



El Teatro Clásico Grecolatino y su Recepción en la Producción Dramática

Argentina Reciente

El caso *Dipo* de Marcelo Bertuccio

Miriam Rizzuti

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Río Negro

Tesina de grado, Licenciatura en Letras

Tutora: Mg. Viviana Diez

15 de noviembre de 2024

TABLA DE CONTENIDOS

EL TEATRO CLÁSICO GRECOLATINO Y SU RECEPCIÓN EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA ARGENTINA RECIENTE. EL CASO <i>DIPO</i> DE MARCELO BERTUCCIO	3
A MODO DE PRÓLOGO	3
<i>Dipo: la Obra y Nuestra Indagación</i>	4
<i>Marco Teórico-Metodológico</i>	8
<i>Estado de la Cuestión</i>	12
CAPÍTULO I. TRABAJAR CON RUINAS: EL ABORDAJE DE LO CLÁSICO EN LA OBRA DE MARCELO BERTUCCIO	17
LA PARTE Y EL TODO: UNA APROXIMACIÓN DIALÉCTICA AL MUNDO CLÁSICO	18
LA INTERSECCIÓN ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE O CÓMO ESCRIBIR ENTRE DOS MUNDOS.	28
CAPÍTULO II. <i>DIPO CULPABLE</i> Y <i>EDIPO REY</i>: EN BUSCA DE LAS HUELLAS DE LA TRANSFORMACIÓN	36
DAR VIDA A <i>DIPO HIC ET NUNC</i>	37
<i>La Referencia Paratextual como una Coordinada Precisa</i>	38
<i>Los Operaciones Autorales de Acercamiento</i>	39
LO IMPREVISIBLE DE LAS PALABRAS	50
<i>La Libertad</i>	51
<i>La Realidad Compleja</i>	55
CAPÍTULO III. <i>DIPO</i> EN EL CANON DE MULTIPLICIDAD	63
CONCLUSIÓN. <i>DIPO</i>, UN HÉROE TRÁGICO PARA LECTORES/ESPECTADORES/OYENTES DEL SIGLO XXI	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
ANEXO I	77

El Teatro Clásico Grecolatino y su Recepción en la Producción Dramática Argentina Reciente. El caso *Dipo* de Marcelo Bertuccio

A Modo de Prólogo

La escena argentina actual presenta una gran diversidad de poéticas a través de las cuales se expresan las preocupaciones de dramaturgas y dramaturgos contemporáneos. En esta tesina propongo el estudio de una reescritura de los dramas clásicos que tratan el mito de los Labdácidas. En la actualidad, el mito se mantiene vivo como sistema intertextual en comics, juegos electrónicos, películas y series, entre otros productos culturales. En este contexto, el teatro es, sin duda, un espacio que contribuye a la supervivencia de la cultura grecolatina, y la constante presencia de los mitos en la cartelera teatral manifiesta la resonancia del imaginario antiguo en la actualidad.

Mi interés en este ámbito de estudio proviene de una pasión: escribo teatro, lo leo, lo escucho en pódcast, asisto a funciones, tomé clases de actuación, actué y fui asistente de dirección. El texto dramático tiene una singularidad: nace para ser voz, debe estar vivo, y para sostener esa vitalidad contiene mucho más de lo que las palabras escritas manifiestan. Esa cualidad poética, lo inefable que da vida a un buen texto dramático, es lo que me interesa explorar. Cuando leí *Dipo*, la obra de Marcelo Bertuccio, allá por 2020, me impactó la capacidad de la tragedia grecolatina para dialogar con el público actual y me pregunté: ¿cómo es este texto? ¿Por qué al leerlo es posible experimentar las obras de los tragediógrafos antiguos y, al mismo tiempo, la nueva obra de Bertuccio? Esa curiosidad es el motor de esta tesina. Me interesa comprender cómo se reescribe una obra, cuáles son los canales textuales que vehiculizan las actualizaciones, cómo surgen inevitablemente novedades al reescribir y dónde se aloja lo clásico en el nuevo texto. Deseo que este trabajo aporte luz sobre estas preguntas que hacen a la recepción de los textos antiguos y sirva de inspiración en futuras investigaciones.

Dipo: la Obra y Nuestra Indagación

A lo largo de este trabajo nos ocuparemos de *Dipo*, una de las obras más recientes del dramaturgo argentino contemporáneo Marcelo Bertuccio¹. La obra es una versión libre de las siete piezas grecolatinas conservadas que tratan el mito de los Labdácidas.

Las condiciones de producción de *Dipo* fueron determinantes para dar forma al producto cultural final. Durante el año 2019, los tres talleres de escritura teatral que coordinaba Bertuccio estaban integrados por actrices y actores. Esta situación particular funcionó como incentivo creativo para el autor, quien, en el episodio cuatro de *Dipodcast transgedia* (2022), dice: “me estimuló a pensar si se podía hacer algo con esa coincidencia y al mismo tiempo apareció un proyecto postergado durante mucho tiempo, que era hacer una versión de los Edipos” (0:40s). Fue así que se conformó un gran elenco y Bertuccio se abocó al trabajo de adaptación y organización dramática del proyecto. En diciembre de 2019, el autor terminó su pieza teatral *Dipo* y los ensayos con el elenco quedaron agendados para comenzar en marzo de 2020. La irrupción de la pandemia y el aislamiento decretado el día 20 de ese mes representaron un desafío para el grupo de trabajo; en principio la situación constituyó un límite real, pero también fue un potenciador creativo para la concreción de la idea artística.

¹ Dramaturgo, escritor, director, actor, coach actoral, docente, facilitador de procesos creativos y consultor psicológico. Muchas de las obras de Bertuccio han sido traducidas (al portugués, inglés, francés, alemán), publicadas y estrenadas (en Buenos Aires, París, Londres, Madrid, Bolivia, Chile, Perú, México, Colombia), programadas en festivales internacionales (Viena, Berlín, Londres, Madrid, Buenos Aires) y premiadas (Fondo Nacional de las Artes, ACE, Teatro del Mundo); entre ellas: *Eugenia*; *Profesionales*; *Alabado*; *Naufragio en nocturno*; *Dariito y la señora desconocida*; *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*; *El señor Bergman y Dios*; *El joven Jorge*; *Dolorosa lucha de María por evitar que la serpiente se muerda la cola*; *Y el miedo enorme de morir lejos de ti*; *El que trabaja con el martillo*; *Orejas caídas y hocico casi cilíndrico* (puesta en escena en varias oportunidades a partir de 2018 en la ciudad de Bariloche con el nombre *Porquería*, obra en gira patagónica); *Víctimas*; *Lapsus*; *Vals*; *Conventa*; *El Propósito Colectivo*; *Chau*; *La humanitaria incompleta*; *Viernes a las nueve de la noche* y *Corina*; *Trabajo autónomo: Sexualidad, integración teórico-experiencial*; *Loby me va a querer*.

Mientras el aislamiento social modificaba abruptamente los vínculos humanos y la vida entera de las personas en todo el mundo, el teatro resistía, en muchos casos apoyándose en la tecnología a través de las plataformas de *streaming* de audio y video. *Dipo* se convirtió en un proyecto multimedia, que incluyó la publicación del texto teatral en la página web del autor en 2019, una función por *streaming* a finales de 2020 en forma de trabajo en proceso, una función presencial pospandemia en la Ciudad de Buenos Aires a fines de 2021 y la publicación, en 2022, de un pódcast en la plataforma Spotify, que consta de diez episodios².

Marcelo Bertuccio crea una pieza teatral para un lector/espectador/oyente, para un público ubicuo, nuevo, habitante del siglo XXI, que accede a la obra a través de distintos soportes o medios (texto escrito, teatro por *streaming*, teatro presencial o audio a demanda). Esta característica múltiple de *Dipo* abre la posibilidad a una observación analítica muy amplia y variada, vinculada con diversos ámbitos teórico críticos tales como los Estudios Clásicos, los Estudios Teatrales, la Semiótica, entre otros. Consideramos que una investigación que abarque la multiplicidad expresiva que ofrece *Dipo* excedería los alcances de esta tesina de grado dadas las limitaciones de espacio y tiempo que la regulan. En este sentido, en el presente trabajo nos enfocamos en el texto dramático escrito y resignamos abarcar los aspectos relacionados con las puestas en escena del espectáculo multimedia. A sabiendas de estar trabajando con un texto teatral, concebido para ser palabra en acción, creemos que abordar el estudio de la relación de *Dipo* con la Antigüedad a través de la manifestación escrita de la obra nos permitirá alcanzar algunas conclusiones que eventualmente se podrán ampliar al considerar el proyecto multimedia *Dipo* completo. De esta manera, coincidimos con Radice, Di Sarli y Segura (2006) en que:

² Disponible en: <https://open.spotify.com/show/6G528isd1hbb3G50NSY5zR?si=a16a09f2df0043ca>

más allá de comprender la práctica teatral desde un aspecto literario o espectacular, acentuando la preeminencia del texto dramático o la performance escénica, debemos atender que ambos aspectos constituyen elementos de un mismo discurso. Que a veces permanecen unidos y otras no, de acuerdo al privilegio del análisis, pero que indudablemente conforman una totalidad que establece relaciones complejas entre sus componentes y que definen a la práctica teatral como un sistema conformado por otros sistemas, estableciendo relaciones entre sí. (p. 48)

A los fines del análisis que nos ocupa en esta tesina, trabajaremos con el texto escrito por Marcelo Bertuccio, publicado en la página web del autor:

<https://marcelobertuccio.wixsite.com/marcelobertuccio/obras>³, sin perder de vista que se trata de un texto elaborado para ser puesto en escena en diversidad de plataformas, es por esto que nos referiremos siempre a un receptor conformado como un lector/espectador/oyente potencial.

Para el desarrollo de esta investigación nos proponemos la siguiente hipótesis de trabajo: en la reescritura de las obras dramáticas grecolatinas vinculadas al mito de los Labdácidas que realiza Marcelo Bertuccio se produce un desplazamiento en la configuración del personaje principal, cuyo resultado es una suerte de giro humanista, mediante el cual el héroe trágico sofocleo, marcado por rasgos de obcecación, se transforma en un protagonista que, en clave contemporánea, es personalmente responsable de sus acciones y de su destino. Este giro se manifiesta de múltiples formas: a) a nivel lingüístico, b) en el trabajo con imágenes poéticas actuales que renuevan sentidos en las obras clásicas y c) en la conformación de una dialéctica entre la parte y el todo que atraviesa de diversas formas la obra, mediante la cual el

³ Recuperado en noviembre de 2022.

autor reflexiona acerca de las posibilidades de acción del ser individual inmerso en un colectivo social.

A los fines de verificar tal hipótesis, nuestro objetivo general será analizar el proceso de recepción de las versiones teatrales grecolatinas del mito de Edipo en *Dipo*, la producción dramática argentina contemporánea. Para ello, nos planteamos dos objetivos particulares: a) estudiar las formas específicas que adopta la recepción de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, versionadas en *Dipo*, en términos de interpretación, relectura y reescritura; y b) describir las configuraciones ideológicas y afectivas que se constituyen en la recepción del mito en clave contemporánea, a partir de las operaciones de continuidad y ruptura entre textos e hipotextos (Genette, 1989).

Desarrollamos esta tesina en cuatro capítulos que transitan el drama contemporáneo *Dipo* desde una mirada abarcadora sobre la obra completa hasta una inmersión detallada en *Dipo culpable* (y las imágenes poéticas allí latentes) con las que trabaja el autor.

En el primer capítulo describimos la construcción de la pieza dramática moderna completa, una versión libre de las siete obras grecolatinas conservadas relacionadas con el personaje de Edipo. Nos enfocamos en la forma en que las estructuras textuales, imágenes, tópicos, figuras y temas de los textos clásicos se subordinan y se incardinan en el contexto de producción y se explican en cuanto a la interrelación y dependencia entre el texto (entendido en un sentido amplio) y el contexto, lejos de cualquier mirada canonizante y modélica acerca de la Antigüedad. En este sentido, observamos los procedimientos aplicados por el autor en la construcción de *Dipo* y los nuevos sentidos que afloran en este tiempo y lugar particulares.

En el segundo capítulo profundizamos en el análisis de *Dipo culpable* (tercera parte de *Dipo*), la versión libre que Bertuccio crea sobre *Edipo rey* de Sófocles. Nos interesa iluminar, a

través del análisis intertextual, las vinculaciones entre el texto nuevo y la versión antigua para comprender el proceso de actualización que sufre la obra. En este apartado nos concentramos en el trabajo del autor con el lenguaje, describimos las imágenes poéticas latentes y observamos cuáles son las estrategias de acercamiento que utiliza el dramaturgo para dar vida al nuevo drama teatral.

En el tercer capítulo estudiamos características particulares de la micropoética (Dubatti, 2011a) del dramaturgo argentino Marcelo Bertuccio y examinamos la obra *Dipo* en relación con el contexto más amplio del teatro argentino contemporáneo.

En el último capítulo aportamos algunas conclusiones de este trabajo que de ninguna manera pretenden ser un punto final acerca del tema, sino que aspiran a motivar nuevas y múltiples indagaciones sobre la obra de Marcelo Bertuccio y sobre la recepción de los textos teatrales clásicos en la Argentina de nuestro tiempo.

Marco Teórico-Methodológico

Este trabajo se enmarca dentro de los estudios sobre Recepción Clásica, es por eso que nos interesa observar la obra de Bertuccio en tanto reescritura de las obras dramáticas grecolatinas. La disciplina ha experimentado una renovación en las últimas décadas, marcada principalmente por el reemplazo de las nociones derivadas de la canónica "*Classical Tradition*" de Highet y la adopción definitiva de la categoría de "*Classical Reception/s*" (Hardwick, 2003; Kallendorf, 2007; Hardwick & Stray, 2008; Brockliss, 2012). En el ámbito hispanoparlante, es fundamental referir la obra de García Jurado, en especial, las abarcativas publicaciones de 2016 y 2021 que plantean la necesidad de establecer conceptos y métodos rigurosos para abordar ese conjunto heterogéneo de producciones que tienen al vínculo con la Antigüedad como uno de sus principios constructivos, pero que no se vinculan con él a partir de una relación jerarquizada y esencializante. Este cambio de enfoque crítico reside especialmente en

abandonar una aproximación comparativa del tipo “a en b”, es decir rastrear qué elementos “clásicos” aparecen en las obras posteriores, y adoptar otra que se centre en el funcionamiento de dichos elementos y en la condición dialógica que cualquier reescritura conlleva y que modifica la interpretación de todos los textos puestos en relación.

Por otro lado, sustentamos nuestra perspectiva de análisis en la noción de imagen poética. Encontramos relevantes para este trabajo los aportes del filósofo Gastón Bachelard (1993, 2016), del filósofo, escritor y dramaturgo Jean Paul Sartre (1967) y del dramaturgo y director de teatro argentino Mauricio Kartun (1990). De acuerdo con Gastón Bachelard (1993), “no hay realidad antecedente a la imagen literaria. La imagen literaria no viene a vestir una imagen desnuda, no viene a dar la palabra a una imagen muda” (p. 306-307). En el mismo sentido Sartre (1976) postula que “la imagen es un acto que trata de alcanzar en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico que no se da propiamente, sino a título de ‘representante analógico’ del objeto considerado” (p. 6). En el debate filosófico acerca de la imagen, Bachelard y Sartre coinciden en su crítica a la concepción idealista de que la imagen es posterior a la cosa. Bachelard (2016) enuncia que la imagen poética tiene un ser propio, “procede de una ontología directa” (p. 8), mientras que Sartre (1967) dice: “la imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo” (p. 129).

En consonancia con lo dicho previamente, las consideraciones de Bachelard y de Sartre acerca de la imagen poética fueron absorbidas por la dramaturgia argentina actual. En una entrevista para la *Latin American Theatre Review* de mayo de 1990, realizada por Peter Roster, el dramaturgo Mauricio Kartun, referente de la escena nacional contemporánea y maestro de varias generaciones de dramaturgos argentinos, entre los que se encuentra Marcelo Bertuccio, dice:

Nos reconocemos como aquellos que han reflexionado sobre su proceso creador, indagando en lo imaginario, y tomando a la imagen como unidad y generadora de ese proceso. La imagen como proyección en un espacio escénico interior, indagada con todos los sentidos hasta desentrañarla en su capacidad expresiva y su significado. A partir de este buceo, nuestra generación, o al menos nuestra corriente dentro de esa generación, abandona el trabajo desde la estructura, desde el argumento, el plot, la idea o la premisa; y asume una búsqueda . . . desde el caos, lo inexplicable. Aborda el texto teatral desde una actitud poética. (p. 140)

En el marco de esta tradición crítica, consideramos que el estudio de las imágenes poéticas que emergen de la obra dramática de Marcelo Bertuccio puede ser una vía para comprender el proceso de recepción de las obras clásicas, esto es, para entender cómo se establece el diálogo entre las piezas teatrales clásicas y la obra argentina contemporánea y para detectar cuáles son las actualizaciones de sentido que se producen en la reescritura. Bajo esta perspectiva, nos basamos en el postulado de Sartre (1976) cuando, acerca de la materia de la imagen, establece que se trata de “un objeto estrictamente individual. . . único en el tiempo y en el espacio” (p. 10).

Nuestra aproximación a las imágenes poéticas subyacentes en *Dipo* se realiza a través de la transtextualidad, en los términos propuestos por Gerard Genette (1989). El análisis intertextual constituye una puerta de ingreso a la obra que nos permite observar las rupturas y las continuidades que se manifiestan a nivel del texto respecto a las versiones antiguas. Para explorar el drama contemporáneo, empleamos este recurso con un enfoque que toma en cuenta la advertencia de Sartre (1976) acerca del lenguaje: “las palabras no son imágenes; la función de la palabra como fenómeno acústico y óptico no se parece en nada a la de este otro fenómeno físico que es el cuadro” (p. 14). Partiendo de esta premisa, nuestro análisis textual no se agota en la descripción lingüística, sino que es subsidiario a la búsqueda de las

imágenes, a las que entendemos, en línea con los autores anteriormente citados, como entidades que emergen de las palabras y cobran vida en la obra contemporánea. Las imágenes latentes en el texto, generadas por el autor en el momento del proceso creativo, durante el año 2019, en Buenos Aires, Argentina, no pueden sino hablarnos del evento de recepción, de la particular relectura que realiza el autor para crear su versión de las tragedias clásicas vinculadas a los Labdácidas.

En la elaboración de la presente tesina de grado empleamos para el estudio de la recepción de textos clásicos una aproximación teórico-metodológica interdisciplinaria, que permite tomar en cuenta tanto los distintos niveles de análisis como la interacción entre ellos. En este sentido distinguimos las siguientes etapas:

a. Análisis integral de la obra contemporánea *Dipo*, que incluye las siguientes tareas, sucesivas o simultáneas conforme a su especificidad:

a.1) Búsqueda de las ediciones de las obras antiguas utilizadas como hipotexto (Genette, 1989) por Marcelo Bertuccio para la realización del análisis intertextual (ver Anexo I).

a.2) Análisis de textos complementarios, también producidos por el autor, como las notas que introducen cada episodio de *Dipodcast Transgedia*, disponible en Spotify.

a.3) Análisis del texto dramático *Dipo* en sus diferentes niveles (temático, poético, retórico, léxico-semántico, estilístico).

a.4) Identificación de los implícitos ideológicos y análisis y descripción de las imágenes poéticas subyacentes en la obra contemporánea *Dipo*.

De modo complementario, trabajamos con la técnica de entrevista en profundidad con el autor de *Dipo* para relevar aspectos del proceso creativo desarrollado en la reescritura de los

dramas clásicos, que implicó un proceso de apropiación, repoesización y resignificación. Dicho encuentro tuvo lugar vía Zoom el día 16 de octubre de 2023.

Estado de la Cuestión

En este apartado, presentamos en primer lugar un recorrido por las investigaciones que la crítica ha dedicado a Marcelo Bertuccio y su obra con el objetivo de poner en diálogo nuestro enfoque con los estudios realizados sobre la poética del autor. A continuación, y dado que el centro de atención de esta tesina es *Dipo culpable*⁴, realizamos un relevamiento de los aportes críticos en torno a las reescrituras de *Edipo rey* en la escena argentina contemporánea, específicamente en el campo teatral, para examinar el fenómeno de recepción de la obra y el estado actual de los estudios sobre el tema.

La crítica especializada ubica a Marcelo Bertuccio dentro del teatro de la desintegración (Pellettieri, 2006), junto con dramaturgos como Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Bernardo Cappa, Federico León, Patricia Zangaro, Beatriz Catani, entre otros.

De acuerdo a Pellettieri (1996), el teatro de la desintegración resulta de una intertextualidad productiva entre autores como Heiner Müller, Philippe Minyana, Valere Novarina, Raymond Carver y el teatro argentino neovanguardista del absurdo de la década del sesenta, entre los que se encontraban dramaturgos como Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro. Las investigaciones analíticas llevadas a cabo sobre la escena nacional contemporánea dan cuenta de la aparición, a partir de los años noventa del siglo XX, de una nueva dramaturgia que utiliza los procedimientos del expresionismo y del absurdo. Pero, mientras el absurdo aspiraba a poner de manifiesto lo arbitrario de la existencia humana y

⁴ La versión libre de *Edipo rey* de Sófocles que hace Bertuccio en la tercera parte de *Dipo*.

sostenía aún la noción de sentido, las obras argentinas escritas desde fines de siglo muestran la búsqueda de la desintegración de “la verdad, el lenguaje y la comunicación, el amor y los sentimientos solidarios, la idea de nación y la fe en el progreso” (Pellettieri, 2006).

Como señala Perla Zayas de Lima (2000), antes de los noventa la estética del teatro mostraba “un conjunto de signos autorreferenciales en una exhibición que excluía todo proceso de significación” (p.116), mientras que, a partir de ese momento, la nueva dramaturgia plantea sentidos diversos. Al respecto, Julia Sagasetta (2000) postula que las poéticas del teatro de finales del siglo XX rompen con la “concepción de una idea unificadora y totalizante, lo que lleva en la estructura dramática a trabajar con el fragmento . . . el logocentrismo estalla . . . el sentido se disemina y puede hacerse indecible” (p. 205).

La producción dramática de Marcelo Bertuccio fue abordada por la crítica nacional e internacional. Aisemberg y Libonati (2001) consideran que las piezas teatrales *Eugenia* (1997), *Profesionales* (1997), *Alabado* (1997) y *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998) pertenecen al teatro de la desintegración y se encuentran “dentro de la vertiente que acerca al discurso moderno y posmoderno” (p. 484). La puesta en cuestión de la identidad, el aislamiento, la presencia de la tecnología que genera incomunicación son algunos temas presentes en la obra artística de Bertuccio que analizan estas autoras, quienes postulan que “se trata de una obra de semántica moderna y cuestionadora del carácter desintegrador y alienante de la modernidad” (p. 484).

En particular, la obra *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*, estrenada el 10 enero de 1998 en Buenos Aires, publicada por Eudeba en *Teatro de la desintegración* (1999) e invitada a participar en festivales internacionales en Viena, Leipzig y Berlín en 2000, ha sido objeto de diversos estudios que consideramos relevantes para nuestro trabajo. Sobre esta obra, Martín Rodríguez (2001) dice:

En ciertas obras “modernas” que incorporan procedimientos posmodernos para demostrar su tesis realista como *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* de Marcelo Bertuccio, la “desintegración” – específicamente la desintegración del lenguaje – adquiere sentidos negativos y precisos. En ella, la imposibilidad de reconstruir un pasado ominoso vinculado a nuestra historia reciente lleva a la disolución del lenguaje y a la imposibilidad de desarrollar una memoria activa y, por lo tanto, de construir una identidad en la que se articule dicho pasado con el futuro. (p. 474)

En sus investigaciones sobre el teatro latinoamericano contemporáneo, Mónica Botta (2010) analiza *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* y en un artículo señala que el autor procura “comprometer o enfrentar al lector o espectador con las ruinas dejadas por el pasado de violencia política” (p. 285) y, en cuanto a la significación de la obra, la autora postula lo siguiente:

En el texto de Marcelo Bertuccio [la producción de sentido] queda más bien truncada, ya que se trabaja con una noción de puesta en escena que requiere que los procedimientos escénicos por sí mismos den cuenta del vacío que produce la experiencia de la desaparición en los familiares de las víctimas de la represión . . . en términos de trabajo de duelo, ninguna de las protagonistas puede llevar a cabo este proceso y, por lo tanto, no pueden sostener proyectos de vida orientados al futuro. (p. 285)

Señora, esposa, niña y joven desde lejos también ha sido objeto de estudio del investigador Maximiliano de la Puente en sus trabajos acerca del teatro de postdictadura (2008, 2011, 2017, 2019). En su tesis de maestría (2011), de la Puente observa el trabajo de Bertuccio con el lenguaje, “un lenguaje que ha estallado en mil pedazos” (p. 64); en particular, analiza el uso de la desintegración en el lenguaje como signo poético de la degradación sufrida por la

memoria, lo innombrable, lo impronunciable de la experiencia del terror de la última dictadura militar en Argentina.

Consideramos que los señalamientos de la crítica en relación a las primeras obras de Marcelo Bertuccio (el trabajo con el fragmento, la no producción de sentido, la desintegración del lenguaje) muestran una poética particular que debe ser tomada en cuenta en el análisis de su trabajo más reciente, *Dipo*, ya sea para confirmar coincidencias con esas formas expresivas o para descartarlas.

Por otro lado, consideremos a partir de aquí el estado actual de las reescrituras de *Edipo rey* en la escena nacional contemporánea⁵ para dar cuenta del fenómeno de recepción de la obra.

El mito de los Labdácidas fue abordado por muchos dramaturgos desde la Antigüedad, como así también variados y múltiples son los estudios críticos que se realizaron sobre estas obras a lo largo del tiempo. En un contexto marcado por la variedad de poéticas, nos limitaremos a considerar las reescrituras de *Edipo rey* en la escena argentina contemporánea que han sido tratados por la crítica. En este sentido Zayas de Lima (2010) menciona a *Edipo, rey de Hungría*, de Juan Minujín y Marcelo Subiotto, obra estrenada en 1999 en Buenos Aires. El trabajo consiste en una versión paródica que apela al pastiche para reconstruir la tragedia griega. La escritora dice que “más que de una relectura del mito se trata de la apropiación de una fábula para concretar un teatro que refleja el teatro y también las transformaciones que de

⁵ Restringimos nuestra búsqueda de trabajos críticos a los relacionados con la escena argentina del período 1999-2024, los últimos 25 años, por dos razones: una obvia, que es que una recopilación más amplia sería inabarcable en un trabajo de estas características. La segunda es que nos interesa un análisis que aborde la recepción contemporánea en un medio cultural y teatral específico, nuestro país, con las singularidades que esto entraña.

la recepción de un texto ha sufrido en el nuevo contexto histórico y cultural” (p. 98). Por otro lado, Zayas de Lima también analiza *Paisaje después de la batalla*, de Ariel Barchilón, estrenada en 2009 en Buenos Aires. La obra presenta una articulación entre el mundo griego y las guerras civiles entre unitarios y federales y, según el dramaturgo, establece vínculos con los personajes Edipo y Tiresias del mito griego a través del tratamiento del tema del incesto y de la clarividencia. Para la autora, la obra de Barchilón “se centra en la teoría del inconsciente como lugar en el que confrontan las fuerzas destructivas” (p. 101). Por otro lado, Letizia Paz Sena (2020) se ocupa de *Edipo R.*, una pieza escrita por Organización Q, un grupo teatral de la ciudad de Córdoba. La obra, que se estrenó en 2008 bajo la dirección de Luciano Delprato, es una propuesta de teatro de muñecos. Sobre esta, Paz Sena (2020) reflexiona lo siguiente: “El muñeco manipula, pero, al mismo tiempo, es manipulado por su propia ignorancia, por quienes conocen total o parcialmente la verdad que está a la vista. La pregunta que resta, entonces, es quién tiene el poder” (p. 251). Por último, Sapkus y Tosoratti (2018) escriben un ensayo sobre *Edipo en Ezeiza* de Pompeyo Audivert, obra estrenada en 2013 en la Ciudad de Buenos Aires. Acerca de esta pieza teatral, las autoras sostienen que el dramaturgo desmonta la historia y la vuelve a armar, con un tiempo y un espacio indeterminados que son utilizados para interrogar y para mantener en disputa a la historia y así salvarla del olvido. En relación con esta reescritura las autoras dicen que “El montaje de tiempos tiene una función desterritorializante que permite su amplificación en el presente para retrabajarlo, reconfigurarlo y remontarlo dándole una nueva visibilidad y legibilidad” (p. 112).

Como podemos observar, la obra *Dipo* de Marcelo Bertuccio es una pieza sobre la cual aún no existe un análisis crítico. Por otro lado, aunque en Argentina en el período 1999-2024 encontramos varias reescrituras de *Edipo Rey* que atrajeron la atención de los estudios críticos, no hallamos investigaciones que aborden de modo conjunto el fenómeno de recepción del mito de Edipo ni de la pieza sofoclea. Esta investigación, que no tiene como objetivo una empresa

de esa envergadura, sin duda pendiente pero que excedería los límites de un trabajo de este tipo-, se inscribe en la línea del estudio de las micropoéticas (Dubatti, 2011a). Desde este tipo de abordaje se propone realizar un aporte a los estudios de Recepción Clásica, en particular a los vinculados a las (re)lecturas contemporáneas de *Edipo rey* en nuestro país. De modo complementario, consideramos que contribuirá al estudio sobre la producción dramática local reciente.

Capítulo I. Trabajar con Ruinas: el Abordaje de lo Clásico en la Obra de Marcelo Bertuccio

En el drama teatral *Dipo*, el dramaturgo Marcelo Bertuccio elabora una obra a partir de un entramado de los siete dramas grecolatinos conservados que tratan el mito de los Labdácidas. Mientras *Dipo* es el hipertexto (Genette, 1989), *Los siete contra Tebas* (Esquilo), *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* (Sófocles), *Fenicias* (Eurípides), *Edipo y Fenicias* (Séneca) conforman los hipotextos (Genette, 1989).

El criterio de selección de las versiones de las obras antiguas que consideró el autor para llevar a cabo este trabajo fue la disponibilidad inmediata de los materiales; el dramaturgo trabajó con diversas traducciones de las siete piezas teatrales clásicas que tenía a su alcance con el objetivo de realizar versiones libres de esos trabajos (Anexo I)⁶.

La puerta de ingreso a los textos clásicos es el personaje Edipo, protagonista de una de las narraciones míticas más célebres de la literatura griega. En torno a él, Bertuccio selecciona

⁶ Dado que nuestro trabajo se enmarca en los estudios de Recepción Clásica, consideramos de interés conocer las ediciones y traducciones de las obras con las que trabajó el autor contemporáneo, las que dan cuenta de una circulación específica de los materiales y a las que accedimos a través de la comunicación directa con el autor.

todas las obras dramáticas conservadas que tratan el mito para abarcar todas sus apariciones en los dramas teatrales.

Esto que a mí me interesa mucho comunicar que es poder determinar algo del fundamento de la tragedia griega: poder determinar qué es lo que se puede cambiar y qué es lo que se debe aceptar, y no cometer errores en ese sentido, no pretender cambiar lo inmutable y dar por determinado lo mutable. Esto fundamental me parece que en *Edipo rey* de Sófocles es donde aparece mucho más claro. (Entrevista, 16 de octubre de 2023)

El título de la obra contemporánea es *Dipo* y el autor agrega debajo “dramaturgia de Marcelo Bertuccio según Esquilo, Eurípides, Sófocles y Séneca”. Ese subtítulo puede considerarse, en términos de Genette (1989), como una relación paratextual con el trabajo de los autores grecolatinos. Tanto esta obra como aquellas son dramaturgias, son teatro. Bertuccio indica así la cualidad genérica de su texto y, además, establece un vínculo con los dramas antiguos al utilizar la preposición “según” seguida de los nombres de los tragediógrafos clásicos. Es así como, desde el inicio de la pieza, el autor contemporáneo tiende un puente entre el teatro actual y el legado de los grandes dramaturgos de la Antigüedad. De esta forma queda iniciado un diálogo intencional con las estructuras y los temas de estas tragedias clásicas, y el autor se posiciona en un continuo literario que relee y reescribe, dando forma al fenómeno objeto de los estudios de la Recepción Clásica (García Jurado, 2013).

La Parte y el Todo: una Aproximación Dialéctica al Mundo Clásico

El autor divide la pieza teatral *Dipo* en partes numeradas del uno al nueve; cada sección corresponde a una versión de uno de los textos griegos clásicos completos mencionados o a un monólogo elaborado a partir de alguna de las dos obras de Séneca. En el Cuadro I podemos ver la forma general de *Dipo* y cómo se organiza la reescritura que nos ocupa.

CUADRO I

Estructura de Dipo.

Partes de Dipo	Versión de:
1. <i>Dipo confundido</i> (monólogo)	<i>Edipo</i> de Séneca
2. <i>Dipo sangriento</i> (monólogo)	<i>Edipo</i> de Séneca
3. <i>Dipo culpable</i> (obra)	<i>Edipo rey</i> de Sófocles
4. <i>Dipo escondido</i> (obra)	<i>Fenicias</i> de Eurípides
5. <i>Dipo deprimido</i> (monólogo)	<i>Fenicias</i> de Séneca
6. <i>Dipo santo</i> (obra)	<i>Edipo en Colono</i> de Sófocles
7. <i>Dipo maldito</i> (monólogo)	<i>Fenicias</i> de Séneca
8. <i>Dipo ausente</i> (obra)	<i>Los siete contra Tebas</i> de Esquilo
9. <i>Dipo sitiva</i> (obra)	<i>Antígona</i> de Sófocles

Nota. De <https://marcelobertuccio.wixsite.com/marcelobertuccio/obras>

A simple vista, el orden de los hipotextos en la estructura de la obra contemporánea podría parecer un poco aleatoria, pero al profundizar el análisis de algunas características de

los textos antiguos versionados por Bertuccio (ver Cuadro II) es posible observar que, si bien la reescritura del dramaturgo no sigue criterios historiográficos tales como la fecha de composición de la pieza clásica o la de su puesta en escena, sí pretende seguir la línea temporal de los acontecimientos en la trama del mito (Grimal, 1989, s.v. Edipo) a través de las nueve partes que componen la pieza teatral.

CUADRO II

*Cronología y síntesis argumental de las obras clásicas versionadas en Dipo*⁷.

Obra clásica por aparición en <i>Dipo</i>	Fecha aproximada de escritura y puesta en escena⁸	Síntesis argumental
<i>Edipo</i> (Séneca)	60 d.C.	Edipo, rey de Tebas, conoce desde el inicio las profecías del oráculo que dicen que él matará a su padre y se casará con su madre. Se muestra cauteloso, sospecha que puede tener algo que ver con la peste que asola su ciudad. Luego de ceremonias sacrificiales y tras evocar al alma de Layo, se descubre que Edipo es su asesino. Edipo hace encarcelar a Creonte. Al enterarse de que los que creía sus padres

⁷ Para facilitar la lectura e interpretación del presente trabajo se expone la síntesis argumental de las obras clásicas versionadas en *Dipo*.

⁸ Para la datación de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, ver Scodel (2014, p. 233-234 y 307-309). Para las de Séneca, Pociña (1976, p. 297).

Obra clásica por aparición en <i>Dipo</i>	Fecha aproximada de escritura y puesta en escena ⁸	Síntesis argumental
		en Corinto en realidad lo habían adoptado, se arranca los ojos y se destierra para liberar a Tebas de la peste. Yocasta se suicida.
<i>Edipo rey</i> (Sófocles)	Incierta, posterior a <i>Antígona</i> .	Edipo es rey de Tebas, está en su momento de esplendor, ignora por completo su origen y se enfoca en encontrar al culpable de la peste que asola la ciudad. Al descubrir que sus padres no eran quienes suponía y que en realidad él mató a su padre Layo, se desata la tragedia que caerá sobre él, Yocasta y sus hijos Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene. Yocasta se suicida, Edipo se arranca los ojos y pide a Creonte que lo destierre.
<i>Fenicias</i> (Eurípides)	411-409 a. C.	Edipo descubre que él es el asesino de Layo, que Yocasta es su madre y que sus hijos son, además, sus hermanos. Etéocles y Polinices encierran a Edipo para ocultar la

Obra clásica por aparición en <i>Dipo</i>	Fecha aproximada de escritura y puesta en escena ⁸	Síntesis argumental
		<p>vergüenza de la familia y él los maldice augurándoles que van a morir uno en manos del otro. Yocasta, conciliadora, actúa como mediadora entre sus hijos, pero no logra evitar la desgracia: ambos mueren y Yocasta se suicida. Creonte destierra a Edipo, que se va de Tebas acompañado por Antígona.</p>
<i>Fenicias</i> (Séneca)	55 d.C.	<p>Esta obra se desarrolla en dos partes. El monólogo en <i>Dipo</i> se basa en la primera que tiene lugar en Citerón, en las afueras de Tebas y muestra a Edipo en el destierro junto a su hija Antígona. Ambos vagan por esas tierras, Edipo recuerda su vida y lamenta no haber podido prever su propio destino y tanto dolor. Un mensajero aparece para pedirle que intervenga en la guerra entre Etéocles y Polinices, pero Edipo no acepta. Antígona decide volver a Tebas con su madre.</p>

Obra clásica por aparición en <i>Dipo</i>	Fecha aproximada de escritura y puesta en escena ⁸	Síntesis argumental
<i>Edipo en Colono</i> (Sófocles)	401 a. C.	Edipo vive por los caminos junto a su hija Antígona y, ya anciano, se refugia en Atenas. Como los oráculos revelan que él otorgará armonía y paz a la ciudad en la que descansen sus restos, Creonte y Polinices, lo buscan para llevarlo a Tebas de regreso y para que detenga la guerra entre Polinices y Etéocles. Edipo maldice a sus hijos varones a morir uno en manos del otro y se retira a un lugar tranquilo donde muere acompañado solo por Teseo, rey de Atenas.
<i>Fenicias</i> (Séneca)	55 d.C.	El monólogo de <i>Dipo</i> se basa en la segunda parte de la obra de Séneca que tiene lugar dentro de Tebas. Yocasta lamenta la situación de Edipo y, furiosa, intenta intervenir en el conflicto entre sus hijos varones, pero Etéocles insiste en sostener el poder y no compartirlo con Polinices tal como habían acordado

Obra clásica por aparición en <i>Dipo</i>	Fecha aproximada de escritura y puesta en escena ⁸	Síntesis argumental
		previamente. Yocasta no logra la paz entre los hermanos.
<i>Siete contra Tebas</i> (Esquilo)	467 a. C.	Etéocles y Polinices, hijos de Edipo y nietos de Layo, luego del destierro de su padre acordaron compartir el trono de Tebas alternadamente. El primer año termina y Etéocles se niega a entregar el poder a Polinices. Se desata una guerra fratricida en la que ambos caen muertos, uno en manos del otro, ante los muros de la ciudad de Tebas, tal como les había augurado Edipo.
<i>Antígona</i> (Sófocles)	441-440 a. C.	Después del final trágico de la guerra entre los hijos varones de Edipo, Creonte, el actual rey de Tebas, prohíbe dar sepultura a Polinices, a quien considera un traidor a la patria. Antígona, desobedece la ley y entierra a su hermano, pero es apresada y condenada a morir por inanición en una

Obra clásica por aparición en <i>Dipo</i>	Fecha aproximada de escritura y puesta en escena ⁸	Síntesis argumental
		<p>cueva. En cautiverio, se suicida y su cuerpo es encontrado por su prometido, Hemón, hijo de Creonte, quien también se mata. Estos sucesos conforman el fin de la saga familiar de los Labdácidas.</p>

En *Dipo*, cada sección de la obra funciona como una unidad independiente, capaz de ser comprendida y puesta en escena por sí misma. Sin embargo, al leer las nueve partes en secuencia, surgen deslizamientos y quiebres en el hilo narrativo del mito. Esta característica se debe a que el autor no interviene de ninguna manera en la unificación de las versiones, sino que trabaja con cada obra teatral que aborda el mito de los Labdácidas. Al entrelazar los dramas antiguos, el autor contemporáneo desafía nuestra percepción de la trama mítica. Es así que, en la primera parte, en *Dipo confundido*, el protagonista se hace preguntas sobre sí mismo y sospecha que, de alguna forma que aún desconoce, algo tiene que ver él con la peste en Tebas, pero luego, en la tercera parte, en *Dipo culpable*, el personaje es completamente ignorante de su realidad durante una porción significativa de la obra. En este ejemplo, notamos que se presentan dos versiones de Dipo al lector/espectador/oyente que acceda a la obra de forma secuencial: uno suspicaz y otro confiado. Consideremos un caso más de quiebre: al progresar en la lectura de *Dipo culpable*, el protagonista se entera de su origen tebano, se arranca los ojos y pide a Creon que lo destierre; pero al iniciar la cuarta parte, *Dipo escondido*, el personaje ya está ciego por sus propias manos y encerrado por sus hijos en Tebas. Vemos entonces que mientras en la tercera sección de *Dipo* el personaje principal partió al destierro,

en la siguiente está cautivo en su ciudad y habrá que progresar en la trama a través de la sucesión de hechos trágicos (las muertes de Ocles, Nices y Casta) para que Dipo sea expulsado de Tebas por Creon. Aquí, el salto en el hilo narrativo se produce al pasar de un protagonista desterrado a uno encerrado en su ciudad y que recién al final de la tercera parte será deportado. Un último ejemplo que evidencia la particular experiencia de lectura/expectación/audición tiene lugar en las partes cuatro, cinco y seis. Así, tenemos que, en *Dipo escondido*, Nices y Ocles se dan muerte uno a manos del otro, pero al pasar al monólogo *Dipo deprimido*, el protagonista se lamenta del conflicto que mantienen sus hijos varones, y en *Dipo Santo*, el padre en el destierro es buscado por su hijo Nices para que lo apoye en la guerra que sostiene con su hermano Ocles por el poder de Tebas.

Como ilustramos en los tres ejemplos anteriores, la experiencia completa de *Dipo* revela cómo el trabajo de reescritura de Bertuccio introduce una serie de oposiciones de personajes, saltos temporales, solapamientos y repeticiones. Estas características están íntimamente ligadas a la decisión de Bertuccio de mantener el hilo narrativo de los episodios míticos mediante la concatenación de las obras teatrales antiguas conservadas. Esta estructura particular produce una experiencia compleja y enriquecedora para el lector/espectador oyente, ya que le permite tomar contacto con todos los Edipos clásicos a medida que se suceden las distintas versiones míticas de los antiguos dramaturgos grecolatinos. El autor contemporáneo construye así una pieza teatral fragmentaria y polifónica con todos los Dipos/Edipos: el suspicaz, el confiado, el encerrado, el desterrado, el joven, el viejo, el que sabe que sus hijos varones murieron, el que se lamenta del conflicto entre ellos, el que se niega a apoyar a Nices/Polinices cuando este se lo pide. Todas las situaciones dramáticas imaginadas por los tragediógrafos clásicos, con sus distintos puntos de vista, están en *Dipo* y se presentan al lector/espectador oyente como un conglomerado de imágenes a aprehender en su totalidad. Todo se manifiesta en la obra para que el público lo experimente y lo procese según su

posibilidad. A través del drama *Dipo* es posible acceder a una nueva dimensión del personaje; Dipo es uno y al mismo tiempo todos los que nos muestran las versiones que trataron sobre él en épocas remotas.

Esto nos lleva a proponer que, según el análisis realizado hasta este punto, el dramaturgo argentino Marcelo Bertuccio presenta una tragedia que refleja una visión dialéctica entre la parte y el todo. La obra, *Dipo*, se estructura como una colección de partes que, al integrarse, forman una unidad. Sin embargo, esta unidad también se descompone en sus partes independientes, cada una de las cuales manifiesta su propia individualidad como versión de un drama grecolatino particular. Así, Bertuccio no solo construye una totalidad que se articula a partir de sus partes, sino que también permite que cada segmento preserve y exprese su singularidad dentro del contexto del mito. Este trabajo con el texto pone en evidencia una búsqueda poética mediante la integración y la desintegración que genera *poiesis* y devela tanto lo fundamental de lo propio, de lo individual, como lo ilusorio de la unidad, del todo como algo homogéneo. En consonancia con lo que señalamos en el párrafo anterior acerca de que la pieza teatral muestra al personaje Dipo como uno y muchos al mismo tiempo (en todas las versiones de él que conocemos a través de los dramaturgos antiguos), también la pieza dramática es una y muchas al mismo tiempo. En este sentido consideramos que cada parte de *Dipo* mantiene el punto de vista propio trabajado por cada dramaturgo clásico en cada obra y así lo individual aporta su singularidad para conformar el conjunto, el texto contemporáneo completo. Pero de manera simultánea, el drama contemporáneo se transforma en una sumatoria de versiones, en una expresión de la diversidad de los tratamientos que el mito de los Labdácidas tuvo en el teatro griego y romano de la Antigüedad y que pudieron llegar a nuestro presente. *Dipo* es así una metáfora de la imposibilidad de la unidad considerada como una síntesis homogénea, como un todo completo. Al unir las piezas individuales el conjunto

tiene rupturas, quiebres que enriquecen la experiencia del lector/espectador oyente y la obra se erige como una nueva construcción que remite constantemente a las ruinas de las que nace.

La Intersección Entre lo Visible y lo Invisible o Cómo Escribir Entre Dos Mundos.

El horizonte cultural de los dramas griegos del siglo V a.C. y el de las tragedias romanas del siglo I son muy distintos al de Marcelo Bertuccio en Argentina en el siglo XXI. En referencia a esto, García Jurado (2015) postula que los “gustos, normas o categorías literarias que los lectores van añadiendo a lo largo de la Historia constituyen el llamado ‘Horizonte de expectativas’, que es precisamente lo que les permite contextualizar la lectura de una obra antigua en un nuevo tiempo” (p. 15).

El autor contemporáneo, al abordar la reversión de las obras clásicas, lleva a cabo un proceso creativo que involucra la selección, la unión, la mezcla y la reducción de los dramas teatrales antiguos. Consideramos que este procedimiento es de fundamental interés para nuestro trabajo dado que expone cómo el horizonte de expectativas del dramaturgo se expresa en *Dipo*. En este sentido, el tratamiento diferencial que reciben los hipotextos (Genette, 1989) se convierte, tal como analizaremos a continuación, en un elemento central de los desplazamientos que caracterizan a la pieza teatral actual y revela las nuevas perspectivas y sensibilidades que Marcelo Bertuccio incorpora a su obra. En algunos casos el autor elige partes, segmentos, de las obras de Séneca, como si fueran escombros sueltos a manipular; en otros, selecciona dramas completos, las creaciones de los autores griegos, como si fueran grandes columnas de un edificio que debe ser conservado. En *Dipo* ya no existen aquellas piezas clásicas tal como han sido transmitidas a lo largo de los siglos, sino que se transforman en “una suerte de materia prima que se metaboliza [en la obra dramática], se convierte en proteína literaria” (García Jurado, 2015, p. 33). Ese material de base es para el autor contemporáneo un residuo; es, en palabras de Bertuccio, “algo muy mediatizado, desde sus

orígenes en la Antigua Grecia y Roma, pasando por las traducciones. . . En realidad, eso con lo que yo estaba trabajando no eran las obras, sino versiones de las obras, vestigios de obras” (Entrevista, 16 de octubre de 2023).

Consideremos en principio que la recepción de los dramas teatrales grecolatinos en la contemporaneidad pone de manifiesto la vinculación de un contexto histórico-cultural muy lejano con nuestro imaginario actual. Como lo hace notar el historiador del arte Salvatore Settis (2006), la reescritura de una obra implica un trabajo en ese intermedio incierto entre el pasado remoto y el presente y funciona a modo de incentivo para comprender la diversidad no solo en esa comparación entre lo antiguo y lo contemporáneo sino también entre culturas. En este sentido, Settis postula que:

Según la tradición occidental, las ruinas marcan al mismo tiempo una ausencia y una presencia; muestran, es más, son una intersección entre lo visible y lo invisible. Lo que es invisible (o está ausente) queda subrayado por la fragmentación de las ruinas, por su carácter “inútil” y quizá incomprensible, por su pérdida de funcionalidad (por lo menos de la originaria). Pero su obstinada presencia invisible testimonia, mucho más allá de la pérdida de su valor de uso, la duración, la eternidad de las ruinas, su victoria sobre el transcurso irreparable del tiempo. (p. 102)

Es fundamental destacar que los dramas grecolatinos con los que trabaja Marcelo Bertuccio llegaron hasta nuestros días sufriendo el deterioro que el paso del tiempo imprime a todo lo que en algún momento es. En las tragedias conservadas tenemos no solo los problemas propios de la transmisión material de los textos antiguos (Reynolds, Leighton y Wilson, Nigel, 2013), que incluso llegan a la pérdida completa de ciertas obras o partes de ellas, sino también el efecto de los avatares de la traducción a través de las muchas y variadas que se hicieron a nuestro idioma a lo largo de los siglos. El hecho de que Bertuccio construya

sus versiones libres a partir de traducciones del griego y del latín al español disponibles en su propia biblioteca implica que las condiciones temporales en que se realizaron esas traducciones, es decir los criterios traductológicos aplicados en ellas, influyen directamente en el producto artístico contemporáneo.

Salvatore Settis (2006) sugiere que las ruinas, aunque mueren a cada instante, siguen viviendo, desafían el tiempo y adquieren un estatus propio, codificado como ruinas, gracias a las reflexiones y reacciones que provocan. Creemos que este concepto es clave para entender el trabajo del dramaturgo contemporáneo en la revitalización de los dramas clásicos vinculados a Edipo. La obra contemporánea, en cuanto evento de recepción, en los términos propuestos por Hardwick y Stray (2008)⁹, colabora para que los textos antiguos se acerquen a las nuevas generaciones y estos son legitimados como ruinas mediante la reescritura que lleva a cabo Bertuccio. En este sentido, Settis argumenta que el discurso sobre las ruinas se extiende a las lenguas, gestos e instituciones, así como a las innumerables huellas de la cultura clásica que perduran en nosotros. Entre esas huellas se encuentran los textos teatrales grecolatinos relacionados con el mito de los Labdácidas con los que Marcelo Bertuccio entabla un diálogo. A través de su proceso creativo, los textos clásicos no solo sobreviven, sino que se expanden, transformándose y expresándose en múltiples niveles dentro de la obra *Edipo*. Así, Bertuccio

⁹ “By ‘receptions’ we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented. These are complex activities in which each reception ‘event’ is also part of wider processes. Interactions with a succession of contexts, both classically and non-classically orientated, combine to produce a map that is sometimes unexpectedly bumpy with its highs and lows, emergences and suppressions and, sometimes, metamorphoses.” [Por ‘recepciones’ nos referimos a las formas en que el material Griego y Romano ha sido transmitido, traducido, extraído, interpretado, reescrito, reimaginado y representado. Estas son actividades complejas en las que cada ‘evento’ de recepción también forma parte de procesos más amplios. Las interacciones con una sucesión de contextos, tanto de orientación clásica como no clásica, se combinan para producir un mapa que a veces es inesperadamente accidentado con sus altibajos, surgimiento y supresión y, a veces, metamorfosis.] (Hardwick y Stray, 2008, p. 1)

trabaja con las ruinas y permite que las antiguas tragedias grecolatinas resuenen en la contemporaneidad.

Dentro del drama teatral *Dipo*, si nos enfocamos en cada parte que compone la obra, notamos que el autor establece un sistema de piezas con identidad propia. Según María Rosa Lida de Makiel (1983), “el arte griego es selección y organización, es arquitectura” (p. 22). En este sentido, el trabajo de Bertuccio sostiene ese andamiaje clásico porque respeta la estructura antigua al escribir las versiones de las obras griegas, las de Sófocles, Eurípides y Esquilo (partes tres, cuatro, seis, ocho y nueve), esto es, considera prólogo, párodos (canto de entrada del coro); episodios, estásimos (cantos danzados del coro) y éxodo (salida del coro). Este esquema guarda una clara referencia paratextual (Genette, 1989), pero, al mismo tiempo, Bertuccio introduce las versiones de *Fenicias* y *Edipo* de Séneca como monólogos en las secciones uno, dos, cinco y siete. En consecuencia, tenemos por un lado las reversiones de las obras griegas clásicas, que se incorporan completas a *Dipo* y por el otro los monólogos que quiebran la sucesión de piezas enteras. El trabajo de Bertuccio pone así de relieve las estructuras antiguas, trae a nuestros días los dramas en su forma clásica e interviene la sucesión de textos completos con la introducción de la obra senecana en forma de fragmento. De acuerdo a Settis (2006), “el fragmento tiene dentro de sí una carencia invencible, el anhelo de algo. . . la elocuencia perentoria de lo incompleto. La condición de fragmento intensifica el sentido, aguza la mirada del observador” (p. 46). Consideramos que, de esta forma, *Dipo*, como pieza teatral fragmentaria, habilita en el lector/espectador/oyente construcciones de sentido más libres, más abiertas.

Un aspecto saliente en *Dipo* es el tratamiento del coro. En la estructura clásica de las tragedias se mantiene la alternancia del discurso y el canto, de la recitación y el comentario.

La acción recitada se ve periódicamente suspendida por el comentario coral, lo que obliga al público a cambiar de perspectiva tanto intelectual como lírica. Pues, aunque el coro comenta lo que acaba de pasar ante nuestros ojos, su comentario consiste esencialmente en una interrogación: mientras unos relatan “lo que ha pasado”, el coro responde con un “¿qué pasará?”. . . Tal es la estructura del teatro griego: la alternancia orgánica entre la cosa interrogada (la acción, el escenario, la palabra dramática) y el hombre que interroga (el coro, el comentario, la palabra lírica). (Barthes, 2009, p. 322)

En las obras griegas, el coro estaba formado por un grupo de actores que con sus intervenciones comentaban la acción y a veces interactuaban con las figuras individuales. Su importancia fue puesta de manifiesto por Aristóteles en la *Poética*¹⁰. En este sentido Romero Mariscal (2017) sostiene lo siguiente:

Aristóteles analiza, de hecho, las partes de la tragedia en relación con el papel preponderante del coro: las partes formales tienen que ver con lo que precede (prólogo) a la entrada del coro en escena (párodos), con lo que sucede entre cada canto coral (episodios), y con lo que ocurre antes del último canto del coro en su salida definitiva del espacio teatral (éxodo). Desde un punto de vista cualitativo, para Aristóteles el coro debe, además, estar estrechamente implicado en la acción, ser un personaje más. (p. 1)

En *Dipo*, Bertuccio toma una de las piedras angulares del drama clásico, el coro, y lo transforma: lo que antes era una voz colectiva que estructuraba la tragedia, ahora se convierte en un personaje individual que alza su voz solitaria y, como si fuera un Atlas posmoderno,

¹⁰ 1450a 10.

sostiene sobre sus hombros el peso de la tragedia contemporánea, a la cual organiza y potencia. Este desplazamiento tiene lugar mediante la incorporación de un personaje llamado Cori. La imagen de la ruina nos lleva ahora a una nueva actualización: el coro contemporáneo es un vestigio de aquel griego, una voz remanente de aquello que en otro tiempo fue un grupo de coreutas. La voz de Cori se alza solitaria en la contemporaneidad de *Dipo* y se contrapone al tono colectivo y anónimo del coro griego de la Antigüedad clásica que, como sostiene Vernant (1989), se encarga de “expresar en sus temores y esperanzas, en sus preguntas y juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica” (p. 28–29). En *Dipo*, Cori es el “hombre que interroga” (Barthes, 2009, p. 322) e intenta comprender las circunstancias particulares a las cuales se enfrenta.

Es así que, al mantener la presencia del coro en la versión contemporánea, la obra de Bertuccio sostiene una explícita identificación con lo clásico y al mismo tiempo introduce una actualización significativa al modificar su conformación: del grupo coral al individuo. En relación a este aspecto, es posible observar cómo se expresa nuevamente en el drama la dialéctica entre la parte y el todo, en particular entre el individuo y el colectivo, modificación que produce actualizaciones sustanciales en la obra. En este sentido, entendemos que Cori transmite impresiones renovadas que serán analizadas en profundidad en el segundo capítulo del presente trabajo¹¹.

Un último aspecto que nos interesa señalar en *Dipo* es el trabajo del dramaturgo con las didascalias¹².

¹¹ Sobre las actualizaciones que produce Cori, ver análisis de *Dipo culpable* desarrollado en páginas 35 a 55.

¹² A los efectos de nuestro análisis partimos de la definición de didascalias que propone Schmidhuber de la Mora (2001) quien dice que son “advertencias, precisiones, recomendaciones y una reflexión que el dramaturgo deja como guía al lector/director para el mejor entendimiento de su obra. Así la doble

Al inicio de cada escena de *Dipo* tenemos el número que la identifica y la acotación con los nombres de los personajes que intervienen. Luego, a lo largo de todo el texto encontramos escasas acotaciones escénicas. Es así que en el éxodo de *Dipo culpable*, versión de *Edipo rey* de Sófocles, el autor escribe en la escena XI “(adentro)” (p. 10) para indicar la posición de Dipo al iniciar el diálogo; en el éxodo de *Dipo escondido*, versión de *Fenicias* de Eurípides, señala en la escena XIII “(Casta, Nices y Ocles, muertos)” (p. 21); en el episodio dos de *Dipo santo*, versión de *Edipo en Colono* de Sófocles, apunta al inicio de la escena IX que Anti “(no habla)” (p. 30) y lo mismo sucede con el personaje Mena en el episodio tres en las escenas X, XI, XII ,XIII (p. 31-33); avanzado ya el estásimo tres de *Dipo ausente*, versión de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, menciona “(Ocles y Nices, muertos)” (p. 45).

Las acotaciones incluidas por editores y traductores en las versiones clásicas con las que trabaja Bertuccio¹³ solían limitarse a situar la escena en espacios físicos específicos, como el palacio o las gradas de un templo, y a describir acciones de los personajes. En contraste, en la obra contemporánea estas acotaciones desaparecen. Sin embargo, creemos que la falta de didascalias en la obra renovada no solo amplía las posibilidades escénicas y de interpretación al abrir el sentido de la pieza teatral, sino que también se vincula con una característica compartida por Marcelo Bertuccio y los tragediógrafos: la intención de dirigir él mismo la puesta en escena. Esta coincidencia en la inmediatez entre texto y escena nos lleva a vislumbrar en la ausencia de didascalias en *Dipo* una forma de rememoración de lo clásico y a considerar el

decodificación del lector de los diálogos y de las acotaciones conlleva a una escenificación mental, que puede ser traducida a un código escénico por un director. Además, las acotaciones hacen referencia a otro discurso no literario, uno de signos en movimiento concertante sobre la escena. Toda acotación es metalingüística porque posee en sí misma la información necesaria de otra realidad que va más allá de su significación denotativa” (p. 13).

¹³ Para mayor información sobre el material de trabajo consultado por el autor, ver Anexo I.

vacío que se produce en la obra actual como un signo más del imaginario de la ruina, esto es, la ausencia como señalamiento de lo que alguna vez estuvo ahí.

Esta particularidad en el tratamiento de las didascalias tiene una excepción en *Dipo ausente*, la versión de *Los siete contra Tebas* de Esquilo. En este caso el autor introduce un tipo de acotación diferente, que se aparta de las convenciones tradicionales, que tal vez podríamos identificar como un paratexto donde el dramaturgo hace un uso autorreflexivo del lenguaje: él dialoga con el texto al tiempo que explora y cuestiona su propio proceso creativo y las implicaciones de la construcción de la versión. En *Dipo ausente* aparecen didascalias que dan cuenta del problema filológico planteado respecto del final de la tragedia de Esquilo. Según los estudios sobre la obra de Esquilo, *Los Siete contra Tebas*, tal como llegó a nosotros, habría sufrido un alargamiento del tema trágico con la aparición en escena de Antígona e Ismene al final de la obra. Esta posible modificación habría sido realizada por un autor posterior con la intención de vincular la obra de Esquilo con la *Antígona* de Sófocles (Scodel, 2014, p. 174). El enigma del desenlace del drama esquileo sigue vigente en el debate crítico en nuestros días. Marcelo Bertuccio no toma posición por ninguna definición del interrogante planteado, por el contrario, sostiene las preguntas y las pone de manifiesto. De esta forma, hacia el final de *Dipo ausente*, el autor contemporáneo indica una pregunta al lado del título del éxodo: “(¿EPISODIO 3?)” (p. 44), y otra pregunta didascálica aparece en el estásimo tres: “(¿O ÉXODO PRIMITIVO?)” (p. 44), al término del mismo estásimo leemos “(¿FIN?)” (p. 45) e inmediatamente continúa con una nueva acotación que indaga “(¿AGREGADO POR OTRO AUTOR?)” (p. 46) para continuar con las escenas VI y VII con las que termina la versión. Bertuccio pone así en evidencia los problemas de procedimiento al escribir la versión. Su propio trabajo con las ruinas, muestra el mecanismo de construcción de la obra, el artilugio, e interpela al lector/espectador/oyente exponiéndolos.

A lo largo de este capítulo, hemos explorado cómo el imaginario de las ruinas articula nuestro análisis, permitiéndonos trazar un recorrido metafórico por la producción de la obra contemporánea. En este marco, *Dipo*, como reescritura de los dramas grecolatinos vinculados al personaje de Edipo, no solo se construye a partir de las ruinas de las obras antiguas tal como han llegado hasta nosotros, sino que el nuevo texto, al igual que un fractal, refleja en sí mismo la imagen de la ruina: el escombros, lo fragmentario, el vacío y lo agregado. Esta percepción se fundamenta en la forma de la obra, donde las ruinas se manifiestan en las decisiones del autor de conservar las piezas teatrales griegas completas, como columnas que sostienen la estructura del drama, y en la inclusión de restos de textos teatrales romanos, con monólogos elaborados a partir de fragmentos de las obras de Séneca, dispersos como escombros a lo largo de las nueve partes que conforman *Dipo*. El imaginario de la ruina se amplifica con el tratamiento del coro unipersonal, que actúa como una voz residual del coro grupal antiguo, y se evidencia también en los vacíos o ausencias que sustituyen a las didascalías presentes en los hipotextos. Además, nuevas construcciones textuales, como las acotaciones metalingüísticas que reflejan una autorreflexión sobre la escritura, subrayan los desafíos inherentes al trabajo con los textos clásicos. Así, sostenemos que el imaginario de la ruina es una constante en el sistema de la obra que influye en la generación de sentidos renovados mientras mantiene una clara identificación con lo clásico, lo que activa memorias afectivas en el lector/espectador oyente. Este concepto será explorado con mayor profundidad en el próximo capítulo.

Capítulo II. *Dipo Culpable* y *Edipo Rey*: en Busca de las Huellas de la Transformación

En el capítulo anterior, abordamos la obra *Dipo* en su totalidad, analizamos las grandes estructuras que conforman el drama y su relación con el corpus de las siete obras antiguas relacionadas con el mítico Edipo. Sin embargo, con el objetivo de comprender en profundidad la reconfiguración del material clásico que lleva a cabo Bertuccio para acercar la obra a los

lectores/espectadores/oyentes actuales, creemos ineludible profundizar el análisis. Este apartado se centra en esa tarea, nos proponemos observar la labor del autor con el lenguaje. Dada las limitaciones propias de una tesina de grado, decidimos concentrarnos en una de las partes de *Dipo*, seleccionamos *Dipo culpable*, la adaptación libre de *Edipo rey* de Sófocles¹⁴ realizada por Marcelo Bertuccio.

En este sentido, utilizaremos los conceptos propuestos por Gerard Genette (1989) sobre transtextualidad¹⁵ para abordar el estudio del lenguaje en la obra dramática. Sin embargo, no nos limitaremos a una observación de lo que Bertuccio hace con las palabras para dar vida a la versión contemporánea, sino que también intentaremos acceder, a través del lenguaje, a las imágenes poéticas (Bachelard, 2016) subyacentes en *Dipo*. En este sentido, aspiramos a detectar qué imágenes poéticas viven en el texto contemporáneo que dan cuenta de la particular relectura del dramaturgo.

De acuerdo a Hans Robert Jauss (1981), “la estética de la recepción sostiene una concepción dialéctica: desde su perspectiva, la historia de las interpretaciones de una obra de arte es un intercambio de experiencias o, si se quiere, un diálogo, un juego de preguntas y respuestas” (p. 35). En este sentido, aquí nos preguntamos: ¿Cómo es el diálogo que entabla Marcelo Bertuccio con *Edipo rey* de Sófocles?

Dar Vida a Dipo *Hic et Nunc*

La elaboración de una versión de una obra clásica requiere poner en marcha estrategias de acercamiento o actualización que hagan viable una conexión con el

¹⁴ Todas las citas de *Edipo rey* corresponden a la traducción de Assela Alamillo (2000) publicada por editorial Gredos. Seleccioné esta versión porque, según información proporcionada por el autor, fue material que tuvo a disposición al momento de la escritura. (Ver Anexo I).

¹⁵ La “transtextualidad o trascendencia textual del texto . . . todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9-10).

lector/espectador/oyente contemporáneo que no sea solo racional, sino fundamentalmente emotiva; una nueva versión debe alcanzar a ese público en su sensibilidad, en la de su tiempo y lugar. En el caso de *Dipo culpable*, la distancia a cubrir se mide en siglos. Nuestro objetivo en este apartado es revelar cómo la reescritura de Bertuccio no solo interviene en el material de base con el que trabajó, sino también observar cómo crea un puente entre la Antigüedad y el siglo XXI.

La Referencia Paratextual como una Coordenada Precisa

Una primera estrategia de acercamiento se presenta en el inicio del texto. El título de la obra es “3. Dipo culpable (Edipo rey, Sófocles)” (p. 2) y establece, en términos de Genette (1989), una relación paratextual¹⁶ con el texto antiguo. Así como señalábamos en el primer capítulo de esta tesina la vinculación del título de la pieza teatral con todas las obras de los tragediógrafos clásicos¹⁷, en esta tercera parte el autor destaca entre paréntesis el hipotexto (Genette, 1989) sobre el que elabora su obra¹⁸. Quien toma contacto directo con la obra, lo hace a través de este paratexto que se ubica liminalmente, es la entrada que da la bienvenida al lector/espectador/oyente, actualiza en la mente del receptor la referencia clásica y establece un pacto con el público. La versión es libre, pero el vínculo con la Antigüedad se sostiene desde el título, que se liga a la obra de Sófocles.

¹⁶ “Es la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto”. (Genette, 1989, p 11)

¹⁷ Ver página 17.

¹⁸ Cabe destacar que este procedimiento que señalamos para el caso de *Dipo culpable* se mantiene constante en toda la obra *Dipo* del dramaturgo argentino, cada versión libre indica título y autor del hipotexto.

Además, consideramos que la estructura de *Dipo culpable* también remite a una referencia paratextual. Como se ha analizado en el capítulo I al examinar la obra completa, en esta tercera parte, observamos que Bertuccio respeta la organización clásica¹⁹ al crear una pieza teatral con un prólogo, un párodos, episodios, estásimos y un éxodo que establecen un vínculo con la Antigüedad griega.

Los Operaciones Autorales de Acercamiento

Para ilustrar con mayor detalle las prácticas centradas en el lenguaje que Bertuccio utiliza con el fin de acercar la obra a su público seleccionamos algunos pasajes o áreas del texto en los que enfocaremos el análisis, estos son los siguientes:

1. Prólogo. El parlamento del protagonista que da inicio a la obra, como ejemplo de lo que sucede en las líneas de diálogo de los personajes a lo largo de toda la pieza teatral.

2. Las didascalias. En detalle vemos la acotación inicial, pero también observamos lo que sucede con este tipo de textos en el resto de la obra.

3. Párodos, como ejemplo del trabajo del dramaturgo con las intervenciones corales.

Estos tres focos sobre la obra nos permitirán analizar cómo Bertuccio manipula y redefine el material de base para crear una pieza teatral que, aunque anclada en lo clásico, resuena en el contexto contemporáneo.

¹⁹ Ver página 27.

Encontrar el hueso bajo los ornamentos.

Una forma de acercar la obra antigua a la actualidad es mediante un proceso de reducción²⁰ del hipotexto (Genette, 1989), que permite al autor ofrecer una versión renovada. Marcelo Bertuccio opta por eliminar todo elemento alejado del marco de referencias de un público actual y que no contribuya de manera directa al avance de la acción dramática en *Diplo culpable*. Así, invocaciones a los dioses, lamentos, y alusiones míticas o religiosas son suprimidos. No obstante, los núcleos esenciales del hilo narrativo se conservan y garantizan la coherencia y continuidad de la trama clásica²¹.

En concreto veamos el inicio del prólogo de la versión clásica de *Edipo rey*, donde encontramos la siguiente línea de diálogo:

Edipo— ¡Oh hijos, descendencia nueva del antiguo Cadmo! ¿Por qué estáis en actitud sedente ante mí, coronados con ramos de suplicantes? La ciudad está llena de incienso, a la vez que de cantos de súplica y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, el llamado Edipo, famoso entre todos. Así que, oh anciano, ya que eres por tu condición a quien corresponde hablar, dime en nombre de todos: ¿cuál es la causa de que estéis así ante mí? ¿El temor, o el ruego? Piensa que yo querría ayudaros en todo. Sería insensible, si no me compadeciera ante semejante actitud. (p. 311–312)

²⁰Consiste en una supresión o concisión del texto para recortarlo al tiempo que se mantiene la trama constante. (Genette, 1989)

²¹ Bertuccio parece seguir un criterio de reducción mediante el cual actualiza referencias mientras mantiene dentro del drama las unidades de texto con función cardinal, las que Roland Barthes (1977) clasifica como núcleos o nudos del relato mientras que elimina todo texto con función catalítica, aquel que complementa o rellena el discurso.

Mientras que en *Dipo culpable*, el protagonista inicia el diálogo con Dote y dice: “Yo, el más grande de todos, no soy insensible y vine en persona porque no quiero enterarme por terceros. ¿Qué me están pidiendo?” (p. 2).

El procedimiento de reducción, en este fragmento inicial, actúa eliminando todas las referencias a Cadmo, el mítico fundador de Tebas, así como las alusiones religiosas de la Antigua Grecia, tales como los suplicantes con sus ramos, los cantos y el incienso. De esta manera, el dramaturgo contemporáneo simplifica la retórica del lenguaje y elimina cualquier elemento narrativo que no contribuya directamente al avance de la acción dramática.

Bertuccio realiza otro acercamiento de la obra antigua mediante el mismo procedimiento al simplificar la enunciación de la pregunta que Edipo dirige al pueblo. En lugar de las tres preguntas distribuidas a lo largo del extenso parlamento de la versión sofoclea (Sófocles, p. 311-312), el dramaturgo las sintetiza en una única interrogación al final de la línea de diálogo de Dipo: “¿Qué me están pidiendo?” (Bertuccio, p. 2). Creemos que esta condensación mantiene la esencia del interrogante central y lo hace más accesible para el público contemporáneo.

Consideremos ahora lo que sucede con las didascalias. En principio, nos enfocamos en el trabajo del autor contemporáneo con la acotación inicial que presenta los nombres de los personajes de la obra. En *Dipo culpable* la indicación es: “DIPO, DOTE, CREO, SÍAS, CASTA, JERO, TOR, OTRO JERO, CORI, FEO” (p. 2). Al comparar las denominaciones del drama contemporáneo con el antiguo podemos establecer los siguientes binomios: Dipo/Edipo, Anto/Manto, Sías/Tiresias, Dote/Sacerdote, Creo/Creonte, Cori/Coro, Feo/Corifeo, Casta/Yocasta, Jero/Mensajero, Tor/Pastor, Otro Jero/Otro mensajero. De esta manera, observamos que los nombres de los personajes trágicos de *Edipo rey* están transformados por la fragmentación del lenguaje, por el uso de hipocorísticos, esto es, la forma diminutiva,

abreviada o deformada de los utilizados por Sófocles. La imagen de la ruina nos conduce nuevamente a una actualización: las figuras en el drama *Dipo culpable* son sujetos de los mismos eventos dramáticos de la obra clásica, sin embargo, sus nombres ahora son restos, ruinas de lo que alguna vez fueron. El imaginario de la ruina vuelve a aparecer en esta didascalia inicial. Las denominaciones conservan la impronta mítica, porque derivan de los originales, empero devienen nombres rotos que, en sus configuraciones nuevas, poseen además una sonoridad que se aproxima a nombres propios contemporáneos. Mito y presente se unen a través del hilo conductor del lenguaje y es el recurso de la reducción, de la fragmentación de las palabras, el que logra esta vinculación.

Sin embargo, el recurso de reducción aplicado a las didascalias no se limita únicamente a lo que el autor hace en el inicio del drama. Las acotaciones son recortadas de forma intensiva por Bertuccio y es por eso que en el resto del texto de *Dipo culpable* no encontramos indicaciones escénicas de ningún tipo. Las que en la traducción de Assela Alamillo (2000) de *Edipo rey* consultada por el dramaturgo²² ubicaban la escena en determinados lugares e indicaban acciones de los personajes han desaparecido en la versión contemporánea. Por ejemplo, al comienzo de *Edipo rey* se lee:

(Delante del palacio de Edipo, en Tebas. Un grupo de ancianos y de jóvenes están sentados en las gradas del altar, en actitud suplicante, portando ramas de olivo. El sacerdote de Zeus se adelanta solo hacia el palacio. Edipo sale seguido de dos ayudantes y contempla al grupo en silencio. Después les dirige la palabra.) (p. 311)

Mientras que en el inicio de *Dipo culpable* los personajes comienzan sus diálogos sin mediar ubicación o indicación de ningún tipo.

²² Ver Anexo I.

Hacia el final del episodio I, leemos en *Edipo rey* la didascalía que cierra la escena y que indica lugar y acciones de los personajes: “(Tiresias se aleja y Edipo entra en palacio)” (Sófocles, p. 329), pero en *Dipo culpable* esa acotación es reemplazada por una de carácter implícito donde el protagonista enuncia: “Me voy para adentro” (Bertuccio, p. 4), entonces el espacio queda intrínsecamente relacionado con el asunto de la escena y no determinado por el autor. Dipo pone en palabras su acción y establece la deixis de lugar con el verbo ir y el adverbio adentro, sin embargo, en la construcción de la frase se sostiene en todo momento la ambigüedad espacial y nos preguntamos: ¿adónde entra Dipo?

Es así que las didascalías, que fueron incorporadas por editores y traductores en la obra antigua y que suelen orientar el sentido en los textos dramáticos, en *Dipo culpable* han sufrido un proceso de reducción y transformación y su ausencia abre la posibilidad para la multiplicación de significados. *Dipo culpable*, como obra teatral moderna, es una potencia que puede materializarse en la imaginación del lector, ante la vista del espectador o a los oídos del oyente, en variedad de significaciones. ¿Dónde está Dipo? ¿En qué tiempo histórico? ¿Cómo aparece o sale de escena?

Consideremos un último ejemplo del proceso de reducción, esta vez en el párodos, en el que el coro es representado por el personaje Cori, ese vestigio de los coreutas griegos del que hablamos en el primer capítulo²³. En este caso el procedimiento es utilizado por Bertuccio para actualizar la voz coral. En la versión clásica, el coro realiza una larga intervención desde el verso 151 al 215, compuesta por tres estrofas y tres antístrofas (Sófocles, p. 317-319), donde, en extensos lamentos, describe la peste que asola a la ciudad de Tebas y pide desesperada

²³ Ver página 28.

ayuda a los dioses. Mientras que en la nueva versión leemos una breve estrofa de seis versos que dice:

La tierra no da frutos.

Las mujeres no dan a luz.

Los hijos desaparecen.

La ciudad se va despoblando.

Los cadáveres apestan porque no son llorados.

Gemidos, lamentos, gritos de dolor. (Bertuccio, p. 3)

En esta primera aparición de Cori en *Dipo culpable*, el autor elimina todas las referencias del texto clásico a las ciudades griegas (Tebas y Pito), también suprime los nombres de los dioses y las diosas de la Grecia Antigua (Zeus, Delios, Atenea, Ártemis y Apolo) y, en consecuencia, todo el marco narrativo que da forma a un desgarrado lamento del coro clásico desaparece en la nueva versión y el coro contemporáneo solo enuncia hechos.

Resonar en la contemporaneidad.

En este apartado analizaremos, en los pasajes de la obra ya señalados²⁴, las operaciones del dramaturgo argentino vinculadas con los cambios estilísticos que realiza sobre el hipotexto, la transestilización²⁵ en términos de Genette (1989), con el objetivo de acercar el texto antiguo al público actual.

²⁴ Ver página 35.

²⁵ “La transestilización es una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo” (Genette, 1989, p. 285).

En principio es importante destacar que existe un largo debate acerca de los criterios de traducción al español de los textos clásicos²⁶, específicamente en relación a las dificultades que se presentan para la apropiación de las piezas antiguas desde nuestro idioma. En este sentido Esteban Bieda (2022) sostiene lo siguiente:

Si hay algo que un texto teatral debe tener es cierta capacidad para invisibilizarse o esconderse en los cuerpos y voces que lo pronuncian. Si, por el contrario, las palabras aparecen muy por delante de la acción, el hecho teatral se parecerá más a un recital de poesía o lectura. . . Difícilmente se pueda invisibilizar un texto cuyas diferencias con nuestra propia lengua son tan evidentes como las que existen entre el español de España y el español de (gran parte de) la Argentina (en lo que al tuteo y voseo concierne). (p. 26-27)

En esta misma línea de pensamiento, si nos enfocamos en el ya mencionado inicio de la obra²⁷, encontramos que Marcelo Bertuccio realiza un primer cambio significativo sobre la traducción española de Assela Alamillo al modificar los pronombres personales de segunda persona singular, tú a vos (voseo), y de segunda persona plural, vosotros a ustedes debido a que estos usos conforman el trato informal del interlocutor en gran parte de Argentina²⁸.

Una segunda alteración estilística del lenguaje, observable en el mismo fragmento inicial de la obra, se manifiesta en el cambio de los tiempos verbales. En este sentido, la modificación del pretérito perfecto compuesto del indicativo “he venido” (Sófocles, p. 311) a pretérito perfecto simple o pretérito indefinido “vine” (Bertuccio, p. 2) intenta otorgar al texto, en la variedad dialectal de una gran parte de Argentina, un valor dramático, esto es que, el autor

²⁶ Tradición que puede remontarse en nuestro país hasta Leopoldo Lugones y a su obra *Nuevos estudios helénicos* (1928).

²⁷ Ver página 36.

²⁸ Sobre la descripción y el funcionamiento del fenómeno del voseo, ver Di Tullio (2006).

selecciona esos tiempos verbales para ser puestos en la voz de actores y actrices, a diferencia de lo que sucede con el pretérito perfecto compuesto que tiene, en nuestro tiempo y lugar, un valor narrativo.

En tercer lugar, siempre en el mismo fragmento inicial del texto, el dramaturgo decide modificar un adjetivo y reformula la frase: “Yo, el llamado Edipo, famoso entre todos” (Sófocles, p. 311) por “Yo, el más grande de todos” (Bertuccio, p. 2). Allí podemos notar que, mientras “famoso”, según la Real Academia Española se aplica a alguien o algo ampliamente conocido, el adjetivo “grande” en la primera acepción de la RAE refiere a alguien o algo que supera en tamaño, importancia, dotes, intensidad, etc., a lo común y regular. Creemos que la modificación realizada por el dramaturgo contemporáneo a la versión antigua enaltece la figura de Dipo para un lector/espectador/oyente actual.

Una forma de renovación particular se produce en el mismo pasaje inicial, en la réplica del Sacerdote/Dote. En *Edipo rey*, tenemos lo siguiente:

Sacerdote— Tú que, al llegar, liberaste la ciudad Cadmea del tributo que ofrecíamos a la cruel cantora²⁹ y, además, sin haber visto nada más ni haber sido informado por nosotros, sino con la ayuda de un dios, se dice y se cree que enderezaste nuestra vida. (Sófocles, p. 313)

Y veamos ahora la intervención de Dote en el prólogo de *Dipo culpable*. Allí el personaje dice (las negritas son propias) lo siguiente:

²⁹ “La Esfinge enviada por Hera contra Tebas para castigar el crimen de Layo de amar al hijo de Pélope. El monstruo se cobraba muchas víctimas. Cuando Edipo supo responder al enigma que proponía, el monstruo, despechado, se mató arrojándose desde la roca. Se la llama «cantora», porque sus enigmas estaban en verso” En Sófocles (2000, p. 313).

Dote— Cuando llegaste a la ciudad **nos salvaste** del **Monstruo de los Impuestos**.

Por eso creemos que te acompaña **un ángel**. Te pedimos que **nos salves ahora** de la

Peste. Si no hay personas en ella, una ciudad no sirve para nada. (Bertuccio, p. 2)

El reemplazo de la imagen aterrizante de la Esfinge por la del Monstruo de los Impuestos modifica el marco referencial desde una sociedad, la griega del siglo V a. C., en la que las historias míticas eran reconocidas por todos, a otra actual, Argentina en el siglo XXI, en la que es posible que el público general no tenga presente los mitos arcaicos y es necesario cambiar la referencia para representar la situación dramática en la mente del lector/espectador/oyente hoy. El dramaturgo lo hace apelando a los impuestos, un concepto vigente en la sociedad argentina que resuena en los ciudadanos de distintas generaciones. De esta forma, el miedo se reconfigura. Los argentinos y argentinas posiblemente ya no reconocen fácilmente a un monstruo con rostro de mujer, pecho, patas y cola de león y alas de ave de rapiña³⁰ sin embargo, sí pueden imaginar a un monstruo de los impuestos, un ser poderoso, que los aplasta y del que no pueden huir. Consideramos que el cambio de referencia permite que el lector/espectador/oyente identifique el sentimiento, el miedo. Por otro lado, en este mismo párrafo, en las menciones “nos salvaste”, “te acompaña un ángel” y “nos salves ahora” (Bertuccio, p. 2), el autor mantiene la imagen de Dipo como el hombre que libera a la ciudad de su sufrimiento, pero establece un nuevo campo semántico que renueva la referencia y desvincula la imagen del héroe clásico salvador que se enfrentaba a monstruos descendientes de dioses para asociarlo ahora al imaginario cristiano más cercano al público actual.

En relación a las actualizaciones estilísticas del lenguaje en las intervenciones del coro, representado por el personaje Cori, veamos lo que sucede en el párodos. Allí el autor decide conservar palabras presentes en la obra clásica tales como “tierra”, “frutos”, “mujeres” “hijos”

³⁰ Ver Grimal (1989) s.v. Esfinge

(Sófocles, p. 317-319), que tienen una función cardinal, son pilares de la situación dramática, aunque renueve los sentidos mediante el uso de sinónimos o establezca nuevas referencias. Por ejemplo, si nos enfocamos en la segunda estrofa de la versión clásica, se lee lo siguiente: “ni las mujeres tienen que soportar quejumbrosos esfuerzos en sus partos” (Sófocles, p. 318), texto que fue reemplazado en el párodos de *Dipo culpable* por “Las mujeres no dan a luz” (Bertuccio, p. 3). “Dar a luz” es una locución verbal, sinónimo del verbo parir de acuerdo al *Diccionario de la Lengua Española*³¹. Estimamos que el uso de la locución verbal es un recurso del autor para acercar la obra, una formulación tal vez más afín a receptores contemporáneos.

A continuación, en el párodos, antistrofa segunda, observamos otra aplicación de la renovación del estilo para acercar el texto al público actual. En un fragmento el coro griego dice: “La población perece en número incontable. Sus hijos, abandonados, yacen en el suelo, portadores de muerte, sin obtener ninguna compasión” (Sófocles, p. 318), mientras que en *Dipo culpable* tenemos: “Los hijos desaparecen” (Bertuccio, p. 3). En esta línea advertimos una actualización de la referencia al cambiar el verbo. El dramaturgo elige usar “desaparecer” en lugar de “yacer”. Esta decisión trae la escena desde un pasado griego remoto a un pasado reciente argentino y evoca en el lector/espectador oyente imágenes vinculadas a las desapariciones de personas producto de los abusos del poder del Estado en Argentina en el siglo XX.

Sintetizando lo tratado hasta aquí en este capítulo, observamos que Marcelo Bertuccio utiliza tres procedimientos para acercar la obra a los lectores/espectadores oyentes contemporáneos: la paratextualidad, la reducción y la transestilización. Por un lado, tenemos que el título *Dipo culpable* de la versión de *Edipo rey* de Sófocles guarda una relación paratextual con el hipotexto, de la misma forma que habíamos visto que lo hacía el general de

³¹ DLE, s.v. Luz.

la obra, *Dipo*, con todos los dramas grecolatinos que reversiona Bertuccio en la pieza teatral. También la estructura de la obra remite a una relación paratextual con el drama clásico. Por otro lado, la reducción del hipotexto le permite al autor buscar lo fundamental de la tragedia en este aquí y ahora y despojarlo de la ornamentación antigua y la operada por siglos de traducciones y versiones. Es así que el dramaturgo elimina todas las referencias míticas, geográficas, religiosas y sociales de la Grecia Antigua que pueden resultar ajenas a un lector/espectador oyente actual. Del mismo modo, como parte de esa reducción, elimina todo aquello que tiene función catalítica en el texto y mantiene las partes de la obra clásica que poseen función cardinal, esto es, las que llevan adelante la acción dramática, de esta forma la trama clásica del mito se sostiene en el drama renovado. Por último, mediante los procesos de transestilización, Bertuccio realiza modificaciones lingüísticas y renovaciones de referencias para vincular la pieza clásica a lectores/espectadores oyentes del siglo XXI. En este sentido, el autor de *Dipo* sostiene que hacer que las tragedias sean accesibles al público en general fue una de las motivaciones principales de su trabajo. El dramaturgo dice lo siguiente:

Me parece que es una tragedia que haría bien [Edipo] a los seres humanos tenerla presente siempre, entonces, a partir de eso fue que yo tuve esta intención de hacer a las tragedias más accesibles a la mayor cantidad de gente posible, que [la gente] no se sienta ni disminuida, ni incompetente, ni ignorante, ni que le faltan recursos intelectuales para poder acceder, ni que le falta enciclopedia, que la tragedia pueda llegar a cualquier persona, porque me parece urgente que eso pase, en realidad. Y empezó con *Edipo rey*, como una de las obras más perfectas que existen en la dramaturgia. (Entrevista, 16 de octubre de 2023)

La actualización realizada por Bertuccio toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, tales como la intención comunicativa, el contexto y el conocimiento del mundo que poseen los lectores/espectadores oyentes de la

obra, se trata de modificaciones sustentadas en que el texto dramático es creado para ser palabra hablada, puesto en la voz de actores y actrices.

Todas las estrategias analizadas hasta aquí en este capítulo logran que el texto baje de lo que hoy podría verse como un Olimpo inaccesible y se acerque al público del siglo XXI. Sin embargo, consideramos que la transestilización permite algo más que una actualización mediante la incorporación del voseo, de los cambios verbales, de la modificación de adjetivos y del uso de sinónimos. En el próximo apartado profundizaremos sobre este particular.

Lo Imprevisible de las Palabras

Según lo expuesto previamente, creemos que el proceso de transestilización no solo genera transformaciones lingüísticas que afectan la temporalidad y espacialidad de la acción dramática, sino que, allí donde la actualización estilística se presenta como una innovación completa, en palabras o referencia agregadas por Bertuccio, ausentes en la obra clásica, es posible observar la emergencia de nuevas imágenes poéticas subyacentes al texto contemporáneo. De esta forma, coincidimos con Gastón Bachelard (2016) cuando considera lo siguiente:

La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia. Es sin duda una emergencia de poco alcance. Pero esas emergencias se renuevan; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital. (p. 18)

Para ilustrar con mayor precisión cómo esta emergencia del lenguaje contribuye de manera decisiva a la renovación de la obra y a acercar la pieza teatral a los

lectores/espectadores/oyentes de la actualidad seleccionamos los siguientes tramos de las obras:

1. Episodio I.
2. Estásimos primero, segundo y tercero. Éxodo y epílogo.

La Libertad

Examinemos ahora el procedimiento en el episodio I mediante el agregado de un texto innovador del dramaturgo contemporáneo (las negritas son propias):

En *Edipo rey*, leemos lo siguiente:

EDIPO— . . . por todo esto yo, como si mi padre fuera, lo defenderé y llegaré a todos los medios tratando de capturar al autor del asesinato para provecho del hijo de Lábdaco, descendiente de Polidoro y de su antepasado Cadmo, y del antiguo Agenor. Y pido, para los que no hagan esto, que los dioses no les hagan brotar ni cosecha alguna de la tierra ni hijos de las mujeres, sino que perezcan a causa de la desgracia en que se encuentran y aún peor que ésta. (p. 321)

Mientras que en *Dipo* tenemos lo que se indica a continuación:

DIPO: Voy a vengar la muerte de Ayo como si fuera mi propio padre. A quien no colabore en esta búsqueda, le deseo que nunca logre una cosecha, que nada nunca le dé fruto, **que nunca se dé cuenta de que los dilemas no existen si somos creativos, que nunca salga del coro, que nunca pueda ser sí mismo.** (p. 4)

En principio, en este parlamento de Dipo, los dioses como ejecutores de castigo desaparecen y son reemplazados por la agencia de los interlocutores del protagonista al

sustituir la frase “que los dioses no les hagan brotar ni cosecha alguna” (Sófocles, p. 321) por “que nunca logre una cosecha” (Bertuccio, p. 4), pero además el dramaturgo agrega un contenido ausente en la versión antigua, que da cuenta de su propia lectura de *Edipo rey*, y dice: “que nunca se dé cuenta de que los dilemas no existen si somos creativos, que nunca salga del coro, que nunca pueda ser sí mismo” (Bertuccio, p. 4). El texto añadido impulsa una renovación de sentido que analizaremos más adelante, no obstante, consideramos interesante señalar que dicho agregado no nace del vacío, sino que se nutre de características que Edipo lleva consigo desde su nacimiento en la Antigüedad, sobre las que Bertuccio decide poner su mirada. De acuerdo a Bernard M.W. Knox (1964), la tragedia sofoclea es la única que instala una duda sobre la agencia humana frente a la de los dioses. Un ejemplo de esta particularidad podemos verlo en el éxodo de *Edipo rey*, donde el protagonista, luego de arrancarse los ojos, dice (las negritas son propias) lo siguiente:

Edipo— Apolo era, Apolo, amigos, quien cumplió en mí estos tremendos, sí, tremendos, infortunios míos. **Pero nadie los hirió con su mano sino yo, desventurado.** Pues ¿qué me quedaba por ver a mí, a quien, aunque viera, nada sería agradable de contemplar? (Sófocles, p. 362)

Edipo se muestra consciente de la responsabilidad final de sus actos. En este sentido, el héroe denota un espesor humano marcado, ausente en los personajes de los otros tragediógrafos. De acuerdo a Knox (1964), el héroe trágico sofocleo³² tiene características únicas que lo diferencian. Este autor menciona que el sufrimiento del héroe esquileo es el precio a pagar por el progreso humano, en sus obras siempre se hace la voluntad de los dioses; en el caso de Eurípides, los protagonistas sufren en lugar de actuar (excepto Medea),

³² Para más detalle sobre el héroe sofocleo consultar Knox, B. M. W. (1964, p. 1-61).

los desastres les llegan directamente de los dioses; pero el héroe de Sófocles es distinto, se trata de alguien con las siguientes características:

One who, unsupported by the gods and in the face of human opposition, makes a decision which springs from the deepest layer of his individual nature, his *physis*, and then blindly, ferociously, heroically maintains that decision even to the point of self-destruction. [Aquel que sin apoyo de los dioses y frente a la oposición de otros seres humanos, toma una decisión que surge desde lo más profundo de su naturaleza individual, su *physis*, y luego ciega, feroz y heroicamente mantiene esa decisión incluso al punto de su propia destrucción]. (Knox, 1964, p. 5)

El héroe sofocleo sufre por su naturaleza humana, no por condena divina. Sobre esa característica diferencial trabaja Marcelo Bertuccio en *Dipo culpable* para dar lo que nosotros llamamos un giro humanista a la pieza teatral.

La imagen de un individuo que podríamos caracterizar como empoderado, como aquel que “se da cuenta”, que puede ser “creativo” y que “sale del coro” para ser “sí mismo” (Bertuccio, p. 4), ingresa con fuerza renovadora en el episodio I de la obra. Dipo, el héroe trágico de Marcelo Bertuccio tiene conciencia de sí mismo y de su poder para cambiar su estar en el mundo. En ese texto agregado por el dramaturgo, Dipo enuncia un principio de libertad y potencia individual. Por un lado, el personaje no establece ninguna relación con un oráculo, ni aceptándolo, ni negándolo, ni temiéndole, ni desafiándolo, toma distancia de cualquier designio superior impuesto sobre su vida. Al mismo tiempo, Dipo señala que los dilemas no existen y es a partir de esto que Bertuccio propone una actualización profunda del héroe de Sófocles. Mientras que el protagonista clásico es arrastrado por la tragedia, inflexible (hasta el punto de sacarse sus propios ojos), el héroe de Bertuccio plantea la necesidad de ser flexible, de ser creativo ante los problemas de la existencia humana. Para Edipo ceder es traicionarse a sí

mismo, a sus creencias, a sus deberes y derechos, sin embargo, para Dipo abandonar la intransigencia implica la posibilidad de ser verdaderamente libre, de ser sí mismo, de expresar su identidad, ya no limitada por lo que otros le imponen desde afuera. El dramaturgo contemporáneo parece no aceptar el orden binario construido por Sófocles para su personaje, esto es, ceder o no ceder. Y propone la liberación de esa polarización que solo es posible “si somos creativos” (Bertuccio, p. 4). Dipo instala así una postura diferente a la del héroe trágico clásico, Dipo reconoce los dilemas de la existencia, esto implica que acepta lo trágico de la vida, pero no considera que esto lo determine y señala la necesidad de transmutar lo trágico en algo nuevo que permita la realización personal, “ser sí mismo” (Bertuccio, p. 4), aportar la particularidad distintiva al conjunto, sin mimetizarse, “salir del coro” (Bertuccio, p. 4). Vemos emerger del texto un nuevo héroe: de una imagen poética renovada que evoca un ser libre, surge otro tipo de protagonista, nace Dipo.

En *Dipo culpable*, a quien no colabore con la búsqueda del asesino de Layo, Dipo le desea castigos tales como “que nunca pueda ser sí mismo” (Bertuccio, p. 4), esto nos lleva a establecer un posible vínculo con ideas del humanismo existencialista sartreano que plantean que el hombre “no existe más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos” (Sartre, 1973, p. 8). En línea con esta apelación a la acción, el dramaturgo sostiene lo siguiente:

a mí me da mucha pena cuando veo versiones de *Edipo rey* . . . y veo que hay mucha hojarasca a través de la cual pasar para llegar al verdadero asunto que yo creo que es determinar lo que se puede cambiar de lo que no y actuar en consecuencia. Esa me parece la premisa fundamental y creo que [como seres humanos] estamos muy confundidos con eso”. (Entrevista. 16 de octubre de 2023)

Como hemos analizado hasta ahora, la reescritura de *Edipo rey* realizada por Bertuccio se centra en la humanidad del héroe trágico sofocleo, la profundiza hasta llegar a imprimirle un giro, que caracterizamos como humanista, y de esa forma produce nuevos sentidos para un lector/espectador oyente actual. En esta versión contemporánea, Dipo puede ser libre y la creatividad emerge como la herramienta fundamental para enfrentar los desafíos de la vida.

La Realidad Compleja

Consideremos ahora la estrategia de renovación y acercamiento de la obra al público contemporáneo que se produce en las partes corales, estásimos primero, segundo y tercero, así como también en el final de la pieza teatral, en el éxodo y epílogo.

A medida que avanzan las apariciones del coro en la obra, encarnado en el personaje de Cori, se percibe cómo el dramaturgo se distancia progresivamente del hipotexto (Genette, 1989) y construye un discurso novedoso que renueva sentidos. El imaginario de la ruina reaparece aquí no solo en el aspecto formal, como cuando propusimos considerar a Cori como vestigio del coro griego, sino también a nivel lingüístico. Desde el primer estásimo hasta el epílogo, el nuevo drama pierde conexión con el hipotexto, esto se manifiesta tanto en la desaparición del léxico como de las referencias. A lo largo de las intervenciones corales, el autor profundiza ese distanciamiento hasta llegar a la omisión completa del cuarto estásimo presente en la versión original. En paralelo, la figura de la ciega se intensifica progresivamente, trasciende al héroe mítico y se extiende hasta convertirse en una condición universal que afecta a todos, en todo momento y lugar. Creemos que esta metáfora de la ciega emerge de una nueva imagen poética, que analizaremos a continuación para comprender su impacto en la renovación de significados de la obra contemporánea. Veamos detalladamente el procedimiento de estas actualizaciones.

El primer estásimo de *Edipo Rey* (versos 463 a 512) se desarrolla en dos pares de estrofas donde el coro vaticina que el culpable del asesinato de Layo está condenado a muerte, al tiempo que se niega a aceptar la acusación que el adivino dejó caer sobre Edipo.

Mientras que en el primer estásimo de *Dipo culpable*, Cori dice “**Lo único que veo/** es incertidumbre. / **No veo nada** seguro/ en el presente ni en el futuro. / Pero creo en Dipo” (Bertuccio, p. 4).

El autor contemporáneo pone énfasis en el tema de la ceguera, asociadas a la imposibilidad de conocer, a la incertidumbre. El tópico central del primer estásimo de *Dipo culpable* se mantiene en línea con el de la versión antigua, aunque la actualización lingüística es completa: Cori expresa el estado de incertidumbre, su ceguera frente a la realidad, y se niega a aceptar la acusación no probada de Sías sobre Dipo.

El segundo estásimo de *Edipo rey* (versos 863 a 910) está compuesto por dos pares de estrofas en las que el coro, mientras invoca a los dioses, muestra su desagrado por la arrogancia de Edipo frente a Creonte, y hacia Yocasta que desconfía de los oráculos.

En tanto que en el segundo estásimo de *Dipo culpable*, en el inicio Cori dice lo siguiente (las negritas son propias): “La desmesura es la polarización. / Es **ver con un solo ojo.** / **Cíclope** no conoce la complejidad, aunque sus nombres suenen parecidos” (p. 7).

En ambas versiones, tanto en la obra clásica como en la contemporánea, el segundo estásimo se enfoca en la arrogancia que manifiesta Edipo/Dipo, pero el dramaturgo contemporáneo utiliza la voz de Cori para relacionar esa arrogancia con la ceguera de una forma innovadora que pretende acercar la obra a un lector/espectador/oyente actual.

Si seguimos la línea de Aristóteles (2006) en su *Poética*, es posible establecer que la caída de Edipo (y de todo buen héroe trágico), de la fortuna a la desgracia, se produce por un defecto o error involuntario, conocido como *hamartía*³³. Este concepto, que en la tragedia clásica suele estar relacionado con la *hybris* (la desmesura o arrogancia), es retomado y recontextualizado por el dramaturgo contemporáneo en este pasaje. En *Dipo culpable*, Cori define la desmesura como una forma de polarización, representada como una visión sesgada, “ver con un solo ojo” (Bertuccio, p. 7). La incorporación de la figura del cíclope refuerza esta idea y vincula de modo manifiesto la arrogancia del protagonista con una visión limitada, tanto en lo literal como en lo simbólico. Es relevante destacar la elección que hace el dramaturgo al mencionar la palabra “cíclope” en singular en este estásimo de *Dipo culpable*. Esta alusión parece invitarnos a relacionar el término cíclope con Polifemo, el cíclope más conocido y salvaje de la mitología³⁴. La figura de Polifemo aparece por primera vez en la épica homérica, específicamente en la Odisea³⁵, donde Homero narra las peripecias de Odiseo para derrotar al gigante de un solo ojo. No obstante, dado que *Dipo culpable* es una pieza teatral, podemos encontrar una referencia cercana, en términos genéricos, en el drama satírico *El Cíclope* de Eurípides, en la que Odiseo, tras naufragar en las costas de Sicilia, confronta con Polifemo. En este sentido, Bertuccio entrelaza la épica de Homero y el teatro de Eurípides con Sófocles, y define una forma de la ceguera, expresada metafóricamente por el cíclope. Esto le permite al dramaturgo contemporáneo explorar el concepto de la desmesura (*hybris*) a través de la metáfora de “ver con un solo ojo” (Bertuccio, p. 7). En sentido literal, ver con un solo ojo implica una visión limitada, incapaz de percibir la tridimensionalidad. Mientras que ambos ojos ofrecen perspectivas diferentes que, al ser integradas por el cerebro, permiten construir una imagen

³³ Ver capítulo XIII.

³⁴ Este recorte nos permite dejar de lado la vinculación del término con las distintas especies de cíclopes (uranios, cíclopes sicilianos y cíclopes constructores) mencionadas en el *Diccionario de Mitología Griega y Romana* s.v Cíclope.

³⁵ Canto IX, 105-505.

completa (con altura, profundidad y longitud), un solo ojo no puede ofrecer esta complejidad visual. Es un fenómeno que Bertuccio utiliza como analogía para describir la incapacidad del héroe trágico de captar la complejidad de su propia realidad. Asimismo, dentro de este fragmento coral, la estrategia del uso de la aliteración al seleccionar dos palabras que comienzan con la letra c (cíclope y complejidad) en “Cíclope no conoce la complejidad, aunque sus nombres suenen parecidos” (p. 7), funciona como refuerzo del tema central del estásimo: la ceguera de Dipo, que lo lleva al error involuntario. En efecto, Cori recita: “Un solo ojo no integra lo invisible, el imprevisto, el futuro, el agujero negro, el error involuntario, el cambio radical e incomprensible, la tragedia / La desmesura es rigidez que constituye al tirano, al déspota, al que cree que sabe” (Bertuccio, p. 7). Al ver como con un solo ojo, el héroe queda atrapado en una visión parcial y sesgada de la realidad, lo que le impide reconocer todas las circunstancias que lo rodean y lo conducen a su fatal error involuntario, a su caída. De esta manera, vemos emerger, de la metáfora del cíclope y la ceguera, una renovada imagen poética de la realidad: compleja, fragmentaria, inaccesible en su totalidad.

En el verso final de este estásimo, Cori dice: “Y la excusa de lo divino se va desvaneciendo” (Bertuccio, p. 7). La incumbencia de los dioses en el segundo estásimo de *Edipo rey* es relevante; el coro invoca a Olimpo, Abas, Zeus y Apolo a lo largo de las dos estrofas y las dos antístrofas que lo componen, mientras que en *Dipo culpable* lo divino es considerado una “excusa”. En este pasaje, Cori anuncia el derrumbe de cualquier postura dogmática, y, a partir de ello, los dioses nada determinan en la vida de Dipo, por lo tanto, este solo puede ser tal como él mismo se construya; en términos de Sartre (1973), Dipo es “el hombre [que] empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y después se define” (p. 3).

En el tercer estásimo, Bertuccio unifica los temas del tercero y del cuarto de la obra de Sófocles, a la vez que profundiza la metáfora de la ceguera y su vinculación con la responsabilidad de Dipo sobre su propia vida. En *Edipo rey*, en el tercer estásimo, mediante

una breve estrofa y una antistrofa el coro vaticina el origen tebano de Edipo y su probable estirpe divina. Mientras que, en el cuarto, con dos pares de estrofas, el coro griego, en su última intervención en el drama clásico, se lamenta del destino de Edipo y señala lo vano de la vida humana.

Por su parte, en el tercer estásimo de *Dipo culpable* (las negritas son propias), Cori dice lo siguiente:

Ciegos.

Todos **ciegos**.

La felicidad es la **ceguera**.

Cuando se hace la **luz**, la ilusión se **desvanece**.

Dipo estaba seguro de que lo mejor que podía hacer era escaparse de la que creía su familia de sangre.

Y no supo **ver** los indicios de la realidad.

Se conformó con interpretaciones y distorsiones.

Viendo lo que le pasó a Dipo,

nadie puede estar seguro de nada. (p. 9-10)

La ceguera, que emerge con vitalidad de la imagen poética de la realidad compleja, es aquí una referencia al estado de ignorancia de Edipo a lo largo de su vida y al final trágico del héroe clásico. Sin embargo, notamos cómo se expande, “Todos ciegos” (p. 9), dice Cori; estamos ahora frente a una ceguera generalizada, no solo Dipo no conoce sus circunstancias, sino que nadie ve su propia realidad. A través de una renovación léxica completa del

fragmento, el autor construye un campo semántico: ciegos, ceguera, luz, desvanece, ver, viendo. En este pasaje contemporáneo, el problema de la visión se convierte en el eje central. A diferencia del cuarto y último estásimo de *Edipo rey*, donde el coro expresa su lamento, en este tercer y último estásimo de *Dipo*, se introduce un cambio significativo: no hay lugar para los lamentos, solo hay hechos. Dipo es el único responsable de su situación; fue él quien “no supo ver los indicios de la realidad” (Bertuccio, p. 10) y, por lo tanto, no tomó ninguna acción diferente para enfrentar sus circunstancias. La agencia recae sobre Dipo, mientras que las “interpretaciones y distorsiones” (Bertuccio, p. 10) que menciona Cori en este tercer estásimo, las cuales contribuyeron a su trágico destino, aluden a la complejidad de la realidad mencionada en el estásimo anterior. Esta dinámica refuerza nuestra hipótesis sobre el giro en clave humanista de la obra contemporánea: mientras que el héroe sofocleo permanece inmutable ante los desafíos impuestos por las limitaciones humanas, aún a costa de su propia destrucción, en la versión de Marcelo Bertuccio esa inmutabilidad es señalada por Dipo³⁶ y por Cori³⁷ como rigidez y mencionan una y otra vez que la realidad es un sistema complejo, que no es posible el conocimiento total y espontáneo y que para enfrentarla es necesaria la creatividad. Para que Dipo pueda aprehender la realidad es necesario que vea, debajo de las apariencias, las leyes y relaciones entre los datos que llegan a su conciencia. Cuando la información con la que cuenta no le permite construir la organización objetiva de la realidad, su conocimiento del mundo es confuso y hace malas interpretaciones, efectúa selecciones sesgadas, con lo que alcanza una visión de la realidad parcial que solo da cuenta de un aspecto y no de la totalidad. Es así como Dipo llega a su trágico final, porque él no se dio cuenta de los indicios que se le presentaron y se dejó llevar por sus apreciaciones limitadas o erróneas de lo que sucedía a su alrededor. La imposibilidad de captar la realidad compleja lleva

³⁶ Ver página 46.

³⁷ Ver página 52.

a Dipo a una forma de inacción, no hace nada para cambiar lo trágico de su historia. En este sentido, resuena lo postulado por Sartre (1973): “solo hay realidad en la acción” (p. 8). En el drama teatral de Bertuccio, tanto Dipo como Cori advierten que crear una nueva realidad está dentro de las posibilidades del protagonista, de allí que consideremos que la obra presenta ese giro que dimos en llamar humanista; sin embargo, Dipo se comporta como el cíclope, ve con un solo ojo y eso lo lleva a su final trágico. De esta forma, podemos entender la situación de Dipo tal como lo plantea Sartre (1973) al postular lo siguiente:

El hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. . . el hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar al hombre. (p. 5)

La realidad compleja vuelve a manifestarse en el éxodo de la obra. Allí se mantiene la consonancia de la metáfora de la ceguera con la imposibilidad de ver la realidad, con la ignorancia. Mientras que el éxodo de *Edipo rey* expone el diálogo de Edipo con el coro, donde él suplica por el destierro o la muerte, en *Dipo culpable*, Dipo no pide castigo a Cori. El héroe contemporáneo lamenta haber estado equivocado, y Cori asegura: “Nada sabemos” (Bertuccio, p. 11).

Por último, el autor contemporáneo transforma en epílogo la última línea de diálogo del corifeo de *Edipo Rey* y la renueva. Mientras que, en los versos finales, el Corifeo dice:

¡Oh, habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el

último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso. (p. 368)

En la nueva versión leemos (las negritas son propias) lo que sigue:

Este fue un **hombre poderoso y feliz**.

Con su sabiduría derrocó al Monstruo de los Impuestos.

Eligió siempre la opción que consideraba correcta. No se dejaba llevar por la emoción incontenible.

Creía ver la realidad.

Creía que iba a ser así para siempre.

Preciso es que un ser humano esté loco

para creer que es **feliz**

antes del último minuto

de su **último día**. (p. 11-12)

En este epílogo Bertuccio recupera del texto antiguo la selección léxica del corifeo en su última intervención (hombre, poderoso, feliz, último día) y vincula estas palabras con la imagen de la ceguera (“creía ver”, Bertuccio, p. 11)) y con la imposibilidad de acceder a la realidad compleja.

Según el análisis realizado hasta este punto, la reversión de *Edipo rey* llevada a cabo por Bertuccio revela la imagen poética de una realidad compleja, nunca completamente accesible para los seres humanos, que se expresa a través de la metáfora de la ceguera y se centra en la profunda humanidad de Dipo. En este contexto, el héroe trágico contemporáneo

sugiere que la creatividad es el medio para sortear los obstáculos que dicha ceguera impone en la vida humana. Consideramos que esta renovación propuesta por Marcelo Bertuccio responde a la búsqueda de acercar la obra a un lector/espectador/oyente contemporáneo.

De acuerdo con lo expuesto en este apartado, el procedimiento de transestilización no solo genera cambios lingüísticos que afectan la temporalidad y la espacialidad de la acción dramática, sino que también facilita la renovación de sentidos en la obra teatral contemporánea. En este contexto, la libertad individual y la realidad compleja emergen del texto del dramaturgo contemporáneo como dos imágenes poéticas fundamentales que revitalizan el drama clásico e interpelan a una audiencia actual.

Capítulo III. *Dipo* en el canon de multiplicidad

A lo largo de esta tesina, exploramos cómo el imaginario de la ruina se presenta como una constante dentro del sistema de *Dipo*. A través de la metáfora realizamos un recorrido por la obra contemporánea que nos permitió observar continuidades y rupturas con los dramas clásicos. En este sentido, *Dipo* como reescritura de las obras grecolatinas asociadas con el personaje de Edipo no solo se construye a partir de las ruinas de los dramas antiguos tal como llegaron a nuestros días, sino que la nueva obra remite en sí misma, como si fuese un fractal, a la imagen de la ruina, al escombros, a lo fragmentario, a la desintegración, al vacío. Del juego entre la parte y el todo emerge una estructura textual compleja que refleja la realidad compleja que enfrentan los personajes de la obra. Todo esto conforma la micropoética (Dubatti, 2011a) de Marcelo Bertuccio, que se manifiesta dentro de la gran diversidad de poéticas que constituyen la escena teatral argentina de la actualidad. En este sentido, el teatro posterior a 1983 o teatro de la Postdictadura (Dubatti, 2011b) se define por “la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos, *el cada loco con su tema*. Es el teatro en el canon de multiplicidad” (Dubatti, 2011b, p. 74).

En particular, consideramos que las características observadas en el texto dramático *Dipo* sostienen un vínculo con el teatro de la desintegración (Pellettieri, 2006), espacio poético del teatro argentino posterior a la década de los noventa del siglo XX en Argentina. De acuerdo a Pellettieri (2006), algunas particularidades de esa estética son “el uso deconstructivo de la lengua, la puesta en crisis de las categorías espacio-temporales y la multiplicación de las posibilidades de representación no realista y caótica de un presente en crisis” (p. 230).

En línea con lo anterior, podemos mencionar las siguientes singularidades de *Dipo* que la relacionan con dicha macropoética: a) la fragmentación y complejidad del texto que evoca la realidad compleja a través del foco puesto en la relación entre las partes y el todo de muchas formas a lo largo de toda la obra, b) la multiplicación de sentidos y de posibilidades de representación que abre la ausencia de acotaciones y de referencias de tiempo y espacio en la obra y c) la decisión de Marcelo Bertuccio de reescribir obras clásicas vinculadas al héroe trágico Edipo. En relación con este último punto, Pellettieri (2006) sostiene que, en el teatro de la desintegración, “no se persigue la originalidad, se escribe lo viejo (una farsa, un vodevil, un melodrama) pero de manera nueva. La vieja textualidad adquiere nuevo sentido gracias al nuevo texto” (p. 227-228).

En este gesto leemos los modos en que la reescritura de las tragedias clásicas, situada en un lugar, Argentina, y un tiempo determinados, el año 2019, captura la carga simbólica del referente antiguo y la pone a disposición del presente. La particular vivencia del héroe trágico se muestra en *Dipo* en relación con la preocupación fundamental del dramaturgo contemporáneo en el contexto actual: “determinar lo que se puede cambiar de lo que no y actuar en consecuencia” (Entrevista, 16 de octubre de 2023). Consideramos que este enfoque lleva al ya mencionado giro humanista en la obra, el autor crea una perspectiva renovada donde la necesidad de que el ser humano reconozca la imposibilidad de comprender la

totalidad de la realidad de la que forma parte y la enfrente de manera creativa se presenta como una alternativa para dar sentido a lo trágico de la existencia humana.

En particular, y como observamos en el segundo capítulo de esta tesina, la construcción de esa mirada renovada proviene en parte del discurso de tipo ejemplar del coro, encarnado en el personaje Cori. Ese procedimiento, presente en *Dipo culpable*, también se hace visible en otras versiones de las obras clásicas que conforman *Dipo*. Así, mientras que el primer estásimo de *Antígona* de Sófocles es un canto al ser humano y el coro postula que este solo será feliz si sigue las leyes divinas y las humanas, en la novena parte del drama contemporáneo (versión de dicha pieza teatral de Sófocles) Cori afirma que “lo peor que existe en la tierra / es el ser humano. / Agota los recursos de la tierra. / Esclaviza, tortura y mata / a los animales, las aves y los peces” (p. 51), y para terminar su intervención agrega lo siguiente: “quien no se esfuerce por conciliar / cultura y naturaleza, / que no entre en mi casa / ni hable conmigo” (p. 51).

En efecto, creemos que el presente en crisis y el caos que potenció al teatro de la desintegración en el siglo XX se profundizó con el correr de los años hasta alcanzar cada vez más aspectos de la vida de las personas en el siglo XXI. Si en los años posteriores a la dictadura argentina el horror, la construcción de memoria y la denuncia impulsaron la creación artística, actualmente a todo eso se agrega la crisis social, económica y ambiental que es parte de la realidad cotidiana en Argentina.

En relación con el discurso prescriptivo de Cori que renueva la obra, el dramaturgo contemporáneo cuenta su proceso creativo:

me sentí muy libre de poder hasta ser sentencioso, o a lo mejor un poco ingenuo quizá, en decir algunas cosas muy universales, muy generales, porque como el coro hace eso, me pareció bien tomarme el permiso de hacerlo. (Entrevista, 16 de octubre de 2023)

Tal vez todo lo anterior nos lleva a pensar que, en un contexto de crisis que parece extenderse en el tiempo y en el espacio, el trabajo de Marcelo Bertuccio con las ruinas de las obras grecolatinas resuena para nosotros con el poema de Rilke, *Torso arcaico de Apolo*³⁸:

Nunca hemos conocido su inaudita cabeza,
en donde maduraban los globos de los ojos.
Mas su torso arde aún, igual que un candelabro.
En el que su mirar, aunque esté reducido,
se mantiene y reluce. Si no, la proa del pecho
no podría deslumbrarte, ni en el álabe suave
de las caderas una sonrisa podría ir
al centro que tenía poder de procreación.
Si no, estaría esta piedra desfigurada y corta
bajo el umbral traslúcido de los hombros, y no;
centellaría como las pieles de las fieras;
tampoco irrumpiría, desde todos sus bordes,
como una estrella: porque no hay aquí ni un lugar
que no te pueda ver. Debes cambiar tu vida. (p. 6)

³⁸ Traducción de Federico Bermúdez-Cañete. Extraído de: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-trascendencia-de-la-materialidad-268#05>

En la obra que inspira a Rilke, el *Torso de Mileto*, un torso sin cabeza ni extremidades, expuesto en el Museo del Louvre, tenemos, por un lado, al hombre roto, la ruina y por el otro, el imperativo con el que el poeta cierra su poema: debes cambiar tu vida. En efecto, en el segundo estásimo de la octava parte de *Dipo*, *Dipo ausente*, la versión libre de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, Cori manifiesta lo siguiente:

Tanto miedo me da
que el ser humano no pueda ver
que tiene el poder
de disolver las maldiciones de sus padres
y los caprichos de los dioses.

Me da tanto miedo
que no sepamos discernir
entre lo que tenemos que aceptar
y lo que podemos cambiar. (p. 43)

En el trabajo del dramaturgo argentino con las ruinas de las obras grecolatinas con las que construye *Dipo* creemos que también existe, tal como en el poema de Rilke, una provocación para que los lectores/espectadores/oyentes contemporáneos, impacto estético afectivo mediante, transformen sus vidas.

Finalmente, dado que *Dipo* es una pieza teatral creada en el siglo XXI, podemos identificar que, además de las características del teatro de la desintegración que permanecen en la obra, y de la mirada renovada que otorga un giro humanista a *Dipo*, se agrega una última particularidad: la condición de proyecto multimedia, un aspecto en el que, debido a las

limitaciones de nuestro estudio no pudimos profundizar, pero en este punto consideramos importante mencionar dado que la multimedialidad del drama contribuye a situarlo en la escena teatral contemporánea argentina. En suma, observamos en *Dipo* una característica distintiva del teatro argentino contemporáneo y del canon de multiplicidad (Dubatti, 2011b): la coexistencia de distintos tiempos estéticos y de poéticas singulares, en la que se entrelazan y dialogan la relectura de la antigüedad grecolatina, la experiencia de los noventa del siglo XX y las urgencias (e inquietudes) de las primeras décadas del XXI.

Conclusión. Dipo, un Héroe Trágico para Lectores/Espectadores/Oyentes del Siglo XXI

En lo desarrollado hasta aquí hemos visto cómo el horizonte de expectativas (García Jurado, 2015) de Marcelo Bertuccio se plasma en la obra *Dipo* de diversas maneras. En principio, la decisión del autor de versionar cada uno de los siete dramas conservados que tratan el mito de los Labdácidas y su elección de incorporarlos como partes dentro de una obra titulada *Dipo* da por resultado una pieza teatral contemporánea fragmentaria y polifónica que expone frente al lector/espectador/oyente todos los Edipos imaginados alguna vez por los tragediógrafos de la Antigüedad. Esa dialéctica entre la parte y el todo se sostiene a lo largo de la obra no solo en su forma, en su estructura, sino que se constituye en un pilar de la resemantización que elabora el dramaturgo contemporáneo. En particular en *Dipo culpable* esto se manifiesta cuando el héroe plantea la necesidad de que el individuo desarrolle su singularidad, que afronte creativamente la complejidad de su existencia, que sea responsable de su propio destino. El individuo debe “salir del coro” (Bertuccio, p. 4), dice el protagonista de la versión libre de *Edipo rey*. Una parte que sale del todo para ser sí misma, sin dejar de ser, al mismo tiempo, parte de la sociedad, un ser capaz de sumar al conjunto aquello que lo hace

único. Solo un ser humano realizado será así dueño de su devenir y ya no víctima de sus circunstancias.

Por otro lado, cuando concentramos nuestro estudio en *Dipo culpable*, la tercera parte de *Dipo*, y profundizamos el análisis intertextual, encontramos que las modificaciones lingüísticas y referenciales elaboradas por el dramaturgo argentino permiten, a través de la paratextualidad y los recursos de reducción y transestilización, un acercamiento de la obra a un lector/espectador oyente actual. En ese sentido, por medio de la reducción de los textos clásicos el autor busca encontrar lo fundamental de la tragedia de Sófocles, lo universal, para ser puesto en evidencia a un público nuevo. Además, las transformaciones de estilo llevan a una actualización de la lengua para ser comprendida por lectores/espectadores oyentes de nuestro tiempo y lugar y, por último, vemos emerger nuevas imágenes poéticas (el individuo libre, creativo, y la realidad compleja), subyacentes en el texto, mediante de las cuales se actualizan sentidos en la obra moderna. En *Dipo culpable* la pieza teatral toma lo que hemos llamado un giro humanista: el autor resalta la responsabilidad personal de Dipo y plantea una alternativa a la obcecación del héroe trágico sofocleo (Knox, 1964). El dramaturgo logra esta renovación a través de un protagonista libre, que podemos ver como empoderado, que apela a la creatividad para enfrentar los dilemas de la existencia y mediante un coro que construye un discurso prescriptivo, centrado en la ceguera, para poner en evidencia la realidad compleja en la que habitan todos los personajes de las obras. Las imágenes poéticas latentes en la obra de Marcelo Bertuccio muestran un nuevo Dipo, aportan vitalidad a las ruinas de las obras clásicas con las que trabaja el dramaturgo contemporáneo y habilitan la posibilidad de pensar la tragedia aquí y ahora.

Asimismo, en el último capítulo observamos cómo esta obra de Bertuccio se inserta en el contexto creativo de su época y forma parte de la expresión artística amplia y variada que constituye la escena teatral argentina actual. El drama *Dipo* sostiene un vínculo con el teatro de

la desintegración de finales del siglo XX. En efecto, la micropoética de Bertuccio observada en *Dipo* mantiene puntos de coincidencia con los que la crítica había señalado en las primeras obras del autor en la década del noventa del siglo pasado; en particular, las observaciones sobre el trabajo con la fragmentación, la desarticulación del sentido y la manipulación del lenguaje, señaladas por Aisemberg y Libonati (2001), Rodríguez (2001), Botta (2010), y De la Puente (2008, 2011, 2017, 2019). Al mismo tiempo, conforma un proyecto multimedia propio del siglo XXI; como parte de la contemporaneidad de la pieza dramática sus personajes manifiestan preocupaciones acerca del individuo y la sociedad presentes y el dramaturgo apela a la transformación de lector/espectador oyente.

A continuación, nos permitimos una reflexión final acerca de la recepción de las obras clásicas grecolatinas. Así como el drama *Dipo* de Marcelo Bertuccio se levanta entre las ruinas de las tragedias antiguas, también lo hicieron los dramas del pasado al elevarse desde los viejos mitos que les dieron origen; en consecuencia, podemos ver cómo la reescritura del dramaturgo contemporáneo establece un vínculo con aquellos relatos míticos. En este sentido, Lezama Lima (1957) postula lo siguiente:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y de los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. . . Hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. . . Establecer las diversas eras donde la imago se impuso a la historia. . . Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia.
(p.14)

Dipo de Marcelo Bertuccio reconstruye, da renovada vida a los dramas que trataron el mito de los Labdácidas para que su influjo y su poder atraviesen los siglos, alcancen a un

público actual y que mediante este nuevo héroe trágico se produzca un impacto transformador en nuevas generaciones.

El trabajo planteado en esta tesina de grado espera haber realizado una contribución a los estudios de Recepción Clásica en la medida en que analizamos una versión contemporánea de las obras antiguas en el teatro argentino no estudiada previamente. En cuanto a la potencialidad de nuestra investigación, consideramos que queda abierta la posibilidad de aplicar la metodología analítica desarrollada para estudiar *Dipo culpable* en cada una de las versiones libres que componen el drama teatral *Dipo* con el objetivo de profundizar sobre el trabajo con el lenguaje realizado por el autor y en las imágenes poéticas latentes en el texto. Asimismo, dado que esta obra de Marcelo Bertuccio es un proyecto multimedia, es factible estudiar los procedimientos utilizados por el dramaturgo en relación con los nuevos lenguajes y formas de circulación, como el pódcast, en una vinculación entre los estudios de Recepción Clásica y la Semiótica que pueden aportar resultados académicos de interés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aisemberg, A. Libonati, A (2001) Otras tendencias. En Pellettieri, O. (Ed.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)* (Vol. V., pp. 476-486). Galerna.
- Aristóteles (2006) *Poética*. Colihue.
- Bachelard, G. (1993) *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2016) *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1977) *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (2009) *Escritos sobre el teatro*. Paidós.
- Bertuccio, M. (2022) *Dipo*. <https://drive.google.com/file/d/1-sm87K28fj66d6SVP4lfxyuVtuTKBnw7/viewTrans>.
- Bertuccio, M. (2022) *Dipodcast transgedia* [Podcast]. Spotify: <https://open.spotify.com/show/6G528isd1hbb3G50NSY5zR?si=2c9fa96fcc464fa7>
- Bieda, E. (2022) Todos los Edipos, Edipo. Algunas notas sobre la traducción de *Edipo rey* de Sófocles. *El hilo de la fábula*, 20(24), 23-37.
- Brockliss, W. et al. (ed.) (2012) *Reception and the Classics: An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, Cambridge University Press.

- Botta, M. I. (2010). La representación teatral del trabajo de duelo en *El cuarto del recuerdo* de Mario Cura y en *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* de Marcelo Bertuccio. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 24(4), 275-289.
- De la Puente, M. I. (2008). "Arte y terror: nombrar el horror desde el teatro". *Question*, 1(17).
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/475>
- De la Puente, M. I. (2011). El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Análisis de tres obras teatrales sobre la década del setenta en el período 1995-2010 [Tesis de maestría no publicada]. Facultad de Ciencias Sociales. UBA.
- De la Puente, M. I. (2017). "El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Apuntes y reflexiones sobre una tesis". *Avatares de la comunicación y la cultura*, 13.
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4869>
- De la Puente, M. (2019) *Nombrar el horror desde el teatro*. EUDEBA.
- Di Tullio, A. (2006) Antecedentes y derivaciones del voseo argentino. *Páginas de guarda*, 1, 41-54.
- Dubatti, J. (2011a) *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2011b) El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad, *Stichomythia*, 11(12), 71-80.
- Gambón, L. (2014) Nuestras y "OtraS". Mujeres trágicas en el teatro argentino actual, *Aletria*, 24(1), 109-122.
- García Jurado, F. (2015) Tradición frente a Recepción Clásica: Historia frente a Estética, Autor frente a Lector, *Noua Tellus*, 33(1), 9-37.

- García Jurado, F. (2016) *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*.
Universidad Nacional Autónoma de México.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Altea, Taurus, Alfaguara.
- Grimal, P. (1989) *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- Hardwick, L. (2003) *Reception Studies*. Oxford University Press.
- Hardwick, L.; Stray, C. (eds.) (2008) *A Companion to Classical Receptions*, Malden, MA and
Oxford, Blackwell.
- Jauss, H.R (1981) Estética de la recepción y comunicación literaria. *Revista de cultura*, 4(12),
34-40.
- Kallendorf, C. (ed.) (2007) *A companion to the Classical Tradition*, Malden, MA and Oxford,
Blackwell.
- Knox, B. M. W. (1964) *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, University of
California Press.
- Lezama Lima, J. (1957) *La expresión americana*. Instituto Nacional de Cultura.
- Lida de Makiel, M. (1983) *Introducción al teatro de Sófocles*. Ediciones Paidós.
- Orduño, R. (2022) «La trascendencia de la materialidad. Revisión escultórica a partir del poema
ecfrástico "Torso arcaico de Apolo"». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5, 1-
11. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-trascendencia-de-la-materialidad-268>
- Pellettieri, O. (1996) Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual (1985-1997).
Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje, 13(14), 217-237.

- Pellettieri, O. (2006) Las nuevas formas en el teatro argentino del 2000. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 56, 227-242.
- Pociña, A. (1976) Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca. *Emérita*, 44(2), 279-301.
- Radice, G., Di Sarli, N., y Segura, R. (2006) Componentes dialécticos en el teatro. *Arte e Investigación*, 10(5), 45-48.
- Reynolds, Leighton y Wilson, Nigel (2013) *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Gredos.
- Rodríguez, M (2001) El teatro de la desintegración (1983-1998). En Pellettieri, O. (Ed.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)* (Vol. V., pp. 463-476). Galerna.
- Romero Mariscal, L. P. (27 de abril de 2017) *El coro en la tragedia griega*. [Conferencia] II Jornadas de Teatro Clásico, Universidad de Málaga. España.
- Roster, P. (1991) Impresiones de un investigador "gringo" en Buenos Aires. *Latin American Theatre Review*. 24(2). 133-142.
- Sagaseta, J. (2000). Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino. En Pellettieri, O. (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo: teatro iberoamericano y argentino*, (pp. 203-212). Galerna.
- Sapkus, P. y Tosoratti, C. (2018). Remontar la historia: la (re)aparición del pasado en Museo Ezeiza y Edipo en Ezeiza de Pompeyo Audivert. *Telóndefondo*, 28.
- <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/5481/4917>

Sartre, J. P. (1946) *El existencialismo es un humanismo*. (Trad. V. Prati de Fernández).

Editorial Sur (Trabajo original publicado en 1957).

Sartre J.P. (1967) *La imaginación*. Editorial Sudamericana.

Sartre J.P. (1976) *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada.

Schmidhuber de la Mora, G. (2017) Apología de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático. En *Dramaturgia como proyecto de vida*. Biblioteca Virtual Cervantes.

Scodel, R. (2014) *La tragedia griega. Una introducción*. FCE.

Sena, L. (2020) Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: Edipo R. y Ser o no ser Hamlet como dispositivos de interpelación. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 22, 242-266.

Settis, S. (2006) *El futuro de lo "clásico"*. Abada Editores.

Sófocles (2000) *Tragedias*. Introducción de Jorge Bergua Cavero y traducción y notas de Assela Alamillo. Gredos.

Vernant, J.P. et al. (1989) *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Taurus.

Zayas de Lima, P. (2000). Mitos, utopías y decepciones en el teatro argentino de fin de siglo. En Pellettieri, O. (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo: teatro iberoamericano y argentino*, (pp. 115-120). Galerna.

Zayas de Lima, P. (2010) *El universo mítico de los argentinos en escena*. Instituto Nacional del Teatro.

ANEXO I

Versiones de las Tragedias Clásicas con las que Trabajó Marcelo Bertuccio

Edipo rey, Edipo en Colono y Antígona

Sófocles. (2000) *Tragedias*. Introducción de Jorge Bergua Cavero y traducción y notas de Assela Alamillo. Gredos.

Sófocles. (1994) *Dramas y Tragedias*. Traducción, prólogo y notas Agustín Blánquez. Iberia.

Antígona

Sófocles. (1994) *Antígona*. Biblos.

Las fenicias

Eurípides. (1991) *Tragedias áticas y tebanas*. Versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano. Editorial Planeta.

Los siete contra Tebas

Esquilo. (2000) *Tragedias*. Introducción general de Manuel Fernández Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Gredos.

Esquilo. (1996) *Tragedias completas*. Edición y traducción de José Alsina Clota. Ediciones Cátedra.

Esquilo. (1969) *Tragedias*. Prólogo de Emiliano Aguilera. Editorial Iberia.

Edipo y Fenicias

Séneca. (1958) *Teatro completo*. Traducción, prólogo y notas Agustín Blánquez. Iberia.