



SÓFOCLES Y PLAUTO A ESCENA. LA PRODUCTIVIDAD DE LA ADAPTACIÓN EN EL TEATRO ARGENTINO (TUCUMÁN, 1982)

Sophocles and Plautus on stage. The productivity of adaptation in the Argentine theater (Tucumán, 1982)

José María Risso Nieva*

RESUMEN

En Tucumán, provincia del noroeste de Argentina, hacia 1982 se registra –luego de un largo periodo de olvido– el estreno de dos adaptaciones del repertorio dramático grecolatino: *Los gemelos* de Plauto y *Electra* de Sófocles. Ambos espectáculos inscriben por primera vez, en forma directa, la escena local en la tradición clásica y, para esto, desarrollan un conjunto de estrategias de apropiación para asimilar el texto ajeno en el nuevo contexto. Estas experiencias consiguen, por un lado, actualizar en la memoria cultural provincial el legado de la Antigüedad y, por otro, estimular la productividad de la actividad teatral posterior alrededor del hipotexto clásico.

Palabras clave: teatro clásico, teatro argentino, Tucumán, adaptación

ABSTRACT

In Tucumán, a northwestern province of Argentina, in 1982, it is identified the premiere of two adaptations of the Greco-Latin dramatic repertoire: *Twins* by Plautus and *Electra* by Sophocles. These shows directly inscribe the local scene in the classical tradition for the first time and develop appropriation strategies to assimilate the foreign text in the new context. These experiences update in the provincial cultural memory the legacy of Antiquity and stimulate the productivity of the later theatrical activity around the classical hypotext.

Key Words: Greco-Latin theater, Argentine theater, Tucumán, adaptation

1. Introducción

A la memoria de Rosita y Elba que supieron conservar y transmitir el secreto.

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la productividad del hipotexto clásico en la actividad escénica de Tucumán, provincia del noroeste de Argentina. 1982 representa un año clave en la comprensión de la trama de relaciones históricas entre tradición grecolatina y teatro local. En esta fecha se registran –luego de un largo periodo de olvido– dos estrenos de textos

* Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, Argentina. Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (INVELEC), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina (CONICET). Licenciado en Letras y Becario Doctoral. Correo electrónico: jose.risso@filo.unt.edu.ar ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8619-8577>

DOI: [10.15517/RK.V45I3.49133](https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.49133)

Recepción: 3/2/2021

Aceptación: 17/5/2021



pertenecientes al repertorio dramático antiguo: *Los gemelos* de Plauto y *Electra* de Sófocles, con adaptación y dirección de Jorge de Lassaletta y Oscar Quiroga, respectivamente. El proceso cultural que se intenta comprender demanda abordar ambos espectáculos por a) su importancia histórica (estas adaptaciones inscriben por primera vez, en forma directa, la escena local en la tradición clásica)¹ y b) su relevancia semiótica (estos casos desarrollan un conjunto de estrategias para asimilar el texto foráneo en el contexto local y resolver la tensión de los pares: propio/ajeno, local/extranjero, presente/pasado).

Ambos acontecimientos, que tienen lugar a fines de la dictadura militar argentina (1976-1983), permiten actualizar en la memoria cultural local el legado de la Antigüedad y consiguen – gradualmente– concretar la apropiación del material ajeno, reduciendo la brecha entre el lenguaje de los textos (foráneos) y los códigos teatrales (autóctonos). Estas experiencias constituyen los antecedentes de una tendencia reconocible en el desarrollo dramático posterior de Tucumán, basado en la deliberada recuperación del hipotexto clásico, por parte de grupos y autores locales, entre los que se pueden señalar: la primera etapa poética del colectivo “Manejo de Calles”, las reescrituras míticas de José Luis Alves, Carlos Alsina o Guillermo Montilla Santillán y los casos de creación colectiva organizados alrededor de estímulos textuales clásicos (cfr. Risso Nieva, 2016, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b, 2019c).

Así, la necesidad de incluir los fenómenos de adaptación, identificados también como “versión” o “reescritura”, en el corpus de estudios sobre el teatro argentino constituye un reclamo recurrente en la perspectiva del Teatro Comparado (Dubatti, 2018-2019, p. 25).

¹Antes de 1982, solo es posible identificar puestas en escena de reescrituras, realizadas por autores europeos o rioplatenses, sobre temas y motivos clásicos (por ejemplo, *Antígona* de Jean Anouilh, *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y *El reñidero* Sergio de Cecco).



2. La perspectiva teórica y disciplinar

Entendido como un acontecimiento “convivial”, basado en la conjunción de presencias (actor-espectador), el teatro se inscribe necesariamente en coordenadas tempo-espaciales concretas, es decir, en un “centro territorial” (Dubatti, 2003, p. 17). De acuerdo con esto, la presente investigación se ubica en el ámbito de los estudios de teatro comparado, en tanto disciplina que aborda “los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad –por relación o contraste con otros fenómenos teatrales territoriales” (Dubatti, 2012a, pp. 115-116). En este planteamiento, la “territorialidad” supone el abordaje del “teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares” (Dubatti, 2012a, p. 116). Esta perspectiva territorial postula la existencia, no de “un teatro (nacional) argentino”, sino de “teatros argentinos”, en la medida que, reconoce el “trazado de áreas, regiones y fronteras internas” dentro de la delimitación política del país y la convivencia de “diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro” (Dubatti, 2012a, p. 109).

En este caso, la actividad escénica desarrollada en Tucumán es puesta en vínculo y diferenciación con un contexto distinto: el teatro clásico, categoría que engloba la producción dramática desarrollada en la Grecia y Roma antiguas. Concretamente, se considera la recuperación de la tragedia sofoclea (V a. C.) y la comedia plautina (III-II a. C.). Esta específica problematización de lo territorial se inscribe, a su vez, en el dominio disciplinar de la Tradición Clásica y, por lo tanto, la investigación se orienta –entre otras vías posibles– hacia el estudio de la recepción de la Antigüedad grecorromana en el mundo occidental contemporáneo (García Jurado, 2015).

La adaptación constituye “un ejercicio de territorialidad” y es entendida, en el marco de la comparatística, como “la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad” (Dubatti, 2018-2019, p. 11). Como se desprende de la cita, el nuevo texto reconoce explícitamente “la primacía y



autoridad” del texto-fuente, cuya entidad –a pesar de los cambios experimentados– se mantiene en primer plano (Dubatti, 2008, p. 154). Por lo tanto, en la adaptación el lugar del autor es doble: “Hay un autor reconocido (...) o primer autor (el autor del texto), y un segundo autor, en relación de jerarquía, dependiente de aquel: el dramaturgo adaptador” (Dubatti, 2008, p. 154). Teniendo en cuenta una posible escenificación, el adaptador crea nuevas condiciones para el texto-fuente y, de acuerdo con ello, realiza un “trabajo *dramatúrgico*” (Pavis, 1998, p. 35, cursivas del original) que, apelando a una serie de maniobras, propone una (re)organización de la acción en función de la escena (Danan, 2012). En los casos que se analizan, Jorge de Lassaletta y Oscar Quiroga, en calidad de adaptadores, buscan fundamentalmente actualizar la virtualidad escénica de la comedia y la tragedia clásicas, es decir, concebir una representación posible del texto dramático en las condiciones presentes y locales y, por medio de este trabajo, practican una “política de la diferencia” (Dubatti, 2018-2019, p. 11).

3. *Los gemelos: la vis comica y la nueva escena*

El 30 de julio de 1982, el elenco del Taller Teatro del Tucumán estrena *Los gemelos* de Plauto, bajo la dirección de Jorge de Lassaletta, en la Sociedad Sarmiento.² En palabras del director, según declaraciones de la época, la elección de la obra tenía como móvil fundamental construir un espectáculo regocijante: “buscábamos algo que entretuviera” (El juego del teatro, 1982), propósito que, en ampliaciones posteriores, queda definido en el terreno de lo cómico-popular:

Plauto es teatro popular. Nosotros, en la provincia, hemos tenido mucho éxito con estos personajes, porque la gente llega a identificarse, aunque sean caricaturas de otras épocas, porque son cosas del pueblo las que pasan. [...] Para mí significaba una manera de pensar un teatro para todos, un teatro que podía ser popular (De Lassaletta, comunicación personal, 21 de junio de 2018).

²El elenco estuvo conformado por Daniel Moreno, Ana García, Oscar Németh, Hugo Gramajo, Mónica Daneri, Fabián García, Margarita Harrod, Bernardo Brunetti, Bernardo Kehoe y Manuel Maccarini.



En este planteamiento, la *vis comica* (veta cómica) constituye entonces una forma de expresión de la cosmovisión popular y, bajo este entendimiento, permite al grupo actualizar un material antiguo en el contexto presente. El programa de mano, que se vale de un fragmento del prólogo de *Casina*³ para presentar *Los gemelos*, pone fundamentalmente el acento en el aspecto temporal y explicita los criterios de apropiación en torno al par nuevo/viejo:

Los que se sirvan del vino viejo, los reputo sabios, así como los que de buena gana ven representar viejas fábulas. Si os placen las obras y los dichos antiguos, justo es que os complazáis ante las viejas invenciones. En efecto, las comedias nuevas, que ahora se presentan valen menos que las nuevas monedas. Nosotros que nos hemos dado cuenta del rumor del pueblo, de que anheláis afanosamente una buena comedia, damos una antigua comedia de Plauto, aprobada por los viejos porque los más jóvenes no la conocen, lo sé. Pero trabajaremos cuidadosamente para que la conozcan (Taller Teatro del Tucumán, 1982).

Atendiendo al “rumor del pueblo”, con el propósito de alcanzar una audiencia masiva y construir un espacio de identificación para esta, la pieza de Plauto sirve para diseñar un mundo poético regocijante y provocar un efecto reidero. Como señala al respecto Bajtín, la risa popular –a diferencia de la tipología satírica o liviana–:

[...] es ante todo patrimonio *del pueblo* [...]; *todos* ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente [...], el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (2003, p. 17, cursivas del original).

Los gemelos, en función de esta serie de asociaciones y de acuerdo con las dinámicas productivas del medio, puede inscribirse en la archipoética de la comedia popular, como tradición interna y código dominante del teatro local, que se consolida a partir de los años 50 y comienza a definir los repertorios dramáticos (Tossi, 2011, pp. 149-195). La comedia popular, como género dominante, acompañó el proceso de afianzamiento escénico provincial y significó una opción estética que obtuvo legitimación cultural y éxito de público (Tossi, 2011, p. 149). En efecto, lo clásico

³Como señalan López y Pociña, el prólogo de *Casina* no pertenece a Plauto y fue compuesto por un autor desconocido para una reposición posterior a la muerte del comediógrafo (2007, p. 94).



acontece por primera vez en escena cuando logran ser recordados y actualizados, a través de la pieza de Plauto, sus componentes cómicos y populares. La experiencia consigue superar cierta concepción artística imperante en el medio que reducía la cultura grecolatina antigua a un conjunto homogéneo de carácter serio, intelectual y elitista.

La obra de Plauto, entre las formas cómicas de la antigüedad romana, pertenece a la *fabula palliata* popular, a diferencia de Terencio, por ejemplo, que cultiva la modalidad culta. La *palliata* responde a una clasificación de las comedias latinas, caracterizadas por el modelo, la ambientación y los tipos griegos; nomenclatura a la que Pociña añade el rótulo de “popular”, considerando su destinatario: el vulgo, “un público masivo y de formación elementalísima en su gran mayoría” (1975, p. 240). En virtud de este espectador, al que el comediógrafo busca entretener, el drama asume una serie de rasgos distintivos que determinan su comicidad, entre los que se pueden enlistar: la tipificación, el movimiento escénico exagerado, el equívoco, el absurdo, la grosería y la obscenidad (Pociña, 1975, pp. 241-273). Estos recursos de la *palliata* conforman posteriormente otras formas cómicas, como, por ejemplo, la farsa (Pavis, 1998, p. 205), categoría genérica a partir de la cual los hacedores del espectáculo en cuestión asimilan la comedia plautina, haciendo hincapié en aquellos aspectos formales comunes a estas expresiones de humor popular: “La farsa facilita un trabajo con el espacio, tanto físico como vocal”, “Esta comedia se inscribe en el teatro de máscaras, [...] por la recurrencia a esos personajes arquetípicos” (El juego del teatro, 1982). La obra de Plauto, decodificada como farsa, opera en la base de una propuesta que utiliza probados recursos, como la tipificación y la máscara, rechaza el intelectualismo de la alta comedia en pos de la risa popular y, en un mismo movimiento, contribuye a la renovación de los lenguajes escénicos de la época, valorizando fundamentalmente “la dimensión corporal del personaje y el actor” (Pavis, 1998, p. 2005). Como declara el director, en relación con la puesta de 1982, “lo clásico siempre fue para mí una salida para ver lo popular y para concretar lo que veía de contemporáneo” (De Lassaletta, comunicación personal, 21 de junio de 2018). Esta síntesis a nivel escénico propone una teatralidad sustentada en la técnica



corporal del intérprete (“era una comedia física, se subían hasta la cabeza del otro; era comedia de *gags*, muy circense, con ritmos”) y en la inversión del mundo cotidiano, que busca “jugar con los sexos” (De Lassaletta, comunicación personal, 21 de junio de 2018) y asigna roles masculinos a las actrices y viceversa (por ejemplo, Ana García representa el papel del parásito y Hugo Gramajo, el de la matrona Syra). El estreno de *Los gemelos* logra entonces reducir el desfase semiótico entre el pasado clásico y los códigos escénicos de la época, a través de una continuación por la vía cómica y popular.

De Lassaletta, para la elaboración del espectáculo, no partió del texto en latín, ni de una traducción al castellano completa y fiel al original de Plauto, sino de una adaptación realizada por el teatrista español Alfredo Marquerie, publicada en *Versiones representables de teatro griego y latino*. Como explicita el versionista, en la “Introducción” del libro, el trabajo de adaptación está guiado por un “afán aproximador y actualizador” (Marquerie, 1966, p. 12), que organiza una posible representación del texto antiguo en las nuevas condiciones de la escena del siglo XX:

Como se deduce de su título, *Versiones representables* (...) [q]uiere acercar y hacer asequibles al público de habla castellana las obras maestras del teatro clásico griego y latino, en función de la escena, para que puedan ser entendidas, comprendidas y disfrutadas por todos (Marquerie, 1966, p. 9).

A diferencia de la traducción interlingüística, como práctica hipertextual, que se limita “a verter en otro idioma las palabras del original”, en una adaptación –señala Marquerie– “se impone ante todo el uso de las equivalencias bajo especie puramente escénica” (1966, p. 11). Para adecuar los textos clásicos a los modos de producción y expectación modernos, bajo la premisa de permanecer fiel al “curso de la acción” (Marquerie, 1966, p. 10), apela a una serie de transformaciones, entre las que reconoce fundamentalmente la aligeración del diálogo y el movimiento (aclarar juegos de pensamiento y dicción, repartir parlamentos, adelantar o atrasar entradas y salidas) y la supresión de lo “innecesario y oscuro”, es decir, la eliminación de aquellos contenidos de difícil comprensión, como, por ejemplo, los largos relatos, las alusiones mitológicas, geográficas o históricas accesorias,



las digresiones, las reiteraciones abusivas y las menciones o citas oportunistas (Marquerie, 1966, pp. 10-12).

En el caso específico de Plauto y la obra *Los gemelos*, Marquerie declara, en calidad de textos-fuentes, valerse del original latino y de traducciones francesas y españolas (1966, pp. 31-32), destacando entre estas últimas especialmente la traslación al castellano de Pedro Antonio Martín Robles. Esta traducción, que Marquerie sigue de cerca, busca conseguir –según los dichos de Martín Robles– que la obra del comediógrafo romano “ofrezca cierta naturalidad y cierto aire contemporáneo, que no nos lo presente disecado” (1947, p. 36). Como comienza a esbozarse a través de este recorrido, el texto de Plauto en el proceso de la tradición ha sido objeto de numerosas traducciones semióticas, entre las que se cuentan instancias de traducción interlingüística y adaptación teatral, con el propósito de afinar en cada oportunidad, con más precisión, la doble tensión viejo/nuevo-local/extranjero.

En primer lugar, teniendo en cuenta la propuesta de Marquerie, el título en latín *Menaechmi*, que pluraliza el nombre del protagonista *Menaechmus*, es traducido como *Los gemelos* –a diferencia de Martín Robles que opta por *Los dos mellizos*–, siguiendo una definición biológica capaz de explicar el parecido idéntico entre dos hermanos. Los *dramatis personae* de la “versión representable” registran importantes modificaciones respecto del original. En relación con el nombre del parásito, llamado *Peniculus*, término con doble sentido (pincel y *penis/pene*) –juego que Martín Robles intenta conservar en castellano mediante la denominación “Penículo”– Marquerie, por decoro, anula completamente la connotación sexual y se inclina por el nombre “Brocha”. Asimismo, en *Los gemelos*, con el propósito de atenuar vocablos y situaciones “crudos” y no herir la sensibilidad del espectador (Marquerie, 1996, p. 32), Marquerie trabaja especialmente la figura de la *meretrix* Erotia, evitando cualquier referencia explícita al oficio de *scortum*/prostituta y neutralizando su rol en la



trama sexual de la comedia.⁴ La Tabla 1, a modo de ilustración, ofrece una comparación entre el original plautino, una posible traducción de autoría propia, la realizada por Martín Robles y, finalmente, la versión ofrecida por Marquerie, que (re)define la caracterización de Erotia y la ubica en una zona semántica ambigua, muy alejada de la función de cortesana y más cercana a una relación de amistad, en el sentido moderno del término.

Tabla 1. Cuadro comparativo sobre la caracterización de la *meretrix* Erotia.

Original de Plauto	Traducción posible	Traducción de M. Robles	Versión de Marquerie
<i>MEN. elocutus, nam nunc ad amicam deferetur hanc meretricem Erotium.</i> (Plauto, 1895, v. 173)	MEN.– Por lo dicho, esto ahora será llevado a la prostituta Erotia, mi amante.	MENECMO.– Ahora se lo voy a llevar a Erotia, la cortesana , amiga mía. (Plauto, 1947, p. 545)	MENECMO 1.º– Se lo vamos a dar a Erotia, nuestra amiga. (Plauto, 1966, p. 401)

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, se puede señalar que Marquerie realiza una serie de transformaciones formales de reducción, como la poda o la condensación, suprimiendo alusiones religiosas, históricas y geográficas y agilizando el movimiento escénico, apurando la entrada de algunos personajes o repartiendo los parlamentos entre ellos. Constituye un ejemplo de este proceder, la eliminación del siguiente fragmento, a cargo del *senex*, que precede la entrada del *medicus* y caracteriza la fanfarronería de este a partir de referencias mitológicas:

VIEJO. – (Solo). Me duelen los lomos de estar sentado y los ojos de mirar, esperando que venga el médico de visitas. Tarda que es un fastidio y no acaba de dejarlas. Dice que ha estado ligando una pierna rota nada menos que a Esculapio, y nada menos que un brazo a Apolo. Ahora estoy pensando si no me sería mejor traer un herrero en vez de un médico. Helo que llega, y a paso de tortuga. (Plauto, 1947, p. 581)

⁴ En el ámbito local, este “excesivo” *decorum* de Marquerie resultaba funcional en un contexto de censura aún imperante, que caracterizó con distinta intensidad todo el periodo dictatorial (1976-1983). La Municipalidad de San Miguel de Tucumán observaba los textos dramáticos y prohibía, entre otros aspectos, el uso de groserías y obscenidades (De Lassaletta, comunicación personal, 21 de junio de 2018).



Al margen de estos cambios, el aporte más importante de la versión de Marquerie consiste en impedir el encuentro de Menecmo I y Menecmo II en escena y trasladar este evento, que da lugar al reconocimiento (*anagnórisis*) y a la resolución del equívoco, al plano de las acciones latentes o continuas, es decir, no visibles (Plauto, 1966, pp. 435-438).

A su vez, De Lassaletta, al frente de la dirección del elenco, adopta también el rol de adaptador e interviene la versión de Marquerie, con el propósito de adecuarlo a las condiciones locales. La puesta de *Los gemelos* de 1982 está basada en una segunda versión o adaptación de segundo grado, que, por un lado, tiende a intensificar el trabajo realizado por Marquerie en torno al texto de Plauto y, por otro, introduce algunas modificaciones propias. Por la vía de la continuidad, De Lassaletta sigue reescribiendo el material apelando a una mayor condensación de los monólogos y los diálogos y realizando nuevas supresiones de pasajes mitológicos, históricos y geográficos, conjunto al que añade los de tipo metateatral, como, por ejemplo, la siguiente referencia: “Para que las comedias tengan un aire griego los autores sitúan el asunto en Atenas. Pero aquí, en esta obra, con un ambiente helénico, no estamos en al Ática: estamos en Sicilia” (Plauto, 1966, p. 397).

Asimismo, extremando la estrategia implementada por Marquerie, Jorge de Lassaletta busca agilizar el movimiento escénico, ya sea repartiendo la dicción dramática, como por ejemplo el prólogo, que la versión de Marquerie asigna únicamente a Brocha (Plauto, 1966, pp. 397-398) y en la adaptación de De Lassaletta comparten el *parasitus* y el *servus* Mesenio (Plauto, 1982, p. 1), o eliminando algunos discursos de entrada y salida proferidos por los personajes, conservados por Marquerie.

Por último, en este nuevo movimiento actualizador llevado a cabo por Jorge de Lassaletta, se observa una instancia de transformación dialectal o, en términos de Jakobson (1975), “traducción intralingüística”, que intenta reformular “los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua” (p. 69) y que, en este caso, busca adecuar algunas particularidades del español peninsular,



usadas por Marquerie, en favor de una variedad lingüística más próxima a la territorialidad. En la adaptación de De Lassaletta, se registran una serie de sustituciones, que operan en los distintos niveles del lenguaje (fonético, morfosintáctico y léxico) y que acercan la dicción del drama a una variedad de lengua que, aunque no alcanza los giros regionales del noroeste argentino (Rojas, 2000), responden a una instancia intermedia, rigiéndose por las características comunes del español de América (Fontanella, 1992): sustituye la segunda persona del plural “vosotros” por “ustedes” (“acogedle”/“acójanlo”), troca las formas verbales simples por las compuestas (“robé”/“he robado”) y busca, para las adjetivaciones consideradas extrañas, calificativos más próximos (“enfadoso”/“molesto”).

Los gemelos de Plauto adquiere productividad en el medio local, a través de una sumatoria de acercamientos semióticos que permiten actualizar el material antiguo y extranjero en el contexto contemporáneo y local: la inscripción del drama en la archipoética de la comedia popular, la elaboración de una propuesta escénica con énfasis en el lenguaje corporal, el aprovechamiento de una adaptación previa, la intensificación de este trabajo precedente (supresión y síntesis) y la inclusión de modificaciones propias (transformación dialectal).

4. *Electra* de Sófocles: el *pathos* trágico y la elaboración del horror

Electra de Sófocles se estrenó en Tucumán el 15 de octubre de 1982, en la Biblioteca Alberdi, bajo la adaptación y la dirección de Oscar Quiroga, como una producción conjunta entre dos grupos independientes: Nuestro Teatro y Actores Tucumanos Asociados (ATA).⁵ El estreno de una pieza clásica –según la cobertura de la prensa– representa una “novedad” en el medio local (“Lo curioso es que [...] se representa una tragedia clásica en Tucumán”) y, en el marco de las aspiraciones grupales,

⁵ El elenco estuvo conformado por Elba Naigeboren, Rosa Ávila, Susana Santos, Josefina Gómez, Rafael Nofal, Jorge García, Alberto Flores, Antonio Loretto y Gustavo Ros. La escenografía y el vestuario fueron responsabilidad de Ernesto Dumit.



significa un retorno a los orígenes del teatro occidental (“con esta obra, se intenta volver a las fuentes”) (“Electra” en escena, 1982).

La elección del repertorio dramático clásico, en primer término, se justifica en virtud del reconocimiento de una actualidad temática:

“Electra” sigue teniendo vigencia. A menudo, vemos en las crónicas policiales casos de matricidio y todo hace suponer que van a seguir sucediendo. [...] Sófocles es el más humano de los trágicos y el que mejor ha estudiado las pasiones (“Electra” en escena, 1982).

La productividad de sentido entonces deriva de una recepción de los aspectos semánticos del texto, centrada en la dimensión pasional y su faceta destructiva. Por su parte, la “Presentación” contenida en el programa de mano y firmada por el director y adaptador, Oscar Quiroga, aporta otra clave para concretar la actualización: el *pathos* o dolor.

Se ha dicho que “el dolor es la grandeza del héroe trágico griego”, y habría que agregar que el dolor es, además, la sustancia nutricia del drama griego. La correlación sufrir-aprender era para los griegos una verdad que no admitía cuestionamientos: el dolor enseña, las dolorosas equivocaciones enseñan. Para llegar a la alegría, a la libertad, se debe transitar por un camino doloroso. El teatro de Sófocles es el que más remarca esa condición humana: su sustento dramático es el dolor. Él no es un “teólogo”, ni un “crítico” rebelde en lo filosófico, es el hombre en su justa medida y por ello su teatro se hace posible a lo largo de los siglos. (Quiroga, 1982)

Esta suerte de justificación sigue –e incluso cita, destacando entre comillas, aunque sin precisar la fuente– la lectura del catedrático español José Lasso de la Vega (1971) sobre el universo poético de Sófocles. El filólogo, entre otros aspectos, señala que el héroe creado por el poeta griego sufre un dolor sin salida y este dolor absoluto es la condición necesaria para alcanzar el conocimiento de sí:

Este héroe o heroína, sobre el que se concentra la tragedia, sufre su dolor con vigor indefectible y potencia persistente de su alma. Cuando la desgracia se abate sobre él, no hay componenda ni salvación, ni preguntas por culpas y delitos. Es un dolor sin salida, duro, pedernalino. En segundo lugar, dolor tal y tan absoluto es condición, y no hay otra, para que el héroe doliente cobre conciencia de su ser verdadero. (Lasso de la Vega, 1971, p. 25)



En particular, mientras espera el regreso de su hermano Orestes, Electra sufre por la muerte de su padre Agamenón y por la humillación de los asesinos, usurpadores del trono: Clitemnestra, su madre, y Egisto, el amante de esta.

Los aspectos semánticos que intervienen en la actualización del texto, ubicados en torno a temas como el matricidio, la pasión y el dolor, configuran un entramado de sentido o, en términos de Fabbri, siguen una lógica de “concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones” (1998, p. 57, cursivas del original), que hace hincapié en la dimensión afectiva del texto. En *Electra*, siguiendo la específica recepción que el conjunto de productores plantea y que determina luego la realización del espectáculo, el dolor de la heroína sería una percepción física⁶ del cúmulo emocional (tristeza e ira) que, en tanto efecto, ha desencadenado el asesinato del padre y que, en calidad de reacción, se orienta hacia la consumación de un acto de venganza (crimen). Esta trama afectiva, contenida en la textualidad ajena y antigua, constituye el punto de partida para establecer la correlación con el medio local y el presente de la época.

Oscar Quiroga, para realizar su adaptación –a diferencia de De Lassaletta que aprovecha la versión de Marquerie–, partió directamente del texto de Sófocles, en tanto hipotexto, según la traducción de José Alemany Bolufer (Sófocles, 1921). El trabajo dramaturgico realizado por el teatrista sigue dos direcciones: por un lado, la transposición formal (donde la transformación del sentido es accidental) y, por otro, la temática (donde la transformación del sentido es deliberada o intencional) (Genette, 1989, p. 263).

Entre los cambios formales, se advierte, en primer lugar, que la adaptación a cargo de Quiroga opera en lo fundamental por reducción, mediante la supresión de las alusiones geográficas y

⁶Para el análisis de la afectividad, Fabbri distingue cuatro componentes de la dimensión pasional, entre ellos, el estésico, que se refiere a la corporalidad, ya que lo pasional siempre implica una transformación física (1998, p. 67). De acuerdo con esto, toda descripción de lo pasional demanda una referencia a la corporeidad. En relación con *Electra*, la percepción de la tristeza y la ira logra identificarse señalando una sensación molesta y desagradable en el organismo: el dolor.



mitológicas, consideradas accesorias, y la abreviación de los largos relatos, entre ellos, el monólogo del Ayo (en la versión, llamado “preceptor”), en donde expone los pormenores de la falsa muerte de Orestes (Sófocles, 1921, p. 64-66); la extensa narración, a través de un ejercicio de condensación, queda reducida en el trabajo de Quiroga al momento de su desenlace:

PRECEPTOR. – [Murió] En los Juegos Olímpicos. Cayó de su carro, ahogado con las riendas y pisoteado por los caballos de los otros competidores. Quedó desfigurado; en seguida se lo quemó en la pira, y en una pequeña urna de bronce te traerán sus cenizas. Fue la mayor desgracia que presencié en mi vida. (Sófocles, 1982, p. 8)

El coro de *Electra* sufre una reducción doble: con respecto a la dicción, algunas intervenciones corales son suprimidas o asignadas a otros personajes y, en relación con la composición, esta entidad colectiva femenina es reemplazada por la figura solitaria de una mujer denominada “Corifeo”, personaje que desempeña un rol confidencial y consolatorio, como si se tratara de una “amiga”, en torno a la desdichada heroína. Quiroga señala que en el trabajo dramático el coro del hipotexto fue “reducido a la intervención solitaria de un Corifeo” porque resulta un “extraño y exótico personaje para nosotros” (Quiroga, 1982). Esta extrañeza, suscitada alrededor del coro, puede interpretarse en dos sentidos, en parte, complementarios. Por un lado, siguiendo a Genette, en la historia del teatro, existe la tendencia a eliminar las instancias narrativas del modo dramático, emancipación progresiva que se consiguió mediante “la desaparición del papel de recitante y de comentador que era, en el teatro griego, el del coro” (1989, p. 364). Por otro, esta vez en términos de Lehmann, el dispositivo coral, si resulta demasiado evidente, representa una amenaza para la estructura dramática convencional (2017, p. 265), sustentada en el diálogo, como componente principal, y el conflicto interpersonal.

Por último, entre los cambios formales y de forma similar al trabajo realizado por De Lassaleta, es posible señalar algunos casos de traducción intralingüística, en los niveles morfológico, sintáctico y semántico del lenguaje, que implican fundamentalmente la sustitución de la segunda persona del plural propia del español peninsular “vosotros” por la variedad americana “ustedes”



(“veis”/“miran”), la preferencia por las formas pretéritas compuestas en lugar de las simples (“vi”/“he visto”), la ordenación de la estructura oracional del hipérbaton (“tan recto juicio tienes”/“tienes tan recto juicio”) y el reemplazo de algunas divinidades por un equivalente simbólico (“Plutón”/“muerte”).

Para Quiroga, en un sentido similar a Marquerie, esta serie de intervenciones tiene el propósito general de aligerar la acción dramática y favorecer el entendimiento del espectador: “El texto de los personajes directamente vinculados al drama está respetado en toda su agreste belleza, si bien nos hemos prometido agilizarlo” (Quiroga, 1982). Sin embargo, más allá de los efectos de sentido de estas maniobras formales, la nueva productividad del hipotexto clásico en el contexto local hacia 1982 debe ser abordada a partir de las intervenciones de carácter temático.

Al respecto, la adaptación de Quiroga propone una transformación pragmática fundamental (Genette, 1989, p. 376), que afecta el curso de la acción: la eliminación de la primera escena que constituye el prólogo de la tragedia, en la que el Ayo, Orestes y Píldes exponen el plan de venganza. En la versión, el drama de los Atridas comienza con la escena posterior, la lamentación de Electra, que espera el regreso del hermano. La supresión del cuadro inicial afecta directamente la perspectiva cognitiva del drama, es decir, el “grado de conocimiento” compartido entre personaje y espectador acerca de los hechos e intenciones puestos en juego (García Barrientos, 2001, p. 220-221). Aquí, el público –en lugar de saber más, como propone el texto-fuente– conoce lo mismo que Electra, ignora que Orestes ya ha regresado y trama la muerte de los asesinos de Agamenón. Con esta maniobra, la dramaturgia de Quiroga se inclina por la identificación y gana en intriga: la clave del desarrollo dramático reside ahora en la forma en que los hechos se van develando y explicando a Electra, que “es por eso el titular del punto de vista cognitivo, el personaje con el que [...] se identifica el público” (García Barrientos, 2001, p. 221).



Asimismo, la versión de Quiroga añade un nivel a la organización del drama, creando una estructura metateatral, es decir, una obra dentro de otra (García Barrientos, 2001, p. 232): en el nivel primario, el drama presenta a un periodista, identificado –tanto en el texto dramático como en el programa de mano– como el “Hombre”, personaje que, “invitado por un director de teatro”, accede al escenario para ofrecer y, luego, contemplar “la historia de una venganza” (Sófocles, 1982, p. 1). La figura tiene a cargo la introducción y el cierre del espectáculo, que a modo de prólogo y epílogo constituyen el marco o encuadre de la segunda representación: el drama de Electra.

La adaptación de Quiroga promueve además una aproximación entre escena y sala, puesto que el periodista asume el rol del espectador:

[...] voy a asumir la representación de ustedes en este escenario. [...] Voy a ser una especie de delegado de ustedes aquí. Voy a meterme en este mundo de fantasmas para ver, para mirar, para recorrer la bruma que hay alrededor de esta venganza (Sófocles, 1982, p. 1).⁷

Este personaje, que se orienta en principio al polo de la recepción teatral, asume una dimensión pragmática⁸ compleja, cuando también oficia como presentador del universo ficticio segundo: “Esta es Electra y aquella su hermana Crisótemis, son hijas de la reina Clitemnestra, esa mujer que allí espera. A su lado está Egisto, que fue su amante, mucho antes que ambos asesinaran a Agamenón” (Sófocles, 1982, p. 1). El periodista, además, en calidad de presentador, cumple una función “interpretativa” (García Barrientos, 2001, p. 235), introduciendo un conjunto de precisiones para garantizar la actualización del espectáculo durante la expectación. La primera correspondencia que establece el personaje vincula “esta venganza que los hombres conocieron hace 25 siglos” con los sucesos delictivos de la actualidad, que cubre como periodista policial, en función del componente pasional que articulan los crímenes pretéritos y presentes: “Tengo por oficio indagar los hechos, los

⁷Esta cercanía entre personaje y espectador se trabaja también a través del vestuario: el periodista viste a la usanza contemporánea, usa saco y pantalón, a diferencia de la indumentaria estilizada griega aplicada a los personajes del drama.

⁸En la dramaturgia de García Barrientos, “[d]esempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento, del universo ficticio, para orientarse hacia alguno de los polos que definen [...] la comunicación” (2001, p. 177).



sucesos que nos asedian y que son el resultado de las pasiones humanas” (Sófocles, 1982, p. 1). Sin embargo, algunos de estos casos son indescifrables, como, por ejemplo, el matricidio. Es por ello por lo que el Hombre formula la siguiente pregunta “¿Quién de nosotros podría entender por qué un hijo mata a su madre?” e intenta comprenderla mediante la visión del drama. El personaje a cargo del prólogo impone entonces una línea de interpretación sobre el contenido a representar: “propongo cambiar la óptica: no ir al hecho, ni a lo que pase después del hecho, sino ir al antes” (Sófocles, 1982, p. 1). Esta clave está emparentada con la lectura de la tragedia propuesta por Lasso de la Vega (1971, p. 49), citada en el programa de mano, que refuerza la precisión:

Respecto de “Electra”, se ha afirmado que para Esquilo y Eurípides “lo importante es el hecho, el matricidio como problema teológico o en su explicación psicológica y material, respectivamente. En Sófocles lo importante es que no le demos excesiva importancia al hecho matricida y que nos fijemos en la figura de Electra” (Quiroga, 1982).

En efecto, como ha reconocido la crítica, Sófocles concibió un drama sin continuación, con un final cerrado y feliz (desde el punto de vista de Electra); el matricidio en esta tragedia queda sin castigo ni censura, no trae consecuencias y, pese al horror que pueda suscitar, es interpretado como un acto de justicia (Orsi, 2007).

Hacia el final, en el epílogo, la adaptación insiste en la actualidad del drama, señalando que “Las páginas de los diarios están llenas de sucesos como el que he visto ahora” (Sófocles, 1982, p. 18). Asimismo, en función del componente pasional, extiende el alcance del suceso a otros crímenes, como por ejemplo el femicidio, recordando un caso próximo cubierto por la prensa: “lo hemos leído no hace mucho. [...] El marido mata a la mujer infiel” (Sófocles, 1982, p. 18). El drama de Sófocles logra ser traducido y, por lo tanto, apropiado, en el trabajo de adaptación, mediante las correspondencias trazadas por el Hombre en el primer nivel teatral; este crimen distante, en tiempo y espacio, puede ser comprendido en la medida en que se asemeja a los hechos y sucesos conocidos (asesinatos de la época) y se establece entre ambos una identidad.



No obstante, la actualidad de la tragedia puede situarse más allá de lo estrictamente declarado. La historia del linaje de Atreo comporta dos conflictos: uno familiar (o privado) y otro político (o público). En el primero, se observa el enfrentamiento entre Electra (y luego Orestes) y Clitemnestra (asociada a Egisto), que desarrolla una trama de venganza y culmina con el homicidio de los asesinos de Agamenón. Pero, al mismo tiempo, esta trama tiene una naturaleza política: comporta un regicidio, una usurpación del trono y un gobierno ilegítimo. Frente a este estado de poder, el accionar de Electra transforma a la heroína en una figura de resistencia: “resistir significa, en su caso, mantener viva la memoria del muerto, conservar intacto el odio por sus asesinos y esperar con inagotable paciencia el regreso del vengador Orestes” (Orsi, 2007, pp. 344-345). Por esta razón, la liberación de los Atridas puede entenderse simultáneamente en dos direcciones:

[...] por un lado, [...] el triunfo sobre Egisto y Clitemnestra les libera del duelo por su padre Agamenón pues, una vez vengado, este puede ingresar plenamente en el mundo de los muertos y sus hijos pueden reintegrarse al mundo de los vivos; por otro lado, la venganza libera a los hermanos y, en general, a la población de Micenas, del poder ilegítimo y tiránico de los regicidas. Se trata entonces de una liberación que es al mismo tiempo y por el mismo acto interior y exterior (Orsi, 2007, p. 379).

En el planteo explícito de la versión, a través del prólogo y el epílogo, sumando las precisiones del programa y de las declaraciones a la prensa, la actualidad de la pieza reside en la correspondencia entre conflicto familiar, en clave pasional, y el mundo privado contemporáneo, que cubre la prensa por su violencia (matricidio y femicidio). Sin embargo, en un nivel más profundo y velado, es decir, implícito,⁹ que opera por detrás de la “ilusión” y que es necesario alcanzar –según los planteos del propio Quiroga–,¹⁰ el drama de Electra articula un conflicto de poder que se

⁹Aunque a fines de 1982, la derrota de la Guerra de Malvinas aceleró la descomposición del régimen militar, iniciando un camino hacia la recuperación de la democracia (Romero, 2007, p. 86), no se debe olvidar que aún “se trata de un periodo donde el gobierno sigue siendo dictatorial y, si bien se encuentra en su etapa de decadencia, sigue ejerciendo control sobre el teatro” (Fernández, 2016, p. 292). Por esta razón, en los primeros años de los 80, los teatristas continuaban “echando mano al lenguaje y las imágenes metafóricas con el propósito de eludir la censura” (Graham-Jones, 2017, p. 118).

¹⁰Oscar Quiroga, en *La fiesta* (1980), obra de su autoría que precede inmediatamente a la adaptación de *Electra*, propone un modo de concebir la relación teatro-vida, en donde el estatuto ficcional del arte, lejos de distraer, permite vislumbrar (y tramitar) un entramado vital complejo y problemático. Hacia el final, el personaje del Gamuza, que ha compartido la velada con figuras del teatro europeo y argentino, como Don Juan Tenorio y el Caferata, concluye diciendo: “GAMUZA: (...) Mil veces mi preguntao ¿qué busca la gente cuando va al teatro?



corresponde con el ambiente político del momento, en el que hay una dictadura instaurada, terrorismo de estado y complicidad civil. A diferencia de De Lassaletta, que opta por la *palliata* en función del paradigma poético cómico-popular local, la tragedia constituye en el proyecto artístico de Quiroga la vía para iniciar un proceso de elaboración del horror. Este trauma constituirá, en la postdictadura, el principio de una vasta zona de la cultura y del teatro argentinos (Dubatti, 2012b, p. 204).

5. El camino de la emancipación (A modo de conclusión)

La versión de *Los gemelos*, a través del trabajo de Alfredo Marquerie y las modificaciones de Jorge de Lassaletta, responde a la modalidad de “adaptación clásica” (“clásica” en el sentido de “convencional”), tipología que sigue muy de cerca tanto el contenido como la forma del texto dramático fuente, “implementando [...] sólo cambios escasamente relevantes” para la semántica, como la supresión de escenas secundarias, la adecuación del lenguaje o la reducción de la dicción (Dubatti, 2008, p. 169). Por su parte, *Electra*, a cargo de Oscar Quiroga, evidencia un modo más libre de utilizar el material antiguo, inscribiéndose de este modo en el tipo “adaptación estilizante contextualizadora” (Dubatti, 2008, p. 169), que –manteniéndose fiel al texto-fuente– imprime numerosas modificaciones que profundizan la novedad y la singularidad del texto nuevo. Estas maniobras conducen fundamentalmente a una recontextualización del drama, proyectando –como por ejemplo en este caso–, a través de una estructura metateatral, los sucesos de la acción escénica en el contexto argentino de principios de los 80.

En Tucumán, la adaptación, como estrategia dramaturgica, consigue reducir el desfase semiótico, que excluía el legado clásico del desarrollo productivo, y actualiza en la memoria local los textos de dicha tradición. La apropiación de la Antigüedad griega y romana por la dramaturgia local

¿Una ilusión, un queré olvidase de sus problemas, de sus miedos?... (...) esta noche i mirao más allá de la ilusión o lo que sea y me doy cuenta (...) que la vida está esperando afuera y no tení que descuidate por que te aplica un ‘seco’ a la mandíbula y te manda a la lona. La realidad es dura, pero hay que peleale” (Quiroga, 2000, p. 153).



encuentra en la adaptación, generadora de nuevos textos –aunque condicionados por el referente de autoridad y la dependencia del texto-fuente–, un antecedente que posteriormente dará lugar a otras vinculaciones más autónomas con el pasado clásico.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de gato.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2012a). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2012b). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2018-2019). “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. En *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 10(14), pp. 4-29. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4459>
- “El juego del teatro”. (29 de julio de 1982). *La Gaceta*.
- «‘Electra’ en escena. Se estrena hoy una versión libre de la célebre tragedia». (15 de octubre de 1982). *La Gaceta*.
- Fabbri, P. (1998). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fernández, C. S. (2016). *Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano (1966-1985)* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, Argentina.
- Fontanella, M. B. (1992). *El español de América*. Madrid, España: MAPFRE.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, España: Síntesis.
- García Jurado, F. (2015). “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”. En J. Vela Tejada; J. F. Fraile Vicente y C. Sánchez Mañas (Eds.), *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy* (pp. 69-109). Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.



- Graham-Jones, J. (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Inteatro.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Lasso de la Vega, J. (1971). *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, España: Planeta.
- Lehmann, H-T. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.
- López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid, España: Akal.
- Marquerie, A. (1966). "Introducción". En *Versiones representables de teatro griego y latino* (pp. 7-38). Madrid, España: Aguilar.
- Martín Robles, P. A. (1947). "Breve noticia sobre Plauto y sus obras". En Plauto, *Obras completas* (pp. 7-36). Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Orsi, R. (2007). *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*. Madrid, España-México: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Plaza y Valdés Editores
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Plauto. (1895). *Plauti Comoediae* (F. Leo, Ed.). Berlín, Alemania: Weidmann.
- Plauto. (1947). "Los dos mellizos (*Menaechmi*)". En Martín Robles, P. A. (Trad.). *Obras completas* (pp. 531-594). Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Plauto. (1966). "Los gemelos". En A. Marquerie (Adap.), *Versiones representables de teatro griego y latino* (pp. 393-438). Madrid, España: Aguilar.
- Plauto. (1982). *Los gemelos* (J. de Lassaletta, Adap.). Tucumán, Argentina: [inérito].
- Pociña, A. (1975). "Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina". En *Cuadernos de filología clásica*, (8), pp. 239-276.
- Quiroga, O. (1982). *Presentación* [Programa de mano *Electra*]. Tucumán, Argentina.
- Quiroga, O. (2000). *Obras de teatro*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Risso Nieva, J. M. (2016). "La interacción del mito clásico y popular en *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán". En *Mosaico. Literatura, Lingüística e Educação*, 15, pp. 123-142.
- Risso Nieva, J. M. (2018a). "Medea, mujer, magia. Reescrituras del poder en el drama *La hechicera* de José Luis Alves". En C. E. Lobo y R. J. Rocha (Comps.), *El poder en la Roma antigua: discursos, debates y proyecciones* (pp. 149-169). Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.



- Risso Nieva, J. M. (2018b). "Entre Italia y Argentina, un río. La apropiación del mito de Caronte en el drama *Il passaggio* de Carlos Alsina". En E. V. Acevedo, M. C. Pilán y C. E. Castilla, *El mar en la lengua y la literatura italianas. Actas XXXIII Congreso Internacional de Lengua y Literatura Italianas* (pp. 419-427). Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Risso Nieva, J. M. (2019a). "El lamento de Ariadna: entre el esperpento y la fiesta. Transiciones poéticas del grupo teatral Manajo de Calles". En *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (21), pp. 202-215. <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27709>
- Risso Nieva, J. M. (2019b). "Hacia una dramaturgia propia. La poética inicial del grupo teatral Manajo de Calles (Tucumán, 1993-1998)". En *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, pp. 124-138. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/631>
- Risso Nieva, J. M. (2019c). "De hembra temible a fémina sufriente. Reescrituras de Medea en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina)". En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (20), pp. 184-203. <http://anagnorisis.es/pdfs/num20.pdf>
- Rojas, E. (2000). "El español en el noroeste". En M. B. Fontanella (Coord.), *El español de la Argentina y sus variedades regionales* (pp. 139-161). Buenos Aires, Argentina: EDICIAL.
- Romero, L. A. (2007). "La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión". En A. Pérotin-Dumon (Ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* (pp. 1-137). Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado. <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/romero.pdf>
- Sófocles. (1921). *Las siete tragedias de Sófocles* (J. Alemany Bolufer, Trad.). Madrid, España: Librería de los Sucesores de Hernando.
- Sófocles. (1982). *Electra* (O. Quiroga, Adap.). Tucumán, Argentina: [inédito].
- Taller Teatro del Tucumán. (1982). [Programa de mano *Los gemelos*]. Tucumán, Argentina.
- Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Dunken.

