



**«APARTAR LOS CUERVOS, ENTERRAR A LOS HOMBRES».  
EL DISEÑO DE ANTÍGONA: DE SÓFOCLES A ANTÍGONA VÉLEZ DE  
LEOPOLDO MARECHAL**

Carlos Hernán Sosa (Universidad Nacional de Salta – CONICET)  
Natalia Ruiz de los Llanos (Universidad Nacional de Salta)

**Resumen.** Este artículo se escribe orientado por la temalogía, como línea de estudio y análisis de las literaturas comparadas, a partir de la cual es posible trazar, en este caso, un acercamiento contrastivo entre dos obras dramáticas: *Antígona* de Sófocles y *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal. Dos ejes centrales se seleccionan para establecer la puesta en relación de ambas producciones: la figura de la heroína y su antagonista Creonte. El modo de relación entre las piezas que aquí se prioriza permite apreciar las instancias de reescritura y los procedimientos de intertextualidad empleados por Marechal, en una doble adaptación: al reambientar su obra en la ocupación territorial bonaerense a fines del siglo XIX y al reacondicionarla al contexto de emergencia de la primera puesta escénica, en la Argentina peronista de mediados del siglo XX.

**Abstract.** This article is guided by the thematology, as a line of study and analysis of comparative literature, from which it is possible to draw a contrastive approach between two dramatic works: Sophocles' *Antigone* and *Antígona Vélez* by Leopoldo Marechal. Two central axes are selected to establish the relationship between both productions: the figure of the heroine and her antagonist Creonte. The mode of relationship between the pieces that is prioritized here allows us to appreciate the instances of rewriting and the procedures of intertextuality employed by Marechal, in a double adaptation: by reorienting his work in the Buenos Aires territorial occupation at the end of the 19th century and by reconditioning it to the context of the emergence of the first stage performance, in the Peronist Argentina of the mid-20th century.

**Palabras clave.** Antígona, Sófocles, Leopoldo Marechal, temalogía, intertextualidad

**Keywords.** Antigone, Sophocles, Leopoldo Marechal, thematology, intertextuality

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

*[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata*

«πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει».

Sófocles, *Antígona*, v. 34<sup>1</sup>

### 0. Hoy como ayer

Con esa arremetedora potencia verbal –imperiosa y elegante– que la caracteriza, dice Elena Anníbali, una gran poeta argentina contemporánea, en «Antígona», poema incluido en su libro *Las madres remotas* (2007):

Baja la voz, Ismene, que amanece.

Ambas sabemos lo que significa.  
yo saldré de esta casa en ruinas,  
descalza,  
con el mustio seno trasluciéndose  
a través de la negra túnica;  
saldré pisando los tiernos caracoles de la huerta,  
el espectro gravoso de los guardias,  
la maleza atónita de los jardines.

Saldré, de cualquier modo, a hacer lo mío:  
apartar los cuervos,  
enterrar a los hombres,  
ahorcarme con el lazo de la cintura  
que, de tan usado,  
no asegura la muerte de nadie.

Ya no es, hermana, adolescente mi carne,  
y no es mi temperamento tan dócil,

<sup>1</sup> La versión castellana de este verso de *Antígona* dificultosamente pueda incorporar los matices encontrados que conviven en el término δεινός, una aproximación posible sería la siguiente: «Muchas cosas terribles hay, nada más asombrosamente terrible que el hombre». La edición del texto de Sófocles que se cita a lo largo del artículo es la preparada por Hugh Lloyd Jones, para la Biblioteca Clásica Loeb n. 21 de Oxford; mientras que todas las traducciones del griego al castellano fueron realizadas por Natalia Ruiz de los Llanos. Cada vez que se cite *Antígona* sólo se indicará el número de verso correspondiente en la edición de referencia.

ni Hemón tan hermoso,  
ni la línea de las tragedias tan pura.

Es esta una farsa repetida hasta el asco,  
un carrusel de los parques fantasmas.  
Le regalo a otra, Ismene,  
este papel gastado. (2007: 7-8)

Las imágenes desplegadas por Anníbali –con su impecable plasticidad de colores y sensaciones táctiles–, la alusión velada en la que puede entreverse el semblante de algunas reescrituras previas –la más evidente, sin dudas, es la absurda de Jean Anouilh– y la reactualización operada hasta nuestros días –en un nuevo escenario donde la propia voz de Antígona decide desanclarse del destino, en el abandono de su papel gastado– colocan a este poema y su gesto metadiscursivo en la vertiente arqueológica de un palimpsesto vivo, en las derivas inquietantes que la protagonista del mito continúa provocando en la cultura occidental.

La pervivencia de Antígona, en la obstinada reapropiación que el mundo actual sigue ensayando con su figura, parece estar garantizada por la maleabilidad del mito que lo vuelve transferible a todas aquellas temporalidades y latitudes donde cada circunstancia sociohistórica o cada dispositivo artístico lo requieren. En el contexto actual de la pandemia por el COVID-19, donde se alteraron pautas de sociabilidad en función de una nueva legislación que redimensiona y prescribe normas para digitar las conductas individuales tendiendo a garantizar el bienestar de la población –o a preservar en cierta medida los requerimientos inmutables del capitalismo tardío–, nuevas imágenes de personas que no pueden enterrar a sus familiares muertos por la enfermedad vuelven a delinear el contorno de la silueta de nuestra heroína. Este momento socialmente complejo también dejará huellas donde habitará la memoria y tendrá a futuro su Antígona, sin dudas.

Ductilidad ilimitada y audibilidad atenta a las urgencias de cada presente podrían señalarse, entonces, entre las razones paradójicas de mayor vitalidad que este mito, gestionado por un conflicto en torno a la muerte, nos incita a pensar desde todas las aristas complejas, poliédricas, que disemina: la (im)previsibilidad sobre los cuerpos (vivos y muertos), las ritualidades preestablecidas por mandato social (o estatal), la tensión entre predestinación secreta y voluntad individual, los roles de género implicados en estas convenciones, las colisiones de intereses individuales y comunitarios que todo ello, inevitablemente, presupone.

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

La tematología ha sido lo suficientemente consolidada como línea de análisis de alcances efectivos, dentro de los estudios de las literaturas comparadas, al momento de poner en estratégica relación obras de contextos sociohistóricos diversos que comparten el tratamiento común de ciertos aspectos (Balestrino, G. y Sosa, M. 1997; Fokkema, D. 1998; Gil-Albarellos, S. 2003; AAVV, 2005; Miner, E. 2009 y Guillén, C. 2013). Uno de ellos es el que Claudio Guillén destaca dentro de los «elementos temáticos» como «los prestigiosos o legendarios *thèmes de héros*» (2013: 234), es decir, las figuras paradigmáticas retomadas en general desde la profunda –y por momentos– insondable sedimentación de la cultura oral del Mundo Clásico, como es el caso de Antígona, cuyos tratamientos más lejanos se tramitaron discursivamente en las fijaciones por escrito que habrían de alcanzarse en las literaturas de ese período fundacional del arte occidental.

Antígona (Steiner, G. 2009; Gambón, L. 2014; Pianacci, R. 2015), junto a Medea (Biglieri, A. 2005; Pociña, A. y López A. 2007; Delbueno, M. S. 2014 y 2020), Fedra (Pociña, A. y López A. 2008; Biglieri, A. 2016), Edipo (García Gual, C. 2012) y Prometeo (García Gual, C. 2009) son tal vez los personajes que mayor atención han recibido por parte de la crítica literaria, interesada en analizar los procesos de reescritura e intertextualidades que el tratamiento caleidoscópico de dichas figuras motoriza. Sin embargo, ninguna de ellas parece poder competir con modesta equidad ante Antígona y su incalculable raigambre de reescrituras. En la revisión crítica que proponemos en este artículo, nos interesa acentuar dos aspectos interrelacionados –el tratamiento de la figura de la heroína y el de su antagonista Creonte–, que permiten articular una lectura contrastiva entre la propuesta de la *Antígona* (circa 442-441 a.C.) de Sófocles y las nuevas derivas que Leopoldo Marechal acerca con su *Antígona Vélez* (1951), una de las reescrituras latinoamericanas inaugurales y más relevante del personaje dramático, tal como se desprende del documentado estudio de Rómulo Pianacci (2015).

### 1. Primer movimiento escénico

Los comentarios críticos sobre el contexto inicial y las motivaciones de escritura de la pieza de Marechal han sido suficientemente señalados (Monges, H. 1995: 15; Navascués, J. de 1998: 17; Martínez Gramuglia, P. 2007: 47; Biglieri, A. 2009: 112; López A. y Pociña, A. 2010: 359; González de Díaz Araújo, M. G. 2011: 273; López Saiz, B. 2016: 173-174; Persino, M. S. 2018: 42, entre otros). *Antígona Vélez* es una obra que se escribe por pedido de agentes culturales del peronismo para ser montada en el Teatro Nacional Cervantes, un espacio cultural gestionado

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

por el gobierno. En los vericuetos novelescos de dicho derrotero, hasta se ha destacado la intervención directa de Eva Duarte de Perón para que la obra pueda finalmente llevarse a escena. María de los Ángeles Marechal, en su «Bio-cronología de Leopoldo Marechal», expone con detalle sobre esta situación al sintetizar la trayectoria autoral de su padre, en la entrada correspondiente al año 1951 aclara que:

José María Fernández Unsain le solicita *Antígona Vélez* para estrenarla en el Teatro Cervantes, que dirige. La dirección de la pieza teatral se le otorga a Enrique Santos Discépolo y el papel protagónico a la actriz Fanny Navarro. El único texto mecanografiado desaparece en una disputa doméstica entre la actriz y Juan Duarte. Eva Perón, enterada de lo ocurrido, le pide telefónicamente a Marechal que haga el esfuerzo de volver a tipear a máquina el manuscrito. Seducido por su simpatía, cumple con su requerimiento. La obra se estrena el 25 de mayo y, pese a las precarias condiciones de ensayos y la falta de tiempo, es un éxito. (2017: 39)

Al margen de los aportes inexcusables de este contexto de emergencia puntual, que acercan posibles significaciones de la obra en sintonía con ciertos ideales de la oficialidad del poder político de turno, con el que desde su propia génesis el texto de Marechal tiene vinculaciones –algunas de las cuales podrían validar incluso potenciales líneas de sentido de la pieza hacia una impronta nacionalista, tal como se patentiza sobre todo en el final de la misma<sup>2</sup>–; lo cierto es que la reescritura de *Antígona* se manifiesta, también, como un elemento más

<sup>2</sup> La fecha de estreno de la pieza de Marechal tiene sin duda connotaciones estrictamente políticas. *Antígona Vélez* subió al escenario del Teatro Nacional Cervantes, de la ciudad de Buenos Aires, en una fecha paradigmática, el 25 de mayo (del año 1951), el día celebratorio de la independencia argentina. En esta misma línea de revisión del teatro clásico griego, la adaptación de la *Electra* sofoclea que Marechal había realizado un año antes, cuya representación se realizó en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, tuvo como escenario esta fachada famosa (una imitación del edificio del Partenón ateniense). La misma debe haber aportado la ambientación necesaria para la puesta teatral, que se montó en el contexto de los homenajes por la semana del 17 de octubre de 1950 (Marechal, M. de los Á. 2017: 38). Dicho día de octubre, conocido también como el Día de la lealtad peronista, constituye una fecha clave en la liturgia reivindicatoria del justicialismo, porque es el recordatorio de la excarcelación del líder político Juan Domingo Perón, tras una manifestación popular – obrera y sindical– de apoyo en la Plaza de Mayo de Buenos Aires que presionó hasta lograr su liberación de la prisión en la isla Martín García, en el año 1945.

gestado en la serie de iterativas seducciones que el tema de origen mítico clásico ejerció sobre el autor.

Esta fascinación se disemina a lo largo de toda su producción tan variada en géneros y tonos, con reescrituras contundentes de figuras mitológicas –como la de *El centauro* (1940) o *Polifemo* (1948)–; se perfila en la estructura arquitectónica de su novelística –la más notoria es la proyección de la *Odisea* homérica en *Adán Buenosayres* (1948), por supuesto–; o encara explícitamente la reversión dramática del mito clásico. Esto último, ya sea adaptando a los poetas trágicos griegos, como en el caso de una versión de *Antígona* de Sófocles –«sintetizada escénicamente por Jean Cocteau y traducida por Marechal» (Martínez Pésico, M. 2016: 7)– hacia 1938 o la *Electra* de Sófocles realizada en 1950; ya en la escritura teatral propia, que alcanzaría tal vez la transcendencia más elocuente en su *Antígona Vélez*. Allí ofrecía una relectura personalísima del destino de la desdichada hija de Edipo, ambientada en la pampa decimonónica, durante la conflictiva ocupación de tierras sobre los territorios indígenas, en pleno proceso de expansión de la frontera sur bonaerense<sup>3</sup>.

Esta obra, con la que prácticamente arranca su tarea como dramaturgo, al menos en el corpus que hasta el momento se conoce del autor<sup>4</sup>, cosechó un éxito importante que vendría a compensar un poco la apatía y el descrédito con que había sido recibida, unos años antes, su primera novela. Fue, asimismo, la pieza teatral en la que con mayor insistencia Marechal abordó algunas de las temáticas más urticantes del siglo XIX rioplatense, desde un interés bifronte que obligaba a no desatender las urgencias del horizonte de justicia social que el peronismo impartía –y en cuyo ideario el autor confiaba con sinceridad– y las operaciones

<sup>3</sup> Como señala con criterio Marisa Martínez Pésico, no es *Antígona* la única fuente que podría defenderse para esta reescritura dramática de Marechal: «En aquella oportunidad [cuando produjo su *Antígona Vélez*] reescribía a Sófocles, pero, indirectamente, también a Esquilo, autor de *Los siete contra Tebas*, un drama que recogía los eventos en torno al enfrentamiento de Etéocles y Polinices» (2016: 9). Asimismo, debería pensarse también en el *Edipo en Colono* de Sófocles, entre otras fuentes posibles de Marechal, tal como lo propone el rastreo minucioso que realizó Elena Huber (1974) en el corpus del mundo clásico griego. Por cuestiones de extensión, sin embargo, y para ganar profundidad en el estudio contrastivo de este artículo, sólo analizaremos las vinculaciones –en su juego de continuidades y rupturas– que pueden establecerse entre la pieza de Marechal y la *Antígona* de Sófocles.

<sup>4</sup> La producción dramática del autor es tal vez la zona con mayores posibilidades de crecimiento a futuro. Los estudios críticos –como los de Javier de Navascués (1998) y Marisa Martínez Pésico (2016)– han documentado un corpus mucho mayor del que actualmente disponemos, el cual ha comenzado a ampliarse con las ediciones de nuevas piezas, como *Polifemo*, escrita hacia 1948 y recién publicada en 2016.

de readecuación escrituraria que echando mano a tradiciones literarias diversas –consteladas, por supuesto, bajo el pentagrama que ofrecía el texto sofócleo– tramaron una aproximación *ad hoc* al mito clásico griego, tras el propósito de insertarlo en el nuevo escenario de la pampa argentina.

## 2. *La que no portará su vestido de novia*

El siglo V a.C., llamado también Época de Oro o Siglo de Pericles, representa la grandeza de Atenas sobre las restantes πόλεις griegas. Atenas ha derrotado a los persas, ha consolidado un imperio poderoso y ha sometido a sus aliados a través de la creación de la Liga de Delos. Se inicia para ella el momento de mayor esplendor. En efecto, su sistema de gobierno garantiza a los πολίται, ser gobierno y ciudadanos a la vez, pues alcanzan una activa participación en la vida pública a través de ese espacio material y simbólico llamado ἀγορά, la asamblea, en donde a través de la palabra-argumento se debaten los asuntos comunitarios. Se configura, de esta manera, el paso de la ἀρετή guerrera a la ἀρετή política. Se trata, además, de un siglo de profundas transformaciones, donde el saber se democratiza, los dioses van perdiendo su podio y se desplaza el interés hacia el hombre real. Es en este marco de hegemonía política, de isegoría e isonomía en donde florece una de las más grandes manifestaciones literarias de la antigüedad: el teatro (Juliá, V. 2006; Reinhardt, K. 2010).

Sófocles, como poeta trágico, se compromete desde sus escritos con sus conciudadanos y con la vida política de su ciudad. En apoyo a la democracia que comienza a gestarse, levanta su voz contra la tiranía, contra el poder arbitrario del hombre que intenta convertir su voluntad en ley. Así, por ejemplo, el dramaturgo, muestra los vicios del despotismo, encarnados en el Creonte de *Antígona*, quien se niega a escuchar aquello que no condice con lo que él piensa y en un acto de ὕβρις<sup>5</sup> establece como única ley la suya propia.

Si hay un componente que, en la cosmovisión dramática de Sófocles, prefigura los rasgos del itinerario trágico es la soledad del héroe ante la conflictividad del mundo y la adversidad del destino. La perspectiva agobiante para los personajes –y para el propio espectador también, claro está– lo lleva a protagonizar así los conflictos desde el aislamiento pleno, encaminado tras cierto automatismo prefijado por los dioses o las decisiones personales equivocadas, hacia los desenlaces (auto)destructivos de sus tragedias individuales. El

<sup>5</sup> La palabra ὕβρις puede traducirse como violencia, ultraje, abuso, extralimitación. Se trata de la desmesura que lleva al hombre a transgredir los límites impuestos por la divinidad.

derrotero de Edipo cifra tal vez con mayor precisión este posicionamiento, donde el personaje, por más bienintencionado que sea, se encamina con pericia destructiva hacia su destino funesto.

En el caso de Antígona, la situación no es diferente, por el contrario, el modo en que se construyen los rasgos psicológicos y las resoluciones individuales del personaje incluso parecen acentuar este aspecto; en la medida en que dentro del teatro de Sófocles el de Antígona es uno de los caracteres que más se abstrae hacia la representación cabal de una idea: la trascendencia del deber ser frente a cualquier otro designio (*Antígona*, v. 75). Incluso el enfrentamiento con Creonte – de gravedad capital para el desarrollo de esta tragedia– es, en muchos sentidos, la deriva satelital del drama individual de la protagonista y del propio gobernante de Tebas, cuya encrucijada personal, extremadamente notoria tras la anagnórisis que le provoca la muerte de Hemón, debería entenderse también como un conflicto –ciertamente no menor en términos de tragicidad– que lo atraviesa en su fuero íntimo:

(Κρέων)

ὦμοι μοι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἄλλον βροτῶν  
ἐμᾶς ἀρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.  
ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος,  
ἐγὼ, φάμ' ἔτυμον. ἰὼ πρόσπολοι,  
ἄγετέ μ' ὅτι τάχιστ', ἄγετέ μ' ἐκποδῶν,  
τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

Creonte: –¡Ay de mí! No se culpe a ningún otro mortal de esta falta sino a mí. ¡Yo, yo, miserable, te he matado [refiriéndose a Hemón], yo, abiertamente lo digo! Esclavos, sacadme de prisa, llevadme lejos, (a mí) que ya no soy. (v. 1317 y ss.)

Cuando Marechal reescribe el mito griego atenúa en buena medida el conflicto personal en función de trascender el drama individual con vistas a destacar mejor los conflictos comunitarios. La problemática englobante de la polarización entre civilización y barbarie, como un horizonte irreconciliable de raíces potentes en materia de significaciones sedimentadas por las tradiciones literarias argentina y latinoamericana, una aporía conceptual que habría de gestar enormes divisiones en los imaginarios políticos y culturales de la nación (el de los cabecitas negras versus los porteños es el más contemporáneo al estreno de *Antígona Vélez*), parece ser la caja de resonancia mayor en la cual esta reescritura elige modular sus nuevas significaciones (Svampa, M., 1994 y Sorensen, D., 1998).

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Por ello, las manifestaciones patentes de esta conflictividad social e histórica –en verdad nunca superada en Argentina– alcanzan mayor relevancia y se dispersan en tematizaciones concretas de clara expresión social: la ocupación de tierras de indios en la pampa decimonónica, la fricción entre etnias como coyuntura borrada ante la lucha desigual por la posesión de la tierra, la ausencia de la figura del Estado –una categoría fuertemente destacada como justificación de su accionar en Creonte– en un cosmos adventicio regido por la ley –más arbitraria y tiránica– de Facundo Galván son algunas de las tematizaciones sobre lo social que *Antígona Vélez* tramita en su reubicación ideológica a mediados del siglo XX.

Aun así, y como es natural, la protagonista de Marechal recibe la suficiente atención en su configuración psicológica y las acciones que de ello se definen, lo que permite poder reconocer ciertas continuidades y rupturas con el hipotexto sofocleo.

Uno de los aspectos más concluyente es el modo en que se acentúa lo maternal en el personaje, a diferencia de Sófocles, donde el deber es claramente fraternal; así lo indica Antígona, en uno de sus parlamentos:

πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,  
καὶ παῖς ἀπ’ ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ’ ἤμπλακον,  
μητρὸς δ’ ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότιον  
οὐκ ἔστ’ ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.  
τοιῶδε μέντοι σ’ ἐκπροτιμήσασ’ ἐγὼ  
νόμῳ Κρέοντι ταῦτ’ ἔδοξ’ ἀμαρτάνειν  
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὧ κασίγνητον κάρα.

Si un esposo muriera, tendría otro, y un hijo de otro hombre, si hubiera perdido uno, pero cuando una madre y un padre están ocultos en el Hades nunca podría nacer un hermano. Según este principio, yo te he honrado por encima de todos, y este acto le pareció a Creonte que era una falta y una terrible osadía, mi querido hermano. (vv. 909 y ss.)

Mientras que, en el caso de Marechal, aquella lógica que definía para Antígona su quehacer femenino (atender a los hermanos, cuidar la casa familiar, acompañar al padre ciego, prever su casamiento) aparece enfatizando lo estrictamente maternal, así lo expresará en más de una oportunidad la protagonista, quien «nunca tuvo muñecas, porque debió ser la madre de sus hermanitos» (Marechal, L. 1998: 58). A punto de cerrarse el segundo cuadro, volverá a expresarse esta idea de forma más desbordada, por el recuerdo del hermano muerto:

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

ANTÍGONA: (*Llama contenidamente.*) ¡Ignacio! (*Más fuerte.*) ¡Ignacio! (*Escucha.*) Sí, cuando era niño le tenía miedo a la oscuridad. Lo mandaban de noche a buscar en el galpón estribos, riendas y bozales. ¡Y él volvía corriendo, y apretaba contra mi pecho su cabecita llena de fantasmas! (*Con amargura.*) Porque han olvidado allá que Antígona Vélez ha sido también la madre de sus hermanos pequeños. Le tenía miedo a la oscuridad: ¡y me lo han acostado ahora en la noche, sin luz en su cabecera! ¡Ignacio! ¿Por qué no corre hasta el pecho de Antígona? ¡Es que no puede! ¡Le han hundido los pies en el agua negra! Pero Antígona buscará esta noche a su niño perdido, y lo hallará cuando salga la luna y le muestre dónde han puesto su almohada de sangre. Han olvidado allá que Antígona Vélez fue la madre de sus hermanitos. ¿Por qué no se levanta la luna sobre tanta maldad? ¡Ella entendería cómo una mujer no puede olvidar el peso de un niño, cuando vuelve asustado de la oscuridad, con dos estribos de plata en sus manos que tiemblan! (Marechal, L. 1998: 44)

Asimismo, en el nuevo contexto donde rige «la ley de la frontera», es notoria la incorporación de un nuevo quehacer para ella, que se señala como estrictamente masculino. A diferencia de la pieza de Sófocles, donde este aspecto no aparecía vertido desde esta concepción, el acto de enterrar al hermano parece requerir hasta los rasgos imperiosos del travestismo: para afrontar esa tarea la protagonista acomete el acto vestida de varón. Las mujeres del coro, en sus intervenciones deslizarán la afrenta de dicha acción cuando observan que, para asumir el castigo dictado por Galván, Antígona Vélez debe partir montada a caballo rumbo a la indiada nuevamente «vestida con ropas de hombre», las mismas que había empleado para enterrar a Ignacio: «La hemos vestido con su ropa de muerte. No es el traje de novia que le habíamos deseado» (Marechal, L. 1998: 63), se lamentarán las mujeres.

La presencia de los hermanos varones enfrentados, como componente más firme en esta reescritura, y el patetismo son en consecuencia mayores, por ejemplo en las alusiones regulares sobre las mutilaciones del cuerpo de Ignacio Vélez, el hermano-hijo muerto. En una de ellas, es también el accionar indubitable y activo de Antígona lo que la acerca al orden de la masculinidad que dice y hace –casi como un ardid para conservar la subsistencia– en las rispideces del mundo de la frontera:

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

ANTÍGONA: [...] Yo había encontrado mi alma junto a la pena de Ignacio Vélez. La recogí entonces, y me puse a cavar: los pájaros volvían como enloquecidos; se descolgaban sobre mí, con sus picos gritones, y yo los hacía caer a golpes de pala. Creía estar en un sueño donde yo cavaba la tumba de Ignacio, lo escondía bajo tierra, le plantaba una cruz de sauce y le ponía flores de cardo negro. Yo estaba soñando. Y al despertar vi que todo se había cumplido. Mi alma se desbordó entonces, y me vino un golpe de risa. (Marechal, L. 1998: 54)

En la pieza la ponderación de los hermanos es calibrada de manera diferente al hipotexto de Sófocles. Allí el enfrentamiento de los hijos de Edipo ponía en escena una aporía donde ambos cometían actos emparentados con la ἀσέβεια<sup>6</sup>: la alianza censurable con los enemigos que emprende Polinices, al intentar recobrar su cargo en el gobierno de la ciudad que, por derecho, le correspondía; y, por otro lado, la ruptura contractual de Eteocles, quien unilateralmente decide dejar de alternar la administración del poder de Tebas con el hermano y, a pesar de esta afrenta fraternal, será enterrado con todos los honores de la ciudad<sup>7</sup>.

En Marechal la distinción de los hermanos está marcada desde la perspectiva que el posicionamiento de ambos tuvo en relación con el proyecto comunitario de ocupación y sostenimiento de la frontera, y la disputa irreconciliable con los indios bárbaros, enemigos naturales de dicho proyecto. No casualmente, en el concierto de metáforas y símiles que la obra dispersa en relación con la explotación económica agropecuaria de la pampa, Martín será bendecido en palabras de Galván, el administrador oficial de los Vélez, como el que debe ser sepultado junto a la casa familiar: «Aquí, junto a la casa que defendió. Enterrar a Martín Vélez es como plantar una buena semilla» (Marechal, L. 1998: 39)<sup>8</sup>. En el caso de Ignacio, el agravante es mayor si se lo compara con la extralimitación que operaba en Sófocles, pues aquí se lo equipara con la figura del desertor; sin la legitimidad que –por mancillada– intentaba recuperarse, su acción se trasluce con mayor holgura en el accionar irredento del traidor. El sujeto

<sup>6</sup> La ἀσέβεια es la impiedad, entendida esta como la ausencia de respeto hacia lo divino y lo humano. El problema entre los hermanos tiene que ver también con la ruptura de un pacto, con una deslealtad, con la ἀπιστία.

<sup>7</sup> Otra referencia sofóclea sobre el origen del enfrentamiento de los hermanos aparece en la maldición del padre a los hijos en *Edipo en Colono* (vv. 1370 y ss.).

<sup>8</sup> En el mismo «sentido vegetal» y productivo dice una de las mozas enamoradas: «Martín Vélez era como un árbol; fuerte, derecho y mudo. Pero daba sombra» (Marechal, L. 1998: 35).

es identificado, en el mismo sentido despectivo, con matices que subrayan su individualismo, por ser «un mozo de avería, fantástico y revuelto de corazón» (Marechal, L. 1998: 33), y la búsqueda –menor– de una gratificación de sus apetitos personales, en tanto hombre sanguíneo, fiestero, revoltoso y mujeriego<sup>9</sup>; es decir, desde la perspectiva condenatoria de la obra, un ser socialmente improductivo.

Esta situación que a todas luces choca contra la búsqueda del bienestar general de quienes están jugándose la vida en pos de la ocupación territorial no desmerece sin embargo su figura ante los ojos de la madre-hermana Antígona. Si bien es Martín el que alcanza mayor conmiseración general, que se refleja en el juego de imágenes que lo emparentan con el Salvador, uno de los personajes menores, la vieja, en efecto lo percibe en claro símil con la figura de Cristo: «Como Cristo Jesús, Martín Vélez tiene una buena lanzada en el costado» (Marechal, L. 1998: 32); el propio Lisandro, en defensa de su amada, establecerá vínculos en el mismo sentido pero en relación a Ignacio, cuando parece adscribirlo como víctima propiciatoria emparentada con el *agnus dei*: «También el otro era su hermano. ¿Y cómo no le dolería? Yo la he visto llorar hasta por un cordero muerto» (Marechal, L. 1998: 48).

La mayor gravedad de Ignacio como traidor no radica en pasarse a las fuerzas del enemigo sino, sobre todo, en atentar contra el proyecto civilizador en marcha. El acto de franquear la frontera (hacia la barbarie) adquiere así mayor contundencia, en un espacio donde los indicios culturales de la civilización aparecen de por sí muy adelgazados, en la medida en que la tensión con los indios se erige como único catalizador de los conflictos y, de hecho, la ciudad como contracara esperable de la civilización no aparece nunca en esta pieza. Justamente, la imagen de los indios que emerge en la obra es subsidiaria de la tradición más indolente desde la cual los pueblos originarios fueron recluidos en un lugar de necesario descarte, por pensarse como una rémora factible de ser borrada ante el avance del «progreso»<sup>10</sup>. En este punto, son incuestionables las deudas con modos muy tipificados y estigmatizadores, especialmente en buena parte de la literatura argentina del siglo XIX, para representar esta otredad que no se comprende y que no cuenta con ningún rol reservado en el reparto de la

<sup>9</sup> Las mozas esbozarán también estos rasgos en el recuerdo colectivo del personaje: «Ignacio Vélez era como la risa: ¡le bailaba en el cuerpo a una!» (Marechal, L. 1998: 35).

<sup>10</sup> María Silvina Persino ha llamado la atención sobre el modo en que la representación del indio en Marechal polemizaba con otras perspectivas diferentes dentro del peronismo, como la de Jorge Abelardo Ramos, quien cuestionó el modo excluyente en que Marechal pensaba a los pueblos originarios en el ideario político partidario (2018: 42).

utopía pro civilizatoria. En una intertextualidad directa con «La cautiva» (1837) de Esteban Echeverría, por ejemplo, dirá el personaje del rastreador para magnificar la desmedida bestialidad atribuida a los indios: «El olor de carne de yegua se nos vino a tufaradas» (Marechal, L. 1998: 48)<sup>11</sup>. Sobre este aspecto, en una apreciación que revisa dicho tratamiento en varias obras de Marechal, señala con razón Fernanda Bravo Herrera:

El pasado indígena conforma, desde esta escritura, una especie de «prehistoria» de la Argentina [...] La presencia indígena deviene, entonces, fantasma maleable, base olvidada y marginal sobre la cual se construye un proceso histórico en el que los indígenas no son ya protagonistas. (2015: 254)

Nuevamente, es la prerrogativa de un problema general, articulado desde la polarización excluyente del eje civilización-barbarie, lo que deja rastros profundos en la configuración de los personajes y sus acciones. Brenda López Saiz coincide con esta perspectiva de análisis, cuando señala que:

En un contexto de conflicto y antagonismo social extremo [se refiere al contexto de emergencia de la pieza], en *Antígona Vélez* la oposición y el conflicto se sitúan en un momento fundamental del tiempo de construcción de la patria, haciendo de la lucha contra las fuerzas opuestas «disolventes» el requisito fundamental para su conformación e inscribiéndola al mismo tiempo en su destino. (2016: 177)

Otro aspecto central en la reconfiguración marechaliana de Antígona es la adición del componente erótico en su relación con Lisandro. La situación se aparta así de la presentación de este vínculo tal como se manifestaba en la tragedia de Sófocles, por ejemplo, a través del «Himno a Eros», que no reviste la forma de un canto colmado de sentimiento amoroso, sino de un triste lamento:

ἀνίκατε μάχαν, Ἔρως [...]   
 σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λῶβᾶ,   
 σὺ καὶ τότε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας'

Amor, invencible en las batallas, Amor [...]

<sup>11</sup> En relación con este personaje, Pablo Martínez Gramuglia analiza su genealogía dentro de la literatura argentina del siglo XIX, recuperándola acertadamente desde la tipificación gauchesca que inaugura Sarmiento en *Facundo* (1845) (2007: 45-46).

Tú arrastras los corazones de los justos hacia la injusticia para su destrucción. Tú has levantado esta discordia entre hombres de la misma sangre. (vv. 781 y ss.)

En efecto, la fuerza invencible de Eros, que domeña a mortales e inmortales, ha caído sobre la familia real produciendo su división y ruptura; las afectividades entre Antígona y Hemón, el contacto explícito de sus cuerpos, quedan reservados para ese instante final en donde el joven la abraza ya muerta, en una instancia ya obturada para el placer físico.

En Marechal, por el contrario, las alusiones pasionales entre la protagonista y Lisandro, en clave erótico sexual, son contundentes; el contacto de los cuerpos y el recuerdo del encuentro amoroso son explícitos en más de un pasaje. Especialmente en el cuadro cuarto, se alcanza una escena apoteótica a partir del juego de la complicidad erótica que revive, con sabor ritual y en vísperas de la muerte de Antígona, el descubrimiento del amor que ambos conocieron en el paso a la vida adulta –tras la prueba iniciática de la primera doma de Lisandro–. Aquí, otra vez, el descubrimiento del deseo asoma mediado por la corporeidad, intensamente signado por el contacto visceral de los líquidos corporales:

LISANDRO: Estabas demasiado seria cuando me abrazaste. Yo volvía deshecho y alegre, con el olor del potro en las manos, en la boca, en el pelo. Y me abrazaste, y supe que ya no eras mi hermana, sino algo que duele más.

ANTÍGONA: ¡Lisandro!

LISANDRO: Y también lo supiste, Antígona, cuando lavaste mis dedos heridos en las riendas, y me los besaste llorando.

ANTÍGONA: ¡Tenían el sabor de tu sangre!

LISANDRO: Yo te besé los ojos, y tenían el sabor de tus lágrimas.

ANTÍGONA: Entonces nos miramos como si recién nos conociéramos.

LISANDRO: Nos conocíamos recién.

ANTÍGONA: ¡En tu sangre!

LISANDRO: ¡Y en tus lágrimas! (Marechal, L. 1998: 59-60)

La manifestación de esta potencialidad afectiva de Antígona Vélez es palpable no sólo en las acciones transgresoras sino, sobre todo, en las intervenciones verbales en que expresa el amor por los hermanos o el recuerdo del padre, mediadas por el desborde del grito. El personaje expone su desmadre afectivo modulando un decir altisonante, donde el grito es una instancia precisa de expresión de lo pasional. No en vano uno de los símbolos de la rebelión

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

femenina, en una genealogía que nos retrotrae hasta la Eva bíblica, se encarna en el ataque de Facundo Galván cuando la llama «lengua de víbora» o «lengua envenenada»<sup>12</sup>. Además, un cúmulo de ruidos –como destello de un macrocosmos también inquieto– invade constantemente la escena en Marechal: la expresión bravía de los personajes, la dicción plañidera de los coros, los aullidos animalizados de los indios que acechan, los pájaros carroñeros en su festín nocturno sobre la carne muerta se erigen como recursos disonantes en relación con el silencio que nos embarga en Sófocles. Antígona, en ese caso, dice lo que debe decir y, luego, se silencia, y camina sola, abandonada, hacia la muerte:

καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὔτω λαβῶν  
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου  
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,  
ἀλλ' ὧδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος  
ζῶσ' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς.

Y ahora me conduce, así, tomándome entre sus manos, sin lecho nupcial, sin tener destinado un marido, ni la crianza de los hijos, abandonada por los amigos, infortunada, camino viva hacia las tumbas de los muertos. (vv. 916 y ss.)

La problemática de la muerte es uno de los temas fundamentales en *Antígona* de Sófocles. En efecto, los muertos esperan a otros muertos, cuerpos que yacen devastados por la violencia y el horror. Pero allá está ella, dispuesta a cometer una piadosa «acción criminal» («ᾄσια πανουργήσασ'», v. 74), un corazón ardiente («θερμὴν καρδίαν», v. 88) que, frente a la blandura de Ismene, ha elegido morir («σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν», v. 555) y esa decisión liberadora es la que vuelve bella a la muerte. El «καλὸν θανεῖν» (v. 72) es para Antígona una ganancia («κέρδος», v. 462.) y, ante el humillante y deshumanizado trato del rey Creonte, se convierte en la única manera posible de purificar un linaje maldito, asediado por la fatalidad, y de recobrar el honor perdido; sólo esta muerte puede dignificarla:

πείσομαι γὰρ οὐ

<sup>12</sup> Esta vertiente de interpretación aparece también en el artículo de María Dolores Adsuar Fernández (2004), aunque los intereses de la autora están más orientados a reponer la reescritura del mito de Caín y Abel en el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices.

τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.

En efecto, no sufriré nada tan terrible que no (me permita) morir honradamente. (vv. 96-97)

En Marechal, la muerte asume los vestigios de una clausura perentoria, última, donde la protagonista ve consumado su aciago destino –sin gratificación personal alguna– al intentar hacer cumplir las leyes divinas. Al mismo tiempo, Antígona admite como otra justificación de su inmolación la promisoriosa apertura al progreso comunitario que la misma representa. Incluso, en un giro sorprendente, termina acordando con la palabra condenatoria de su verdugo:

ANTÍGONA: El sur es amargo, porque no da flores todavía. Eso es lo que aprendió hace mucho el hombre que hoy me condena. Yo lo supe anoche, cuando buscaba una flor para la tumba de Ignacio Vélez y sólo hallé las espinas de un cardo negro. [...]

El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. Él quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras; para que los niños jueguen sin sobresalto en la llanura. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto! (*Mira, desolada, su atuendo varonil.*) Ahora me viste de hombre y está ensillando su mejor alazán, y me prepara esta muerte fácil. (Marechal, L. 1998: 63-64)

A pesar de las recurrentes apelaciones a la simbología cristiana, sostenida con constancia a lo largo de toda la obra, en este momento cenital son escasas las referencias a la divinidad, en un horizonte más bien yermo de creencias no hay indemnizaciones religiosas tangibles, sólo parece erigirse como decorado magnífico para la muerte la inmensidad subyugante de la pampa. Extrañamente, no resulta ostensible una idea de trascendencia religiosa que pueda competir siquiera con el mandato comunitario por el bien común a partir del cual la heredera de La Postrera autojustifica el camino hacia su propia muerte, a fin de garantizar el fortalecimiento de la ocupación del territorio.

En un tibio movimiento compensatorio, tal vez el único que se propone en este pasaje hacia la finitud de los personajes, los amantes morirán atravesados por la misma lanza de los indios, sobreimprimiendo entonces el contacto amoroso de los cuerpos que el texto ha venido destacando: «¡Un hombre y una mujer! Y entre los dos formaban, contra el odio, un solo corazón partido» (Marechal, L. 1998: 71).

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

### 3. El rey antagonista con pies de barro

Como habíamos adelantado, si hay definición trágica en Sófocles es gracias a la dinámica de dos intereses personales en pugna, donde se enfrenta a Antígona con Creonte. Si bien la tradición de lecturas críticas se ha esforzado por destacar el carácter sacrificial de la protagonista, para ser francos, los valores comunitarios que defiende el rey y las derivaciones terribles, que como consecuencia de priorizar el bien común se desencadenan en su fuero íntimo por la muerte de su hijo Hemón, deben comprenderse como tan o más relevantes; en tanto que funcionan como componentes indiscutiblemente necesarios para garantizar aspectos compositivos centrales de la tragedia (anagnórisis, peripecia y escena patética) e incluso, en relación con la interpretación del espectador, para favorecer (mediante la compasión y el temor) la necesaria κάθαρσις.

En *La tragedia griega*, Albin Lesky expresa que uno de los requisitos de lo trágico tiene que ver con la «dignidad de la caída» que afecta al héroe, es decir, esa caída que se produce desde «un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible» (2001: 44-45). En este sentido, en *Antígona* la condición trágica se manifiesta en Creonte, son las situaciones adversas lo que lo llevan a esa caída o, en palabras de Aristóteles en *Poética*, a la peripecia, al cambio de fortuna, al giro desfavorable e insospechado de la suerte.

En un primer momento, Creonte se presenta como el depositario del poder político, posee la dignidad de un τύραννος<sup>13</sup>, la que ha alcanzado a partir del parentesco con la familia de «los muertos» (vv. 173-174). Su voz se alza, entonces, para dictaminar aquellas leyes que proceden de los hombres y que, a su parecer, traerán beneficios a la *polis*:

τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὔξω πόλιν,  
καὶ νῦν ἀδελφὰ τῶνδε κηρύξας ἔχω  
ἀστοῖσι παίδων τῶν ἀπ' Οἰδίπου πέρι [... ]  
ἀλλ' ὅστις εὔνους τῆδε τῆ πόλει, θανῶν  
καὶ ζῶν ὁμοίως ἐξ ἑμοῦ τιμήσεται.

Con estas leyes haré crecer la ciudad. Y ahora, de acuerdo con ellas, he promulgado una orden a los ciudadanos acerca de los hijos de Edipo [...]

<sup>13</sup> El tirano es una figura política que surge en Grecia en el siglo VII a.C. y se prolonga hasta los comienzos de la democracia. Se caracteriza por detentar el poder sin haber sido elegido para ello, esto no significa que sea un tirano en el sentido de un déspota.

Así, quien sea benévolo para esta ciudad será honrado por mí tanto en la muerte como en la vida. (vv. 191 y ss.)

Sin embargo, es la arrogancia, la ὑβρις, la que lo va a perder pues, preso de la αὐθαδία<sup>14</sup> que actúa como contrapunto de la σωφροσύνη<sup>15</sup>, no puede ni quiere oír razones y envía a Antígona a la muerte. Esta necedad es advertida por el Coro, por su hijo Hemón y por el adivino Tiresias<sup>16</sup> a quien acusa de pertenecer a «τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος» («la raza de adivinos apegada al dinero», v. 1055), cometiendo así una de las culpas más graves, la de la ἀσέβεια.

Lo trágico se manifiesta cuando el hombre entra en la vacilación dilemática, en esa disyuntiva que le impide tomar una decisión, pues cualquier elección implica una pérdida. Tiresias le manifiesta al rey cuál será el resultado de su falta: la muerte y la soledad. Le hace saber que «αὐθαδία τοι σκαιότητ' ὀφλισκάνει» («la arrogancia, ciertamente, incurre en insensatez», vv. 1028-1029). Sólo cuando el coro interviene y lo llama a la reflexión, Creonte entiende que no es la σωφροσύνη la que lo ha guiado sino la locura y la necedad y exclama: «τί δῆτα χρῆ δρᾶν» («¿Qué es necesario hacer?», v. 1099). Sin embargo, ya es demasiado tarde, pues la tragedia se ha instalado, la caída del *tyrannos* es irremediable y pese a los intentos que realiza para resarcir su ἁμαρτία<sup>17</sup>, todo será en vano. La catástrofe se precipita sobre él y todo el mal que ha generado, la vida con su calculada amargura, irónicamente, se lo devuelve:

(Κρέων) ἰὼ  
φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα

<sup>14</sup> La αὐθαδία se refiere a la arrogancia, a la obstinación, a la insolencia, al orgullo. Este término refleja todas las actitudes que conforman el *ethos* de Creonte hasta que se produce su caída.

<sup>15</sup> La σωφροσύνη siempre alude a la excelencia moral, al comportamiento prudente, a la mente sana, a la moderación. En efecto, σωφροσύνη deriva del verbo σωφρονέω cuyos significados son: tener el espíritu o el cuerpo sano; mostrarse moderado, modesto, sobrio, juicioso; ser sensato; saber. Por lo tanto, σωφροσύνη es moderación, autodomínio y buen sentido, sensatez y sabiduría que tienden siempre al bien obrar.

<sup>16</sup> En *Antígona Vélez*, son las brujas –constructos etéreos y grotescos, contruidos en el cruce intertextual de la herencia macbethiana y los registros del folklore popular– quienes recuperan la imagen de Tiresias, a partir de los pronósticos aciagos; aunque emplean para ello un cambio en el registro de la solemnidad trágica, asimilando sus intervenciones paródicas con formas y giros coloquiales y humorísticos.

<sup>17</sup> La ἁμαρτία debe entenderse como la falta, el error que genera la caída de la felicidad hacia la desdicha. No se trata necesariamente de una falta moral sino que, en varios casos, está dada por la mera ignorancia.

στερεὰ θανατόεντ',  
ὦ κτανόντας τε καὶ  
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.  
ὦμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.  
ὶὼ παῖ, νέος νέω ξὺν μόρω  
αἰαῖ αἰαῖ,  
ἔθανες, ἀπελύθης  
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖς δυσβουλίαις.  
(Χορός)  
οἴμ' ὡς ἔοικας ὄψε τὴν δίκην ἰδεῖν.

Creonte: –¡Ay, crueles errores de ánimos insensatos que traen consigo la muerte! ¡Ay, vosotros que veis a los asesinos y a los muertos del mismo linaje! ¡Ay desgracia de mis decisiones! ¡Ay hijo, joven, muerto en la juventud! ¡Ay, ay, has muerto, te has marchado por mi insensatez, no por la tuya!  
CORIFEYO: –¡Ay, parece que has conocido la justicia demasiado tarde! (vv. 1260 y ss.)

«Πάθει μάθος» («el aprendizaje por medio del sufrimiento», v. 176), dice el Coro en el *Agamemnon* de Esquilo, y aquí lo repite Creonte:

(Κρέων)  
οἴμοι,  
ἔχω μαθὼν δείλαιος· ἐν δ' ἐμῶ κάρᾳ  
θεὸς τότ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων  
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς,  
οἴμοι, λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.

CREONTE: –¡Ay infortunado de mí! ¡Ya lo he aprendido, infortunado!  
¡Un dios entonces, sí, entonces, me pegó en la cabeza con gran fuerza y me metió en los caminos de crueldad, ay! Destruyendo mi pisoteada alegría. ¡Ay, ay, ay, ah penosas penas de los mortales! (vv. 1271 y ss.)

El rey ha aprendido por medio del dolor. Su caída es estrepitosa, nada puede hacer contra la fuerza de la divinidad y de la τύχη<sup>18</sup> que lo ha golpeado y lo hizo descender desde ese espacio de poder y de gloria a este otro, el del dolor, el sufrimiento, la soledad y la muerte en vida (v. 1288). Creonte, el *tyrannos*, el

<sup>18</sup> En el mundo clásico griego, la τύχη debe ser entendida como la fortuna, la suerte axiológicamente neutra: la felicidad o la desgracia.

«hacedor» de leyes y edictos, el verdugo poderoso de «los de su sangre» –ahora «sus muertos»–, ha devenido en «μηδέν», es decir, en «nadie» (v. 1325). Es la negación del yo –el no-alguien (μη-δέν)– la que no admite solución posible, pues el rey yace arrojado en el mundo, sumergido en lo inevitable de su destino, y exclama:

πάντα γὰρ  
λέχρια τάν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι  
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

Todo era calamidad lo que en mis manos tenía, ha caído sobre mi cabeza una suerte difícil de sobrellevar. (vv. 1345 y ss.)

Ha comprendido que la tragedia se ha dado en el plano del individuo y que sólo la muerte puede reparar «su» dolor. Sin embargo, la tragedia continúa para él.

Es precisamente en las variaciones complejas, desde el nuevo andamiaje que Marechal propone para su reescritura, donde pueden identificarse las alteraciones y quiebres que permiten releer el conflicto Antígona-Creonte desde una dimensión humana y colectiva distintas.

En *Antígona Vélez*, Facundo Galván, como nueva personificación de Creonte, asume el rol del hombre que no claudica: «Don Facundo es un hombre como de acero» (Marechal, L. 1998: 33), dice un personaje del coro en un momento; «Mi padre nunca fue blando» (Marechal, L. 1998: 57), reforzará el propio Lisandro. A diferencia de Creonte, que aparece con frecuencia quebrado en la tragedia sofoclea, Galván nunca duda.

Tal vez con mayor incidencia, la figura del responsable de La Postrera en Marechal se asocia a la administración de la ley, a su resguardo, ejecución y justicia. Un primer punto por reseñar, en este sentido, es que existen diferentes representaciones de la ley en *Antígona Vélez*, pues parecerían solaparse entre sí distintas legislaciones: la ley antigua –la divina– que, como dice el viejo, «nadie ha escrito en el papel, y que sin embargo mandan» (Marechal, L. 1998: 33); la del padre Luis Vélez (la más justa a los ojos de Antígona), la ley de Galván (dependiente en exclusiva de su arbitrio y temida por todos), las leyes que regulan los deberes para hombres y mujeres (que las intervenciones de los coros escindidos por género diagraman y escenifican con prolijidad), la ley de la llanura o la frontera (que justifica violencias y actos tan salvajes como los atribuidos a los indios, por ejemplo, cuando Galván niega la sepultura de Ignacio para que lo devoren las alimañas del campo o envía a la protagonista montando en el caballo de su desgracia). Frente a esta disociación de la norma, es posible advertir, como

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

contrapartida, las distintas esferas de aplicación, acatamiento/rechazo, ejercicio y defensa de dichas leyes: la casa familiar de los Vélez, el campo de La Postrera, el territorio volátil de la frontera. En la *Antígona* de Sófocles, por el contrario, no existe la alternativa de pensar el cosmos bajo un gobierno enrevesado por la diversidad de leyes, en la tragedia hay una sola y única ley que debe ser respetada.

Mientras que, en Sófocles, *Antígona* es la materialización de una idea que casi resulta una justificación para el accionar de Creonte y la manifestación de su carácter trágico; Facundo Galván, en *Marechal*, reviste con mayor indolencia los ropajes del padre abatido. Sus disposiciones finales, en relación con los esposales de muerte, se desarrollan con una premura donde no hay lugar siquiera para el desmadre afectivo. El reconocimiento de la unión amorosa de los jóvenes, el dictamen por el cual deben ser enterrados en la misma tumba y su arenga anémica en el cierre de la pieza, donde se encauza el acontecimiento nefasto hacia la lectura alegórica comunitaria –«[Para] Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre» (Marechal, L. 1998: 74), descomprimen demasiado la angustia dramática del personaje, desamparado en una paradójica pobreza verbal que va a contrapelo de lo que su nombre preanunciaba, y terminan por desdibujar la tesitura hondamente trágica que vuelve admirable la estruendosa caída del héroe de Sófocles<sup>19</sup>.

#### 4. Variaciones sobre tragicidad y reescritura

Cuando Tzvetan Todorov (2012) intenta explicar el origen los géneros literarios contempla dos elementos a tener en cuenta, por un lado, la variable sociocultural –la que permite comprender por qué en las sociedades aristocráticas emerge la épica, mientras que en las burguesas gana terreno la novela, por ejemplo–; y, por otro, la propia serie discursiva que hace que los géneros provengan, se autoengendren, a partir de otros géneros anteriores. Cuando se piensa desde esta perspectiva en las sucesivas variaciones que la

<sup>19</sup> Pablo Martínez Gramuglia interpreta el nombre del protagonista en el contexto de la discusión mayor sobre civilización y barbarie, que con su pieza *Marechal* lleva adelante en el horizonte de la patria peronista: «En el nombre elegido para el déspota parece fijarse el significado preciso que Marechal esperaba transmitir con su obra: ‘don Facundo’ remite a las claras, además de a la personalidad paternalista de Perón, a Juan Facundo Quiroga, más en la figura literaria creada por Sarmiento que su derrotero biográfico real. Si la oposición al régimen peronista había identificado al por entonces presidente con la barbarie decimonónica, la obra presenta un caudillo que defiende el legado civilizado y lo lleva adelante por imperio de la ley» (2007: 46).

tragedia ha sufrido como especie literaria –sobre las cuales disponemos de enjundiosas lecturas, como las de Sören Kierkegaard (2005), Roland Barthes (1992), Harold Bloom (2001), George Steiner (2012) y Raymond Williams (2014), entre otros–, no parece desatinado arriesgar interpretaciones de estas reformulaciones apelando a la intervención de esta misma articulación de factores.

Es evidente que entre Sófocles y Marechal median muy diversas condiciones de producción, con sus particulares convenciones socioculturales desde donde se gestionaron modos específicos de pensar y promover discursividades literarias que comparten una reflexión –con sus distanciamientos y cercanías– en torno de lo trágico. Precisamente, una de las mayores distancias que separa a ambas Antígonas está dada por la noción de lo trágico, un concepto vital sin el cual no puede entenderse el universo de sentidos de la tragedia griega.

Albin Lesky expone la dificultad que representa definir lo trágico (τραγικός), sin embargo puede insistirse sin riesgo al error que este término siempre remite a aquello «que rebasa los límites de lo normal» (2001: 38). Se ha considerado a Antígona como la mujer que encarna no sólo el sufrimiento sino también el deber que sobrelleva de liberar un linaje maldito. En este sentido se convierte en una heroína trágica, pero su papel es un tanto deslucido. Si bien en ella hay una aceptación a conciencia de ese deber también hay una elección y camina gloriosa hacia la muerte como una forma de purificación. No obstante, es Creonte el que se alza como el verdadero héroe trágico. Frente a la certeza de Antígona sobre lo que sí debe hacer, se erige la duda del rey y la pregunta acerca de cómo actuar cuando se da cuenta de su crimen. Evidentemente lo trágico está en su ἀμαρτία, es decir, en esa incapacidad intelectual que lo lleva a no poder reconocer qué es lo correcto al momento de actuar. Hacia el final de la obra acepta su destino y sufre conociendo el resultado de su error.

He aquí el conflicto trágico: todo concluye en ruina, muerte y soledad, la destrucción se da a partir de leyes que rigen el cosmos, las del destino, las de la muerte, leyes de las que ningún mortal ha podido escapar, tal como lo afirma el Coro en el v. 360: Ἄιδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται («Sólo del Hades no podrá escapar»). La escena final de *Antígona*, aquella en la que Creonte advierte su culpa y avanza, firme y convencido a salvar a la joven, está teñida de fatalidad pues en su desesperación decide, en primer lugar, cumplir con los ritos funerarios y entonces arroja tierra, en señal de inhumación, sobre el cadáver ultrajado de Polinices; la ironía trágica cae estrepitosamente sobre el rey, pues ya es tarde y de nada sirve dar cuenta de esa religiosidad (vv. 1199 y ss.). El καιρός<sup>20</sup> cierra sus

<sup>20</sup> El καιρός es una forma del tiempo para los griegos, pero se trata no de un tiempo cronológico sino de aquel que se presenta en un instante, es la ocasión, la oportunidad.

puertas, y una de las hermanas, Atrophos, corta el hilo, como una forma de indicar que ya nada puede hacerse. Y yace así, expulsado de la vida, pero no muerto, arrojado en un mundo de angustia, soledad y abandono, el que en otro tiempo fuera el gran Creonte. Afirma, conmovido, el mensajero:

Κάδμου πάροικοι καὶ δόμων Ἀμφίονος,  
οὐκ ἔσθ' ὁποῖον στάντ' ἄν ἀνθρώπου βίον  
οὔτ' αἰνέσαιμ' ἄν οὔτε μεμψαίμην ποτέ.  
τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει  
τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' ἀεὶ·  
καὶ μάντις οὐδεὶς τῶν καθεστῶτων βροτοῖς.  
(Κρέων) γὰρ ἦν ζηλωτός, ὡς ἐμοί, ποτέ,  
σώσας μὲν ἐχθρῶν τήνδε Καδμείαν χθόνα  
λαβῶν τε χώρας παντελεῖ μοναρχίαν  
ἠΐθυνε, θάλλων εὐγενεῖ τέκνων σποροῶ·  
καὶ νῦν ἀφεῖται πάντα.

Vecinos de la casa de Cadmo y de Anfión, no hay vida humana que, mientras dure, yo apruebe o censure. En efecto siempre la fortuna eleva, la fortuna precipita al que es infortunado como al afortunado, y no existe un adivino de aquello dispuesto para los mortales. Creonte fue envidiable, según creo, en un tiempo porque había salvado de enemigos a esta tierra cadmea y, asumiendo la total soberanía de esta región, la gobernaba haciéndola crecer con la noble descendencia de sus hijos. Ahora todo ha desaparecido. (vv. 1155 y ss.)

La catástrofe que representa la caída de la gloria y del poder hacia la desdicha y la soledad, marcada por el abandono que la divinidad hace del hombre es, propiamente, lo que «rebasa los límites de lo normal».

Por otra parte, direccionando ahora la mirada hacia *Antígona Vélez*, en una de las propuestas más lúcida sobre la aclimatación de la reflexión trágica durante la modernidad occidental, Williams acerca una apreciación que puede iluminar en algún punto el modo en que los sentidos globales del mundo y del hombre y su circunstancia agobiante se reconfiguran en la propuesta dramática de Marechal:

La tragedia liberal hereda esta separación ente los fundamentales valores humanos y el sistema social, pero en un modo finalmente transformado. Lentamente, en el desarrollo de la conciencia liberal, el punto de referencia deviene en vez de un orden general uno individual,

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

que como tal envuelve los valores fundamentales, incluyendo (en el común énfasis en el protestantismo) los divinos. (2014: 91)

Atenuando la presencia dogmática de la divinidad y el peso inescrutable del destino, aunque todavía se conserva el señalamiento de los valores de la casa familiar, Antígona Vélez incorpora a sus acciones –prediseñadas desde el deber ser moral y cristiano– su propia decisión personal, por la cual acaba ofrendándose para el bienestar comunitario. Esta reorientación de los valores trágicos, capilarmente retomados desde la honda tradición occidental, se comprenden mejor cuando atendemos a la eficacia que representaban en el contexto de emergencia de la obra, en especial, en lo que respecta a ciertos posicionamientos políticos.

En relación con la posible validación que ofrecería la pieza sobre el programa político justicialista, parece necesario apuntar aquí algunos aspectos tendientes a mostrar las fisuras que los planteos ideológico-políticos del texto presentan. En principio, porque se instituye un orden patriarcal, naturalmente sesgado en términos de la participación femenina, elemento que la obra respeta hasta en clave tipificada tal como se advierte en la asignación de los roles de género que los personajes femeninos protagonistas y las mujeres del coro acatan. Una situación que va a contrapelo de las luchas reivindicatorias contemporáneas, propulsadas sobre todo desde el Partido Peronista Femenino como una de las líneas fuertes del peronismo, cuyas presiones internas, justamente, alcanzaban un triunfo el mismo año del estreno de *Antígona Vélez*, cuando se realizó la primera participación de las mujeres como votantes para una elección presidencial, gracias a la Ley Evita.

Por otra parte, en la pieza, el proyecto nacionalista que podría bosquejarse en ciernes se muestra bastante conservador en cuanto a delinear, al menos, una discusión sobre la ocupación de las tierras tomadas a los indios, sobre cuya administración no se dice demasiado y sólo parece exponerse una tácita validación, tradicional, donde se legitima el usufructo de las mismas a manos de aquellos que «las tomaron». En este punto, el texto tampoco se aparta de las legalidades instituidas desde la Campaña al desierto en cuanto a la asignación de tierras, aquellas que privilegiaron en primera instancia a los jefes militares intervinientes en el genocidio. Esta definición sobre los territorios, que se oficializó a fines del siglo XIX, continuó esclerosando el problema del latifundio en Argentina; situación que hasta el presente posibilita la concentración de enormes extensiones de tierra, en la pampa bonaerense, y cuyo intento de regulación fue uno de los grandes fracasos de las políticas de tierra de todos los gobiernos peronistas.

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Asimismo, y en vinculación con este problema clave referido a la administración de las tierras más productivas de la nación, la obra no reserva ningún lugar para el otro sector social desfavorecido sobre el cual ensaya una mirada, como es el caso de los pueblos originarios. Este último aspecto motivaba polémicas internas entre los propios intelectuales peronistas debido a que, frente a posiciones excluyentes como la de Marechal, se alzaban otras voces como la de Jorge Abelardo Ramos quien cuestionó esta perspectiva alegando la necesidad de un proyecto de nación ciertamente más inclusivo, desde una tesitura en la que se esgrime un punto de vista personal pero además se inscribía el tema en una discusión de cariz partidario dentro del peronismo (Pianacci, R. 2015: 117-118). Por otra parte, también en relación con la presencia atarida de los indios en la obra, las resignificaciones operadas en el tratamiento del eje civilización-barbarie, lejos de resolverse como problemática, parecen expresar una nueva torción de su manifestación insoluble en la cultura argentina.

Este aspecto parece ser uno de los que más atención ha despertado en los comentarios críticos sobre la obra, y tal vez por ello es el que mayor necesidad de matices requiere, para evitar seguir reiterando lecturas todavía algo ingenuas. Una de ellas es la que se recoge en el reciente trabajo de Marcela Ristorto y Silvia Reyes, donde se reinterpreta la muerte de la protagonista como un signo sacrificial necesario para garantizar el bienestar general de aquellos a quienes la tierra productiva bendecirá con sus frutos en el futuro. Citamos *in extenso* un pasaje de las autoras que resulta elocuente porque rescata lecturas anteriores, donde también se había señalado esta evidentemente falsa superación del conflicto civilización-barbarie:

Por el contrario, es factible plantear que la posición de Facundo Galván –avalada por la misma Antígona– constituye una suerte de superación de la dicotomía civilización y barbarie. Don Facundo es un caudillo que defiende el legado civilizado, incluso apelando a medidas extremas como dejar un cadáver insepulto y condenar a muerte a Antígona. Sin embargo, la muerte de la heroína y la de Lisandro, en la perspectiva de Marechal, encuentra pleno sentido al permitir que otros vivan. Así, la muerte y la destrucción que acarreó la barbarie se transformarán, gracias a la sangre derramada de Antígona y de Lisandro Galván, en tierra cultivada, en hijos, en poblaciones numerosas. Del mismo modo, consideramos que a nivel extraficcional, dadas las similitudes entre don Facundo y el general Perón, Marechal estaría planteando el peronismo como una superación de la antinomia que desde la generación del 80 venía dividiendo al país. (2020: 42)

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

*Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020*

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Para no entrar en la revisión de varias de las simplificaciones que la cita presenta, baste destacar que tal como hemos venido señalando al recalcar sus zonas ideológicamente contradictorias, la construcción de un proyecto de nación inclusivo parece fracasar por diversos factores en *Antígona Vélez*. La referencia de la cita donde se justifica la muerte de Antígona y Lisandro para que otros vivan, debería al menos tomarse con más recaudo. En principio porque no es consecuente con el planteo de las posiciones desiguales de grupos y los roles estipulados en el imaginario social de la nación que se propone: no todos tienen lugares asignados (como los indios) y si los tuvieran no cumplen las mismas tareas que los hombres gobernantes que se erigen tras la figura icónica del líder Galván (como las mujeres). En un país cuya historia nacional, previa a *Antígona Vélez*, se había construido, en buena medida, bajo ficciones orientadoras –que lúcidamente Nicolás Shumway (1993) articuló como una «mitología de la exclusión»–, por la cual se posicionó al otro (étnico, político, ideológico, etc.) como un enemigo al que había que destruir, en lo posible empezando por su propio exterminio (algo sobre lo que sobran ejemplos terribles en la historia política facciosa y partidaria y su representación en la literatura argentina de los siglos XIX y XX); dicha frase debería repensarse con mayor cautela. En un país donde, con posterioridad a *Antígona Vélez*, miles de personas, como Antígona, todavía abogan por la necesidad de encontrar y enterrar a sus familiares, muertos como detenidos desaparecidos de la última dictadura militar,<sup>21</sup> aseverar que la muerte de algunos es necesaria para el bienestar de otros resulta, desde la habilitación de nuevas lecturas que se validan con la perspectiva de nuestro presente, al menos, discutible. Endilgar estos dilemas sin más a un posicionamiento autoral o a la justificación de una medianía imaginaria de época, no constituye un enfoque lo adecuadamente calibrado para ganar profundidad suficiente en el comentario de esta pieza de Marechal.

Entonces, volver a *Antígona Vélez* hoy tiene la enorme potencialidad de obligar a pensarnos como nación. A través de las alteraciones hondamente significativas que la escritura del mito propone, parece ser necesario direccionar la mirada hacia la historia cultural y política del país, para repensar una vez más algunos de los puntos neurálgicos o nudos culturales problemáticos que nos atraviesan, como aquellos que se dispersan desde la siempre viva antinomia civilización-barbarie. Esta imperiosa invitación no parecería poder ser

---

<sup>21</sup> Baste aquí mencionar la poderosa reescritura del mismo mito que Griselda Gambaro ofrecería años más adelante, con su *Antígona furiosa* (1986), problematizando el tema de las desapariciones forzadas de personas ocurridas durante la última dictadura, en el contexto de los primeros años del retorno a la democracia en Argentina.

encorsetada desde perspectivas simplistas, por planteos filológicos o comparatistas duros engolosinados en la autosuficiencia verbal, en la mera interpretación alegórica donde anida a menudo la oquedad de lo políticamente correcto; tampoco debería constreñirse a la servidumbre de una bandera partidaria, en la revuelta beligerante de sus mezquinas contingencias políticas. En cualquiera de esos casos, no se le hace justicia a la desmesura escrituraria y las conflictividades irresueltas que siguen potenciando la obra de Marechal, porque en verdad detentar estos ejes polémicos garantiza que su producción continúe volviéndose atractivamente legible desde nuevos intereses y no deje de mostrarse iluminadora sobre los avatares inconclusos de nuestro presente.

### Bibliografía

- AAVV, «Teoría de la historia literaria y comparatismo», en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (edits.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, pp. 763-853.
- Adsuar, Fernández M. D., «Muerte y transfiguración de *Antígona Vélez*», *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, n. 8, 2004. Disponible en: [https://www.um.es/tonosdigital/znum8/Resenas/3-libro\\_antigona.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum8/Resenas/3-libro_antigona.htm) (Consulta: 01/09/2020)
- Anníbali, E., *Las madres remotas*, Río Cuarto, Cartografías, 2007.
- Arlt, M., «El mito griego: permanencia y relatividad en *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», en Osvaldo Pelletieri (ed.), *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Buenos Aires, GETEA-Galerna, 1997, pp. 49-57.
- Balestrino, G. y Sosa, M., *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*, Salta, CIUNSa/UNSa, 1997.
- Barei, S. N., «De la escritura y sus fronteras: estudio sobre la intertextualidad», en *De la escritura y sus fronteras*, Córdoba, Alción, 1991, pp. 412-419.
- Barthes, R., *Sobre Racine*, México, Siglo XIX, 1992.
- Biglieri, A. A., *Medea en la literatura española medieval*, La Plata, Decus, 2005.
- Biglieri, A. A., «La Argentina de *Antígona Vélez*», en Aurora López y Andrés Pociña Pérez (edits.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2009, pp. 111-122.
- Biglieri, A. A., «Antigone, Medea, and Civilization and Barbarism in Spanish American History», en Betine van Zyl Smit (edit.), *A Handbook to the*

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

- Reception of Greek Drama*, Chichester, John Wiley & Sons Inc., 2016, pp. 348-363.
- Bloom, H., *Shakespeare, la invención de lo humano*, Bogotá, Norma, 2001.
- Bravo Herrera, F., «Inmigración y nacionalismo. Dialécticas y configuraciones identitarias en Leopoldo Marechal», en María Rosa Lojo (Editora) y Enzo Cárcano (Coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2017, pp. 253-268.
- Camarero, J., *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Dällenbach, L., *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- Delbueno, M. S., *La problemática de las mujeres filicidas: las reescrituras de Medea de Eurípides en dos Medeas argentinas y el diálogo intertextual con Médée Kali de Laurent Gaudé*. Trabajo final de posgrado, Maestría en Literaturas Comparadas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2014. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.996/te.996.pdf>. (Consulta: 01/09/2020).
- Delbueno, M. S., *Medea en obras argentinas contemporáneas. Violencia y territorio en la argentinización de un mito*. Trabajo final de posgrado, Doctorado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2020.
- Fokkema D., «La literatura comparada y el problema de la formación del canon», en AAVV, *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 225-249.
- Gambón, L., «Nuestras y 'otras': Mujeres trágicas en el teatro argentino actual», *Aletria. Revista de estudios de literatura*, vol. 24, n. 1, 2014, pp. 109-122.
- García Gual, C., *Prometeo: mito y literatura*, Madrid, FCE, 2009.
- García Gual, C., *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, FCE, 2012.
- Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gil-Albarellos, S., «Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica», *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, n. 7, 2003, pp. 239-260.
- González de Díaz Araújo, M. G., «La estructura dramática en *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», en Ernesto Sierra (edit.), *Valoración múltiple: Leopoldo Marechal*, La Habana, Casa de las Américas, 2011, pp. 273-283.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2013.
- Huber, E., «Sófocles y la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», *Románica*, n. 7, 1974, 149-156.

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

- Juliá, V. (edit.), *La tragedia griega. Τῶ πάθει μάθος*, Buenos Aires, La isla de la luna, 2006.
- Kierkegaard, S., *De la tragedia*, Buenos Aires, Quadrata, 2005.
- Lara Rallo, C., *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- Lesky, A., *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Lojo, M. R. (edit.) y Cárcano, E. (coedit.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2017.
- López, A. y Pociña, A., «La eterna pervivencia de Antígona», *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, n. 21, 2010, pp. 345-370.
- López Saiz, B., *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor, 2016.
- Mancini, A., «Antígona Vélez: las muertes representadas», en Claudia Hammerschmidt (edit.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Postdam-London, INOLAS, 2015, pp. 211-226.
- Marechal, L., *Polifemo. Drama satírico en clave criolla*. Edición, estudio preliminar y notas de Marisa Martínez Pérsico; epílogo de Juan Torbidoni; traducción al italiano de Giuseppe Gatti, Chieti, Solfanelli, 2016.
- Marechal, L., *Obras completas*, t. II: El teatro y los ensayos, Buenos Aires, Perfil, 1998.
- Marechal, M. de los Á., «Bio-cronología de Leopoldo Marechal», en María Rosa Lojo, (edit.) y Enzo Cárcano (coedit.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2017, pp. 25-50.
- Martínez Fernández, J. E., *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Martínez Gramuglia, P., «Mito, política y usos políticos del mito: Antígona Vélez», *Cuadernos del CILHA*, vol. 8, n. 9, 2007, pp. 41-50.
- Martínez Pérsico, M., «Estudio preliminar», en Leopoldo Marechal, *Polifemo. Drama satírico en clave criolla*. Edición, estudio preliminar y notas de Marisa Martínez Pérsico; epílogo de Juan Torbidoni; traducción al italiano de Giuseppe Gatti, Chieti, Solfanelli, 2016, pp. 7-57.
- Miner, E., «Estudios comparados interculturales», en Marc Angenot *et alii: Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 183-205.
- Monges, H., «Introducción. Marechal en su obra», en Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Colihue, 1995, pp. 19-35.

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

- Navascués, J. de, «Réquiem por un teatro incompleto», en Leopoldo Marechal, *Obras completas*, t. II: El teatro y los ensayos, Buenos Aires, Perfil, 1998, pp. 11-27.
- Pianacci, R., *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.
- Pociña, A. y López, A., *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Universidad de Granada, 2007. Pociña, A. y López, A., (edits.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- Persino, M. S., «Vélez y Pérez: dos antígonas latinoamericanas», *Teatro XXI*, n. 34, 2018, pp. 41-50.
- Reinhardt, K., *Sófocles*, Madrid, Gredos, 2010.
- Ristorio, M. y Reyes, S., «Construyendo la identidad nacional: *Antígona Vélez*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 33, 2020, pp. 33-44.
- Shumway, N., *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1993.
- Sófocles, *Tragedias*, introducción de J. Bergua Cavero y traducción y notas de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 2008.
- Sophocles, *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*, edited and translated by Hugh Lloyd Jones, Cambridge, Harvard University Press, 1994. (Loeb Classical Library 21).
- Sorensen, D., *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, México, FCE, 2012.
- Steiner, G., *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2009.
- Svampa, M., *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.
- Todorov, T., «El origen de los géneros», en *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Waldhuter, 2012, pp. 57-80.
- Williams, R., *Tragedia moderna*, Buenos Aires, Edhasa, 2014.

*The design of Antigone: from Sophocles to Antígona Vélez by Leopoldo Marechal*

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

[www.revistaelhipogrifo.com](http://www.revistaelhipogrifo.com) - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata