

UNA MIRADA CLÁSICA: ANTÍGONA SEGÚN YORGOS JAVELLAS

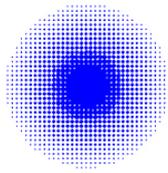
GRUBER, Mónica Viviana Fanny

monica.gruber@fadu.uba.ar

La Literatura en las Artes Combinadas I / Literatura en las Artes
Audiovisuales, Ex Cátedra Babino, Facultad de Arquitectura, Diseño
y Urbanismo – UBA

Resumen

Los avances de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han abolido fronteras y distancias expandiendo nuestras experiencias a zonas impensadas. Esto trajo como consecuencia un incremento de la fragmentación, el individualismo y el aislamiento. El desencanto del siglo XXI, producto de la ruptura de las cadenas solidarias que mantenían cohesionadas a las sociedades, condujo a un creciente aumento de la irracionalidad y la violencia. Frente a ello, el hombre abreva en el discurso mítico en busca de respuestas. Aparecen de este modo figuras emblemáticas que trascienden dicha esfera del conocimiento cobrando una vigencia inusitada en nuestros días, tal el caso de Antígona. Del mito al teatro, en la pieza trágica de Sófocles, la heroína ha dejado una profunda huella. El cine lejos de haberla ignorado, la ha revisitado, surgiendo de este modo apropiaciones y operaciones que dan cuenta de la vigencia del mito y su proyección en el imaginario contemporáneo. Nos proponemos acercarnos al campo fílmico para analizar un abordaje clásico: *Antígona* (1961), de Yorgos Javellas, a los efectos de estudiar los aspectos técnico-semánticos que hicieron posible dicha transposición (Wolf, 2001). Entendemos como tal una lectura crítica del texto original capaz de producir sentidos impensados (Traversa, 1994; Grüner, 2001) y el abanico de respuestas y soluciones hallados en la operación de trasvase. En el marco de las observaciones anteriores reflexionaremos acerca de la



construcción de la imagen en el film de Yorgos Javellas.

El presente trabajo forma parte de la investigación que venimos llevando a cabo en el Proyecto PIA “Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencias y resemantización – Parte II” (HyC 28).

Palabras clave

Imágenes, Mito, Teatro, Transposición, Cine

Presentación

El progreso y el desarrollo cambiaron radicalmente nuestra forma de vida, la comunicación y las formas de educación, así como las de entretenimiento. El ciudadano del siglo V a. C., tenía obligación de asistir al teatro. Las fiestas que se realizaban en honor al dios Dioniso servían de marco privilegiado para las representaciones trágicas. Es cierto, además, que muchas concepciones epocales nos separan de las del mundo griego, entre ellas podemos citar la manera de concebir la originalidad. Según Hugo Bauzá: “La novedad de cada pieza radica en la manera cómo el poeta desenvuelve ese entramado mítico e, incluso, la posibilidad de que varíe determinados aspectos de la leyenda, pero sin salirse de un modelo-base que le sirve de sustento.” (1997: 139) Al aproximarnos al film pudimos notar que el texto dramático ha sido respetado. Consideramos que trazar un paralelo para marcar similitudes y diferencias entre el texto de partida y el texto de llegada sólo serviría para limitar nuestro abordaje, ya que tal como señala Sergio Wolf: “Este rumbo del trabajo sobre la transposición, en realidad, se agota en sí mismo porque sólo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo e impresionista, las diferencias entre texto literario y película” (2001: 22).

Antígona del mito a la tragedia

El mito es un relato de tiempo inmemorial que narra historias de la creación, de dioses, de héroes. Si bien no existe una definición unívoca de este concepto polisémico, creemos que el intento de conceptualización de Carlos García Gual resulta atendible al destacar que: “Mito es un relato tradicional que evoca la actuación memorable y paradigmática de unos personajes excepcionales (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano.” (2003: 18) Dada su adscripción al campo de la oralidad admite múltiples resemantizaciones, respondiendo a una lógica diferente a la del logos, una lógica *sui generis*.



Bauzá nos recuerda por su parte que, al fijarlo por escrito, se fosiliza perdiendo de este modo el hálito vital que le diese vida¹.

El *Diccionario de mitología griega y romana* de Grimal señala que, al conocerse la noticia del incesto, los dos hijos de Edipo “lo expulsan de Tebas y su padre los maldice, vaticinándoles que se dividirán y morirán a manos uno del otro [...]”. Para evitar que llegue a cumplirse la maldición, los dos hermanos deciden reinar alternativamente, cada uno un año.” (1987: 180) Finalizado dicho plazo, Polinices vendrá a reclamar el trono, pero ante la negativa del actual rey, se desata una conflagración.

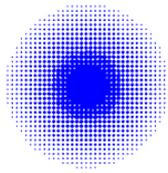
Sófocles inicia su tragedia en Tebas, luego de dicho enfrentamiento: la Guerra en la que se enfrentasen los siete jefes del ejército². En la batalla fratricida han muerto los dos hijos de Edipo³: uno defendiendo la ciudad, el otro al frente del ejército invasor. Por tal motivo, el rey Creonte -cuñado de Edipo- ha ordenado un funeral acorde al heroísmo desplegado en batalla por Eteocles y ha prohibido enterrar a Polinices. Contraviniendo el edicto real, Antígona cubrirá el cuerpo insepulto con una capa de polvo dando curso, de este modo, a los rituales funerarios. En castigo a la desobediencia, la joven será encerrada viva en una cueva cavada en la roca viva. Tiresias le advertirá al rey las consecuencias de su decisión: la cólera divina por no haber enterrado a Polinices y el encierro de la muchacha viva, en una cueva subterránea. Ante la acusación de participar en un complot, los vaticinios del adivino y las afirmaciones del coro de ancianos que le recuerdan al monarca que el intérprete de Apolo nunca se ha equivocado en sus oráculos, aterran al rey quien decide revocar su decreto. Pero es demasiado tarde ya: su sobrina Antígona se ha colgado en la cueva, el príncipe Hemón se ha suicidado sobre el cuerpo de su amada y Eurídice, la reina, ante la noticia de la muerte de su hijo ha decidido acompañarlo al Hades.

Sófocles abordó el mito de los labdácidas en tres de sus obras: *Antígona* (443 a.C.), *Edipo Rey* (429 a. C.) y *Edipo en Colono* (406 a. C.). La separación temporal de las piezas ha sido uno de los factores que ha servido para explicar las sutiles diferencias que se pueden hallar tanto a nivel de detalles como de la esencia que caracteriza a algunos personajes, como en el caso de Creonte. Pese a la vinculación argumental de las piezas, podemos considerar que cada una de ella funciona de modo independiente (Pinkler, Vigo, 1994).

¹ Para profundizar sobre el tema remitimos a Bauzá, H. F. (2005). Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.

² Este tema será retomado luego por Esquilo, en *Los siete contra Tebas*.

³ Al respecto Bauzá (2011) destaca que la historia de esta pareja fratricida tuvo existencia en la vida real y que su incorporación al mito de Edipo sería de época tardía.



Tal como señalan diversos autores la mayoría del desarrollo de la presente tragedia es creación de Sófocles. Respecto a la composición, María Rosa Lida señala:

[...] En la *Antígona* la protagonista sucumbe ante la fuerza inhumana creada por el hombre: el Estado o, como decían los griegos, la ciudad, pues no conocían otra forma de Estado. Éste es el esquema de la *Antígona*, y sobre él se insertan otros conflictos relacionados: justicia e injusticia, el mandatario y la voz popular, la autoridad de los viejos y la sabiduría de los jóvenes (1937: 35).

Otro dato que podemos añadir es que no se conoce otra obra anterior que tomase este tema. Hegel en su *Fenomenología del espíritu* se acerca al texto sofócleo y califica las elecciones de Antígona y de Creonte como irreconciliables pese a que cada uno de los protagonistas tiene razón en lo que defiende. Pinkler y Vigo avanzan en tal sentido definiendo esta obra como “tragedia de doble destino” ya que, esto:

Permite entender la dinámica de la obra de modo tal que se eviten estériles discusiones acerca del protagonismo de Antígona y Creonte y, en alguna medida, también parte de las discusiones acerca de la rectitud y razón de las actitudes de uno y otro personaje (1994: 24).

Si bien podríamos considerar que la joven toma decisiones que competen al mundo masculino -lo cual puede comprobarse también a nivel de lenguaje⁴-, George Steiner destaca que se profundiza su faceta femenina ya que:

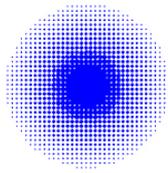
Convertida en víctima, Antígona crece en su condición de mujer. El delicado peso de la paradoja es el siguiente: Antígona muere virgen, y por lo tanto no realizada en lo tocante a su identidad sexual, a la implícita teleología de su ser (1987: 186).

Pese a que la joven sacrifica todo lo que es y lo que tiene para llevar adelante lo que estipulan las normas no escritas, podríamos suponer que debería ser vista por los espectadores de su tiempo con una nota de aprobación. Sin embargo, Katia Obrist nos recuerda:

A pesar de su admirable comportamiento, las alteridades que confluyen en Antígona -su invasión al mundo de los hombres, y su intervención en asuntos públicos y políticos- la convierten en un ser transgresor y potencialmente peligroso para el público ateniense (2013: 113).

Ni esposa, ni madre, bajará virginal al Hades. Ligado a este punto, nos parece atinado señalar que las decisiones de Creonte subvierten topológicamente la

⁴ Para profundizar sobre dicho análisis remitimos a Steiner, G. (2004). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.



ubicación de los personajes: Polinices muerto yace insepulto en la superficie y la joven doncella, viva, se encuentra encerrada en una gruta subterránea.

Director y actriz

Yorgos Javellas (Tzavellas) nació en Atenas en 1916. A diferencia de otros cineastas de su país, Michael Cacoyannis o Theodoros Angelopoulos, su nombre asoma tímidamente entre el de los grandes directores griegos.

Dramaturgo, guionista y director cinematográfico, se hará conocido por *Heirotimata*, una obra musical. Sin embargo, comenzaría a hablarse de él en el mundo del cine a partir del drama *O methystakas* (1950). En 1955 *The Counterfeit Coin*, se convertiría en un éxito sin precedentes en el cine de Grecia, sellando de este modo su ubicación entre los mejores directores del país. Este film -considerado como uno de los mejores de la historia del cine del país helénico- tuvo un excelente recibimiento en los Festivales Internacionales posicionando al cine griego entre los mejores. En 1961 selecciona a Irene Papas para encarnar a la protagonista de su film, *Antígona*, basado en la pieza trágica de Sófocles.

Murió en 1976, a los 60 años, luego de legar al cine doce películas que posicionaron al cine griego a nivel internacional.

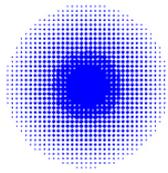
Irene Lelékou nació en 1926 en Corinto, Grecia. Cantante, actriz dramática y cinematográfica fue galardonada en Bruselas en 2001 como “La mujer de Europa”, por difundir la identidad cultural de su país en el viejo continente.

Su nombre como cantante trascendió las fronteras internacionales. Integró varios grupos musicales; además, algunas de sus canciones fueron arregladas por el ganador del Oscar Evangelos Odysseas Papathanassiou, conocido como Vangelis.

Formó parte del Teatro Nacional de Grecia donde interpretó a varias heroínas trágicas: Antígona y Medea, entre otras.

Descubierta por el director cinematográfico de origen griego, Elia Kazán, su fama llegaría rápidamente. Entre sus films podemos mencionar *Los cañones de Navarone* (1961), de J. Lee Thompson y *Zorba el griego* (1964), de Michael Cacoyannis, dos de siete films que protagonizaría junto a Anthony Quinn.

Dentro de su prolífera filmografía podemos destacar que ha trabajado bajo la dirección de prestigiosos directores: Costa Gravras, Francesco Rosi, Terence Young, Paul Cox, Andrei Konchalovsky, Manoel de Oliveira y Pilar Távora, entre otros.



Del Teatro al Cine

Una de las tareas que propone Sergio Wolf a la hora de analizar una transposición⁵ es la tarea de desmontaje a los efectos de determinar las elecciones, “el proceso de trabajo y las implicancias materiales de las transformaciones” (...) para “demarcar el espacio o enfoque de trabajo, de los interrogantes específicos de la transposición como forma de reflexionar.” (2001: 27) Nuestra tarea se centrará en tratar de comprender ese espacio de negociación a los efectos de poder reflexionar acerca de dichas elecciones.

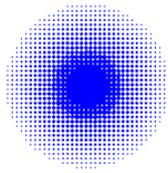
En ese camino de tender puentes y relaciones entre los materiales significantes de ambos lenguajes, creemos pertinente recordar que Oscar Traversa señala que “la transposición, como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de *isomorfización*, de ‘equivalencias directas’, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias.” (1993: 49) Al respecto, Grüner considera que: “La transposición es, en este sentido, potencialmente, una *interpretación crítica* de -de nuevo una interpretación hermenéutica sobre- los textos que creíamos ‘de origen’ a los que ya no podíamos arrancarles otro sentido que el ‘original’” (2001: 117).

En los primeros minutos de cada film, tal como señala Jacques Aumont, se presenta la intriga de predestinación, es decir, las claves para que el espectador pueda develar la intriga. Inmediatamente se ofrece la frase hermenéutica, la cual “consiste en una secuencia de etapas de relevo que nos conducen desde la puesta a punto del enigma hasta su resolución a través de falsas pistas, trampas, *suspenses*, revelaciones, vueltas y omisiones.” (1995: 126) En el caso que analizamos, la primera imagen que aparece es un Plano Detalle⁶ de una máscara trágica de piedra, iluminada en contrapicado, sobre la que aparecen los *credits*. Por corte directo se suceden una serie de Planos Detalles que incluyen el nombre del film y de todos los integrantes del *staff*, apareciendo escritos sobre placas de piedra. Vemos de este modo la voluntad no sólo de inscribirlo temporalmente en un tiempo inmemorial, sino también de dejarlo grabado en un soporte duradero.

La tragedia griega se caracterizaba por la alternancia de partes episódicas y partes corales. Tal como hemos señalado más arriba, el espectador conocía de antemano el mito, por tal motivo, el prólogo de estas, a cargo de un personaje, suministraba *in media res* información acerca de qué elementos del mito había considerado el poeta. En el caso del film analizado, el director recupera la historia mitológica de los labdácidas, para contextualizarnos: por corte directo pasamos a imágenes en blanco y negro, que parecen tomadas de la

⁵ Adherimos a la terminología de Sergio Wolf ya que la considera como la más pertinente “porque designa la idea de traslado, pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.” (2001: 16).

⁶ De ahora en más PD.



iconografía griega asemejando cerámica antigua. Un paneo lateral hacia la derecha irá uniendo el PD de dichas imágenes que ilustran la historia de Edipo y su familia, al tiempo que la voz *over* de un narrador, va relatando las instancias de este. Se suceden de este modo: el dibujo del palacio – que aparece en forma ancilar, ya que será este motivo el que abra y cierre dicha secuencia icónica-, Edipo ante la esfinge, Edipo cegándose, sus cuatro hijos, el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices con sus respectivos ejércitos, Antígona e Ismena, finalizando con lo anteriormente señalado. El relator menciona que Eteocles se apoderó del trono y Polinices al frente de un ejército quiso recuperarlo.

Por corte directo pasamos a un Plano General⁷ de la ciudad. Es de noche, los soldados trasladan armas, escombros, gente herida y cuerpos sin vida, pero mientras que el avance desordenado de los soldados se produce de izquierda a derecha, una joven se desplaza en sentido contrario. Vemos que se trata de la protagonista, encarnada por Irene Papas. Desde la primera imagen en la que aparece nuestra protagonista pareciera que se trata de evidenciar su sentido de oposición. Un travelling lateral nos devuelve la subjetiva de la joven, que observa los caídos y los cuidados que se les presta a los heridos. Dada la escasa iluminación de la escena, no se pueden distinguir rostros, solo siluetas. El rostro de la joven nos muestra su conmiseración. A continuación, con la llegada de Ismena, las hermanas ocultan fugazmente su rostro bajo el manto que cubre sus cabezas para no ser reconocidas por los soldados. El diálogo entre ellas, en el cual la protagonista le cuenta a su hermana su firme propósito de llevar a cabo las honras fúnebres de su hermano, está tratado en planos medios. Ante la negativa de la recién llegada de tomar parte en ello, Antígona se encuentra de frente (del lado izquierdo), por lo que podemos ver su rostro, e Ismena de espaldas, a la derecha del encuadre, con la cabeza apoyada contra el muro, esto refuerza visualmente su posición contraria. Iluminadas por una luz proveniente del lateral derecho, la figura de la hermana menor refleja su sombra sobre nuestra heroína.

Antígona en el lenguaje cinematográfico

A lo largo del film hemos podido comprobar que la imagen se halla mayormente centrada en el encuadre y en perfecto equilibrio, a partir de composiciones donde la simetría de volúmenes da como resultado encuadres armónicos. Se respeta la regla de los triángulos, es decir, un personaje ocupa el espacio central como si estuviese inscripto en un triángulo que tiene por base el encuadre o dos triángulos cuyos vértices se tocan cuando son dos los personajes que aparecen en dicho encuadre, corrigiendo inmediatamente la

⁷ De ahora en más PG.



cámara en caso de salir alguno de ellos de campo, para centrar al personaje que permanece en el espacio profílmico.

Las escenas diurnas muestran mayormente PG durante la realización de acciones cotidianas: la reunión de armas y escudos, así como el traslado de los cuerpos sin vida de los caídos durante la contienda; los festejos del pueblo que incluyen enfrentamientos coreografiados al son de la música, que dramatizan el triunfo de Tebas. Para mostrar este espacio de encuentro social, el uso de picados aporta una visión global del festejo.

Con respecto al coro de ancianos, este será tomado en planos conjuntos, individualizando a los participantes de acuerdo con sus intervenciones y la importancia de estas. Podremos observar, a veces, el uso de angulación contrapicada para resaltar semánticamente el contenido de los diálogos de los ancianos, por ejemplo, al describir la gesta heroica de la ciudad en la segunda secuencia.

Hemos observado, además, que los ingresos y egresos del palacio se realizan por el centro del encuadre, lugar en el que se halla ubicado el acceso principal del palacio. Dicho pórtico está elevado debido a las escalinatas, es decir ocupando el tercio superior y central del encuadre. Emplazados en el exterior, desde allí descenderá el rey, pero aun cuando se ubique debajo, en el espacio inferior, con su escolta, sus consejeros y el pueblo, el palacio continuará funcionando como telón de fondo. Por ejemplo, en el primer discurso que Creonte dirige a los ancianos y al pueblo, la cámara sigue con paneo descendente y lateral el desplazamiento del rey y su comitiva, acentuando de este modo la pompa y el ceremonial. A partir de un lento travelling hacia adelante se produce un acercamiento a Creonte, creemos que este recurso busca producir una cierta intimidad con el relato del soberano. Se trata de un discurso netamente político en el cual se compromete a gobernar a favor del pueblo y contra los enemigos de este. Por salto en el eje, un PG picado muestra de espaldas al soberano, al ejército y a la gente, reina el silencio al tiempo que la figura del mandatario destaca por hallarse elevada y ser el único que se mueve y habla. Por corte directo nos ubicamos nuevamente de frente al orador, un travelling en sentido contrario (hacia atrás) sirve para abrir el plano en el preciso momento en el que anuncia su decisión, lo que es reforzado a nivel auditivo por el grave sonido de las trompetas. Vemos en PG el ingreso del ejército transportando el cuerpo de Eteocles ante el silencio de los presentes. Las angulaciones sirven también aquí para acentuar semánticamente el contenido: el contrapicado para tomar al ejército vencedor y el PG picado para mostrar cómo transportan el cuerpo del héroe de la ciudad. Cabe mencionar que, en este caso, el cuerpo en la parihuela estará ubicado sobre la diagonal



del encuadre, lo que no sólo sirve para dinamizar la imagen, sino que se halla apoyado en la línea de interés⁸.

Del mismo modo, la posición de la figura del soberano estará tratada en un plano de superioridad topológica: elevado sobre escalones, a caballo o bien componiendo una perspectiva que lo encuadre en mayor tamaño que el resto de los personajes que aparecen en el espacio profílmico. Así aparecerá presentado en PG dando el discurso al pueblo al inicio del film: dos amplias columnas del palacio y la guardia real situada a ambos lados de la escalinata por la que desciende, sirven para acentuar el equilibrio visual de volúmenes en el que destaca el soberano, aclamado por las vivas de sus súbditos; subido en el carro en PG durante la incineración de los restos de Eteocles en la pira funeraria; a diferente altura, en las escaleras, durante el diálogo con Antígona o bien subido a caballo durante el encuentro con Tiresias.

Para percibir los objetos que nos rodean realmente dependemos de la existencia de la luz. Sin ella básicamente no existen. El ADN del cine se halla conformado por la luz, nunca tan necesaria como en este caso o el de la fotografía. Desde los orígenes del cinematógrafo Lumière a la actualidad, su utilización ha variado. Con el correr del tiempo la iluminación tonal de los primeros films se fue dejando de lado hasta constituir un elemento dramático importante, bástenos recordar el plano final del film *La rehabilitación de un alcohólico* (1909), de David W. Griffith del que tanto hablasen los teóricos del cine, ya que era la primera vez que la luz se utilizaba en un film con un sentido expresivo. Además de la iluminación cenital que en esa época se utilizaba para bañar pareja la imagen profílmica, Griffith había introducido un foco accesorio en contrapicado que iluminaba a los protagonistas, simulando la luz proveniente del fuego de la chimenea. Ello creaba una atmósfera expresionista, que no en vano “iluminaba” a la familia con la esperanza de que el padre alcohólico abandonara para siempre su adicción⁹. Años más tarde, del otro lado del Atlántico, el expresionismo alemán explotó su utilización con sentido expresivo. De más está decir, que todo el cine posterior a nivel mundial hizo suya la premisa para construir espacios y atmósferas en las cuales la iluminación ha sido y es la protagonista privilegiada. Tal como nos señalaba con un sentido poético Jacques Loiseleux: “El movimiento de los cuerpos, la apariencia de vida, la experiencia de las imágenes impresas por la luz en la memoria de la película no es sino *tiempo* capturado y restituido por la luz del cine.”¹⁰

⁸ Para el análisis de la imagen remitimos a Aparici, R., Fernández Baena, J., García Matilla, A., Osuna Acedo, S. (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.

⁹ Marzal, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra, pp. 72-73.

¹⁰ Loiseleux, J. (2007). *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con luz*. Barcelona: Paidós, p. 10.

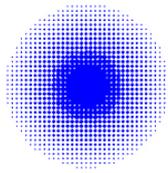


En el film de Javellas, salvo las escenas de exteriores que presentan una clave tonal alta, el director ha optado por interiores en los que predominan claves tonales medias y bajas. De este modo, veremos a nuestra heroína encerrada, justo antes de que el rey dicte sentencia. Un primer plano muestra su rostro doliente: se encuentra con la cabeza recostada contra el muro en el lado derecho del encuadre. Éste parece dividido en dos: del lado derecho donde descansa la cabeza observamos una sombra negra que actúa como fondo, del lado izquierdo el encuadre está vacío e iluminado. Todo contribuye nuevamente a reforzar semánticamente el contenido emocional y, por qué no, prenuncia los hechos que se van a suceder. Un paneo lateral hacia la izquierda servirá para enlazar con el espacio en el que se encuentra Hemón, quien está en el exterior en una zona con vegetación. El paneo da continuidad al movimiento anteriormente mencionado, lo descubre en un plano medio, con luz escasa, ya que se trata del atardecer. El joven también está llorando. El movimiento lateral ha servido para enlazar dos espacios apartados unidos por el sufrimiento de los amantes.

De acuerdo con lo anteriormente señalado, el predominio de tonalidades grises y negras, genera claroscuros que refuerzan semánticamente el sentido dramático. A tal efecto, podemos ejemplificar con el encierro de Antígona en la cueva: vemos en PG a la heroína, la imagen se oscurece por efecto del cierre del acceso con el gran pedrejón que clausura la salida, inmediatamente el PG nos permite percibir unos haces de luz, pasada la dificultad inicial de no poder vislumbrar ninguna imagen debido a la momentánea oscuridad, vemos a la protagonista desplazándose. Predomina en este interior una clave tonal baja. Ello enfatiza el contenido emocional de la situación dramática: el encierro y la injusta condena. Un PD del manto de la joven, caído en el suelo y el *raccord* de dirección de su mirada observándolo, al tiempo que oímos unos acordes de música de suspenso, nos permiten adivinar el desastroso final.

La llegada de los soldados que descubren a Hemón abrazado al cuerpo sin vida de su amada, está presentado también en clave tonal baja. Para acentuar la situación, se ha optado por un PG contrapicado para encuadrar a dichos guardias, lo cual sirve semánticamente para engrandecer sus figuras, mientras que, en contraposición, el amante desdichado es mostrado en picado, desde la mirada subjetiva del soldado que tiene a cargo el relato. De este modo, la figura se empequeñece, al tiempo que se pone de manifiesto el sentido de su irremediable devastación emocional que lo conducirá a su final desastroso.

Un PG picado servirá como marco privilegiado para captar al rey trayendo en sus brazos a su hijo muerto. Como podemos notar, en este momento las angulaciones contrarias a las utilizadas con anterioridad revelan el cambio de fortuna sufrido por el monarca. Asimismo, su rostro ya no estará iluminado con luz tonal, sino en claroscuro, como modo de exteriorizar sus sentimientos. Antes de retirarse, se quitará la corona. Este elemento cobra vital importancia



dramática en este momento del film. La cámara se detiene y se demora para mostrar en PD al soberano sacándosela, bajándola y, finalmente, arrojándola al suelo. Un PD ubica este símbolo de poder en el piso, detrás los pies del padre devastado, cubiertos por el peplo y su sombra que se proyecta hacia adelante sobre la corona. Sólo eso ha quedado del rey: su sombra... Como si de un autómatas se tratase, un PG lo muestra tambaleante, dirigiéndose hacia los portones de la ciudad, que se abren para dejarlo salir. Iluminado en claroscuro, sólo se ve su cuerpo de espaldas, ya que la cabeza se mimetiza con las sombras, acaso la mejor metáfora visual para mostrar su sufrimiento.

Palabras finales

De los dos grandes sistemas semánticos que rigen nuestra cultura: el verbal y el icónico. Tal como nos recordaba Román Gubern, Pere Gimferrer había utilizado unas quinientas palabras para hacer una descripción de un fotograma donde aparecían los protagonistas de *The Mistfits* señalando, por cierto, que dicha descripción era incompleta y de baja calidad. Este ejemplo le bastaba para ilustrar la especificidad del lenguaje icónico para representar todo lo ostensible. (Gubern, 1992: 53-54) En este sentido creemos que, con el objeto de buscar las especificidades del medio expresivo, Javellas ha realizado una verdadera operación de transustanciación, convirtiendo en contenidos audio-icónicos imágenes provenientes del campo verbal, pero no traduciéndolas simplemente, sino buscando soluciones que le permitiesen construir con un lenguaje específico su propia versión cinematográfica de Antígona. De este modo, muchas de las soluciones provienen de su propia creatividad, tal el final que a diferencia de la tragedia en la que el rey devastado se reconoce como el artífice de la muerte de sus seres queridos, en el film el director le aporta un plus de sentido ya que no solo se reconoce responsable, sino que se quita la corona, la deja caer al suelo y parte rumbo al exilio. Javellas pone el acento en el hombre destruido a consecuencia de sus propias decisiones. Ya no es rey, tampoco padre ni esposo. La clave tonal seleccionada a nivel lumínico acentúa el contenido semántico de la escena. El hombre destrozado se tambalea a cada paso, a duras penas puede con su cuerpo. Al desplazarse las luces solo iluminan su figura, el rostro se desdibuja en las sombras, clara metáfora de su insoportable pérdida. Las puertas de la ciudad son abiertas para su partida. Es de noche, el hombre avanza perdido en medio del gran plano general. Un redoble de trompetas acompaña desde la banda sonora.

Ficha técnica

Antígona (1961)

Dirección y guion: Yorgos Javellas (Georges Tzavellas)

Producción: James Paris, Sperie Perakos

Fotografía: Dinos Katsouridis

Música: Argyris Kounadis

Protagonistas: Irene Papas (Antígona), Manos Katrakis (Creonte), Maro Kodou (Ismena), Nikos Kazis (Hemón), Iliá Livykou (Eurídice)

Bibliografía

Aumont, J., Berlaga, A., Marie, M., Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.

Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Bs. As.: Paidós.

Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Bs. As.: Norma.

Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral.

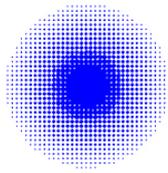
Lida, M. R. (1944). *Introducción al teatro de Sófocles*. Bs. As.: Losada.

Obrist, K. Las mujeres en el teatro ateniense sacadas de(l) quicio: un análisis performativo de *Antígona* de Sófocles. (2014). En: Rodríguez Cidre, E., Buis, E. J., Atienza, A. M. (comp.) (2014) *El oïkos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (pp. 107-133) Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.

Pinkler, L. (1993). Antígona. En Juliá, V. *La tragedia griega*. Bs. As.: Plus Ultra.

Pinkler, L., Vigo, A. (1994). Introducción. En: Sófocles. (1994). *Antígona*. Bs. As.: Biblos.

Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.



Sófocles. (2000). *Tragedias*. Barcelona: Gredós.

Steirner, G. (1987). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*.
Barcelona: Gedisa.

Traversa, O. (1994). Carmen, la de las transposiciones. En *La piel de la obra*,
No1. Bs. As.: FFyL - UBA.

Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As.: Paidós.

Zimmermann, B. (2012). *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual
al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.

Zizek, Z. (2017). *Antígona*. Madrid: Akal.