tebas como un espantoso sol".⁹ En el texto gambarino, el odio evoca, además, el origen de la violencia que se desató antes y durante la dictadura militar.

Todas estas citas o alusiones marcan una apropiación de materiales heterogéneos, que son recortados de los textos originales e insertados en un nuevo contexto, en el que, naturalmente, resultan resementizados. Como vimos, en todos los casos está presente la evocación de la brutalidad a que conduce el abuso del poder; la escueta contextualización, a que haremos referencia más adelante, contribuye a que esos textos hablen del último gobierno militar.

Los procedimientos de desmontaje y reorganización textual no se aplican solamente a los textos que hemos llamado secundarios, sino también al de partida, al texto sófocleo. Las operaciones que realiza Gambaro sobre este material resultan llamativas.¹⁰ En primer lugar, hemos de señalar que se funda en una traducción de Sófocles; es decir que se inscribe en la línea que inicia Luigi Alamanni en 1533, y que continúan Hölderlin en 1804 y Cocteau en 1922; este último, a la par que traduce a Sófocles, produce una especie de condensación del texto, que él mismo llama "*contraction*", y explica:

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf.
Ainsi j'ai voulu traduire Antigone. A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendues.
Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'oeuvre.¹¹

Gambaro también condensa segmentos del texto de Sófocles que

⁹ YOURCENAR (1991:53).

¹⁰ MOMIGLIANI (1997) analiza los procedimientos a los que Gambaro somete el texto de Sófocles, pero a nuestro juicio su interpretación del texto griego no es acertada.

¹¹ COCTEAU (1948).

reproduce con diverso grado de fidelidad a la traducción en que se basa. Y esta condensación revela una notable lucidez, que le permite mantener intactas las zonas medulares del texto de partida. Es decir que en ciertos tramos reproduce frases traducidas, y en otros condensa pasajes de Sófocles que son perfectamente identificables para el espectador/lector que lo conoce. Notemos que tanto la presencia del texto de Sófocles como la apropiación de otros señalados anteriormente, exigen del público ideal una marcada competencia teatral y literaria. El mayor volumen del texto sofócleo que utiliza Gambaro procede del *kommós* o lamento de Antígona por su muerte inminente; le siguen en orden decreciente el *agón* de Creonte y Hemón, el de Creonte, Antígona e Ismena, el discurso en que Antígona explica sus razones para morir por un hermano, los dichos de Tiresias, los relatos del *ángelos* y del *exángelos*, los diálogos de Creonte y Coro, el prólogo, la *párodos* y finalmente el himno a Eros, que queda reducido a dos líneas. Elimina los demás cantos del Coro y el plano sobrenatural; el conflicto se origina entre los hombres a causa del abuso del poder.

Gambaro no sigue el ordenamiento del texto sofócleo; sobre la traducción que utiliza, realiza variadas operaciones de desmontaje y desarticulación en los diversos niveles textuales. Su obra se configura con tres personajes solamente, lo que obliga a un predominio masivo de la *diégesis* por sobre la *mimesis*. En rigor de verdad, en la tragedia griega sucede algo similar, aunque no en proporciones tan extremadas. *Antígona Furiosa* explota esta característica al máximo; la obra se abre cuando la protagonista, que ya se ha ahorcado, suelta el lazo que ciñe su cuello, y acaba en el momento en que se ahorca; así, la trama consiste en la evocación de los hechos y las palabras que desembocaron en su muerte. En esa evocación se mezclan sin marcas distintivas el discurso indirecto de la narración y los escasos elementos miméticos, a los que se añade la anticipación de lo que sucederá (aunque en realidad es cosa ya sucedida): "Corifeo: [...] Hemón vendrá a pedir por ella [...] aprovechará para una frase maestra. Antínoo: ¿Cuál? Corifeo: Solo, se puede mandar bien en una tierra desierta" (pág. 206).

Este expediente es un recurso que va de la mano del hecho de que la obra es ejecutada por tres personajes solamente. Cada uno de ellos debe asumir emisiones que en el texto de Sófocles corresponden a distintos personajes, y a la vez, el texto de cada personaje sofócleo se halla desarticulado y diseminado en boca de dos de los tres de Gambaro, a menudo en una misma emisión. Hasta palabras que en Sófocles corresponden a Antígona, son asignadas aquí a Corifeo. Ni el texto ni la didas-

calia indican que deba darse al espectador algún indicio claro de los cambios de personaje, por lo que se supone que esto debe poner en acción su competencia teatral y literaria para captarlos. El juego de los personajes se complejiza con un artefacto escénico, la carcasa que representa a Creonte; la edición de 1989 señala: "Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume, obviamente, el trono y el poder".¹² La reorganización de los acontecimientos que produce Gambaro, además de la diegetización ya aludida, muestra dos grandes bloques que se articulan en torno a lo que el texto recupera del Discurso del Trono que pronuncia el Creonte sofócleo. En el primero, se concentran básicamente la historia de los antecesores de Antígona y la de sus hermanos, el edicto de Creonte prohibiendo la sepultura de Polinices, y la decisión de Antígona de realizar los ritos fúnebres. A estos elementos procedentes del texto sofócleo, Gambaro añade el canto inicial de Antígona-Ofelia, la pantomima de envenenamiento que realiza Corifeo, y las acciones que podríamos llamar 'rituales', cumplidas por Antígona en relación con sus muertos. En esta primera parte de la obra cobra gran relieve el edicto de Creonte, repetido con insistencia y siempre en forma de órdenes imperativas. Acabado el Discurso del Trono (pág. 200) se abre un amplio período agonal en el que la narración recupera, aunque dislocados, los enfrentamientos entre Creonte y Antígona, Creonte y Hemón, Antígona e Ismena, Creonte y Tiresias del texto sofócleo. En este tramo Gambaro reformula la soledad de Antígona y la injusticia de su condena en términos que evocan lo actuado por el proceso militar; por ej: "¿Qué abogados tuvo, qué jueces, quién estuvo a su lado? [...] La agarró y decidió: a esta la reviento" (pág. 207). Tras el *kommós* de Antígona que marcha a la muerte sobreviene el desenlace, en el que Gambaro introduce innovaciones significativas. Una de ellas, la insistencia en la peste, cuyo valor simbólico ya habíamos señalado. Otra, la configuración de Creonte; si el Creonte de Brecht¹³ es derrotado en el combate sin que se diga nada de su peripecia íntima, el de Gambaro avanza aún más en su distanciamiento del de Sófocles; el griego, muertos todos los miembros de su familia, en la más horrorosa soledad, comprendió la magnitud de sus errores. El argentino no solo no se arrepiente, sino que finge estar aniquilado, pero conserva todo su poder. Desde el trono, que no ha aban-

¹² La carcasa es un recurso "distanciador" tomado del teatro brechtiano. El discurso fragmentado, el paso del relato en pasado a la acción presente sin transición son también recursos propios del teatro de Brecht.

¹³ BRECHT (1981).

donado, lanza sobre sus enemigos un perdón que nadie pidió, y que por eso mismo es ofensivo. Su actitud hipócrita contrasta con la orgullosa integridad de Antígona, que encerrada en la cueva derrama el cuenco de agua porque se niega a aceptar esa misericordia que solo encubre crueldad. Otra novedad es el reproche que Antígona dirige a Hemón por haberse suicidado: "¿Por qué preferiste la nada y no la pena? La huida y no la obstinación del vencido" (pág. 216). En síntesis, las innovaciones más significativas que Gambaro introduce en la historia que cuenta, en relación con la de Sófocles, tienen que ver básicamente con el abuso del poder; remiten al proceso militar vivido en la Argentina, y a la supervivencia más o menos agazapada de las fuerzas que atentan contra los derechos humanos; a estas se añade la exposición, bastante profusa, de los diversos sentimientos y movimientos pasionales que experimentó Antígona, y en menor medida, de los de Ismena; Gambaro le asigna a Antígona miedo y superación del miedo ante Creonte, ternura hacia su hermana, amor y reproches para Hemón por haberse refugiado en la muerte. De esta forma se despliegan las distintas reacciones de los victimizados ante el poder: el miedo infantil de Ismena, la huida de Hemón en el suicidio, el coraje heroico en Antígona. Y finalmente, como ya acotamos, retomando rasgos que ya Anouilh dejara apenas esbozados en su *Antígona*, deja flotando la insinuación de afectos incestuosos de la protagonista: "Oh Polinices. Hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu aliento. Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré" (pág. 201).

La acción dramática aparece en buena medida descontextualizada; no hay en el texto actorial ni en las didascalias ninguna indicación concreta de tiempo o de lugar.¹⁴ Sin embargo, los espectadores/lectores argentinos pueden reconocer usos del lenguaje propios del habla coloquial de los porteños; además el café que toman Corifeo y Antínoo evoca una costumbre típica de Buenos Aires. Por otro lado, hay emisiones que remiten a la Argentina de la última dictadura militar. Mediante estas escasas y un tanto vagas referencias temporoespaciales dispersas en la obra, Gambaro conjuga la ubicación en la Argentina del proceso y la universalización de la experiencia que se está desarrollando en la escena.

De este trabajo de desarticulación y resemantización textual que hemos reseñado rápidamente, destacaremos algunos elementos. El primero, la manipulación ejercida por Gambaro sobre el Discurso del Tro-no de Creonte, que encierra el edicto prohibiendo el sepelio de Polinices.

¹⁴ Sobre la ambigüedad situacional y referencial de los textos de Gambaro, ver DE TORO (1989:189-192).

Los fragmentos de este discurso, en los que Gambaro parafrasea el texto de Sófocles, se reparten entre Antínoo y Corifeo, y el pasaje en que reproduce en forma más amplia el edicto está a cargo de este último.

La primera ocurrencia del decreto se produce en medio de la pantomima con que Corifeo simula morir envenenado: "Antínoo: ¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa, contagiará a la ciudad!". Mientras remeda una muerte, Corifeo anticipa el trato que se le dará a su cadáver, en franca alusión al edicto de Creonte: "Nadie me enterrará" [...] "Me comerán los perros" (pág. 198); de esta forma, por un lado subraya la crueldad del decreto de Creonte, y por otro establece la falta de compromiso de Corifeo y Antínoo en la problemática central de la obra.

La siguiente intervención del Corifeo subraya la dureza del edicto mediante un políptoton: "¡prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡Yo lo prohibí!". El juego de tercera y primera personas ("El rey" / "yo") expresa la apropiación de un rol y de una palabra ajenos, al tiempo que remite al egotismo del Creonte sofocleo. El autoritarismo enfatizado por las repeticiones es luego subrayado por el gesto indicado en la didascalia: "se rebana el cuello".

Un poco más adelante (pág. 200-201), el edicto es puesto en boca del corifeo; este refiere el bando parafraseando las palabras que Sófocles asignó a Creonte, Antígona y Hemón:

Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre
y fuego
Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto.
Pasto a perros y aves de rapiña. Creonte Creonte. Su ley dice:
Eteocles será honrado
Y Polinices
festín de perros. Podredumbre y pasto
Que nadie gire –se atreva– gire gire como loca dando vueltas frente
al cadáver
insepulto insepulto insepulto

Las marcadas repeticiones endurecen la expresión y le otorgan un aire marcial; es particularmente significativa la reiteración del nombre de Creonte, con la que Gambaro parece recuperar el autoritarismo y el egotismo del original griego. "Pasto, festín, perros", junto a "podredumbre" acentúan la degradación a que es sometido el cadáver. Gambaro concentra en esta versión del edicto las notas crueles que en el texto

griego aparecen diseminadas en distintas emisiones. Por otro lado, elimina elementos culturales propios del mundo antiguo, e incorpora la prohibición de otro rito: el de girar frente al cadáver, en alusión a la dolorosa ceremonia repetida incesantemente por las Madres de Plaza de Mayo, que fueron descalificadas como "locas" por los asesinos de sus hijos.

Los ecos de la interdicción de Creonte se extienden todavía y se dispersan por el texto. Los tres personajes insisten en distintos momentos en la prohibición. Un poco más adelante (pág. 202) Corifeo retoma otro segmento del Discurso del Trono: "Despreciable es quien tiene en mayor estima un ser querido que a su propia patria"; y luego, desde la carcasa: "Eso soy yo. Mío es el trono y el poder". Observemos que en Sófocles la totalidad del Discurso del Trono es anterior al prendimiento de Antígona. Gambaro acentúa la dureza de su Creonte colocando el edicto y el D. del Trono después de conocerse que la transgresión fue obra de Antígona. Por otro lado, omite los principios en los que el Creonte griego funda su gobierno, excepto el que mencionamos más arriba, y calla las razones que, con acierto o no, esgrime en defensa de su edicto; de esta forma construye un gobernante que ejerce el poder de manera más arbitraria que su antecesor. Tal como Gambaro estructura el juego de los personajes en escena, la figura de Creonte se diluye y queda solamente su voz, que a veces es emitida desde la carcasa que lo desfigura hasta la caricatura. En efecto, las emisiones más autoritarias de este Creonte son reproducidas desde la carcasa; este artefacto, entonces, puede entenderse como expresión de la vacuidad del poder, ente que adquiere voz y rostro cuando es ocupado y asumido, y que pervive más allá de los individuos. Esa instancia de poder adquiere rasgos de crueldad inexistentes en la versión sofóclea. Las estrategias textuales y escénicas empleadas por Gambaro en su versión del Discurso del Trono, ofrecen al espectador un Creonte deformado hasta la deshumanización que lo conduce a la crueldad irracional; y al mismo tiempo su personaje, en su rigidez autoritaria y en sus pretensiones de poder absoluto, resulta trivializado. Este nuevo Creonte, que ejerce el poder sin justicia y lo retiene sin arrepentimientos ni vacilaciones, forma parte del mundo cruel y absurdo en el que se debaten los personajes de Gambaro.

En varias ocasiones AF, además de condensar el texto sofócleo, exagera ciertos rasgos del estilo hasta llevarlo a una especie de pastiche; así, en el original griego el Discurso del Trono transparenta el rigor con que Creonte ejercerá el poder; en la versión de Gambaro las repeticiones

y los cortes en la cadena hablada endurecen el discurso y extreman la actitud autoritaria.

Además de las señaladas, Gambaro ejerce otras prácticas intertextuales, como la traducción del texto original con cambio de función. Por ej., dice Corifeo: "¡Sin enfermedades, sin sufrimientos! [...] Por propia voluntad, podría decirse, entre todos nosotros, descenderás libre y viva a la muerte"; aquí resulta evidente la función irónica que asume esta emisión, y la distancia del original griego es subrayada por la expresión con que la cierra Corifeo: "¡No es tan trágico!" (pág. 210). Hay también citas y alusiones que resultan claramente resemantizadas; parafraseando al Coro griego, dice Corifeo: "El castigo siempre supone la falta, hija mía." y añade: "No hay inocentes". Estas expresiones, surgidas del fondo de la tragedia, en la Argentina de 1986 resultan resemantizadas en obvia referencia al imaginario de sectores sociales que justificaron la violencia del Estado. Un poco más adelante, refiriéndose a la forma de muerte de Antígona, encerrada viva en una cueva, de manera semejante al Creonte griego, Corifeo dice: "Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos" y Antínoo comenta: "¡Qué sabiduría! está y no está, la matamos y no la matamos". Estas son innegables referencias a ciertas prácticas con que el proceso militar se deshizo de muchos de los que consideraba sus enemigos.

En síntesis, las operaciones que realiza Gambaro tanto sobre los hipotextos secundarios como sobre la tragedia de Sófocles, apuntan masivamente a exponer ante los argentinos la vacuidad del poder deshumanizado que agobió y desangró a nuestro pueblo, y las reacciones diferentes, que van desde la connivencia, pasando por la tolerancia silenciosa, y por la evasión en la muerte, hasta la oposición heroica y sin concesiones. Resulta claro en esta obra el carácter especular, en tanto coloca al espectador frente al horror de la violencia ejercida y tolerada, y al espanto de sus propias miserias, en procura de suscitar una respuesta ética.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRADE, J. (1979) *Pedreira das almas. O telescópio*, Río de Janeiro.
 ANOUILH, J. (1968) *Nuevas Piezas Negras: Jezabel, Antígona, Romeo y Jeanette, Medea*, Buenos Aires.
 BRECHT, B. (1981) *Teatro Completo: El Preceptor, Antígona, Coriolano*, Buenos Aires, vol XIII.

- COCTEAU, J. (1948) *Théâtre*, Paris.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- DE TORO, F. (1989) "La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro", en PELLETIERI, O. (comp.) *Teatro argentino de los '60*, Buenos Aires.
- MARECHAL, L. (1981) *Antígona Vélez*, Buenos Aires.
- MOMIGLIANI, L. (1997) "Antígona Furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego" en PELLETIERI, O. (ed.) *De Esquilo a Gambaro, Cuadernos del GETEA*, No. 7, Buenos Aires.
- PELLETIERI, O. (1994) *Teatro argentino contemporáneo*, Buenos Aires.
- RENGIFO, C. (1989) *Teatro. La fiesta de los moribundos*, Venezuela, tomo III.
- SÁNCHEZ, L. (1983) *La pasión según Antígona Pérez*, Puerto Rico.
- STEINER, G. (1989) *Antígonas*, Barcelona.
- YOURCENAR, M. (1991) *Fuegos*, Madrid.

ABSTRACT

The aim of this paper is to explore the links between Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa* and other texts such as *Antigone*, *Odyssey*, *Hamlet*, *La Peste*, etc. Manifold connections with different texts come to the surface by translations, quotations, allusions or hints, intertwined with original passages. These underlying texts get new meaning in accordance with the main thematic lines of Gambaro's play. The spectator is thus faced with the horror of the exerted and tolerated violence.

Antigone | Gambaro | underlying texts | resignification | violence
