

## Mito, política y usos políticos del mito: *Antígona Vélez*

**Pablo Martínez Gramuglia**

Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Universidad Nacional de Buenos Aires  
Universidad Nacional de Luján  
pgram@gmail.com  
Argentina

**Resumen:** En este trabajo se analiza el texto marechaliano en su relación con el intertexto de Sófocles y del mito griego en general, así como con otros intertextos presentes en la obra. Asimismo, se relaciona esa versión particular del mito con las coordenadas ideológicas del autor y con el tiempo político en que tuvo lugar su creación.

**Palabras claves:** mito y política, peronismo, dramaturgia argentina, intertextualidad.

**Title and subtitle:** Myth, politics and political uses of myth: *Antígona Vélez*.

**Abstract:** In this work, we analyze the relation of the text of Leopoldo Marechal with the intertext of Sophocles and the ancient Greek myth in general, as well as with other intertexts that appear in this play. Besides, this particular version of the myth is placed in the ideological coordinates and the political time in which it was created.

**Key words:** politics and myth, peronismo, Argentine playwriting, intertextuality.

### I

En el año 1951, se estrena en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia de funcionarios y con la participación de artistas públicamente identificados con el gobierno peronista (entre ellos, el director, Enrique Santos Discépolo, y la actriz principal, Fanny Navarro), la primera obra teatral de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*. El relativamente tardío acercamiento de Marechal al género dramático —cuenta con cincuenta años y han pasado casi treinta de su primer libro, *Los aguilucho*s (1922)— aparece ligado a la búsqueda de un público más cercano a su pensamiento político, cuyo inferior nivel educativo (real o imaginado), le exigía una menor complejidad textual que la del *Adán Buenosayres* (1948), su “novela total” publicada tres años antes. De ahí que de las múltiples reescrituras, reinterpretaciones y estilizaciones de mitos y temas clásicos, medievales y modernos de esa novela pase a una adaptación de una única obra griega, la *Antígona* de Sófocles, a la que ubica en un universo diegético local y toponímicamente marcado. Por otro lado, las posibilidades propagandísticas del teatro no son ajenas a la creación de la obra, escrita con el fin de ser estrenada en la fecha patria del 25 de Mayo, perdida por su actriz principal y vuelta a escribir por expreso pedido de la esposa del presidente Perón, Eva Duarte.

En este trabajo no nos proponemos una comparación entre ambas obras ni tampoco indagar exclusivamente la trama intertextual que las une, en tanto eso ya ha sido

minuciosamente realizado<sup>1</sup>. Analizaremos sí parte de la materia mítica que Marechal retoma de su predecesor y las transformaciones que ésta sufre con el objeto de iluminar el sentido del hipertexto<sup>2</sup>, pero también trazaremos relaciones con otros intertextos de menor peso en la configuración literaria de *Antígona Vélez*, pero tanto o más importantes en su configuración ideológica. Por otro lado, esas relaciones ofrecerán simultáneamente una visión histórica de Marechal ligada necesariamente a las luchas políticas de su hora que habrá que precisar y una explicación posible de por qué, en pleno siglo XX, un autor nacionalista recurre al imaginario clásico griego para dar una versión de su presente.

## II

*Antígona Vélez* (en adelante, *AV*) es una obra estructurada en cinco cuadros (numerados del uno al cinco) y un "Cuadro final", que hace las veces de epílogo, mucho más breve que los anteriores, que repiten, simplificada, la estructura dramática sofoclesiana de cinco episodios y un épodo, dejando de lado el parodós y los cuatro estásima. Casi todos los personajes de la obra de Sófocles están presentes, aunque se transforma completamente el universo diegético, a diferencia de otras "Antígonas"<sup>3</sup>. La acción transcurre en la Argentina del

---

<sup>1</sup> Véanse, entre otros, Mirta Arlt (1997), Elena Huber (1974) y Silvia Romero (1981).

<sup>2</sup> Utilizamos los términos "hipotexto" e "hipertexto" siguiendo las consideraciones de Genette, que define "hipertextualidad" de la siguiente manera: "(...) toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (...) llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (...) o por transformación indirecta (...)" (1982: 14-17). La intertextualidad, por otro lado, es definida como "(...) una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1982: 10), lo que lleva a incluir en esta categoría la cita, la alusión y el plagio.

<sup>3</sup> El "cuadro de equivalencias" es el siguiente:

Antígona à Antígona Vélez  
 Creonte à Facundo Galván  
 Ismene à Carmen Vélez  
 Hemón à Lisandro Galván  
 Guardia à Rastreador / Lisandro

Los personajes ausentes son Eurídice, madre de Hemón, Tiresias, el adivino, y el mensajero, que es reemplazado por los coros o personajes "huecos" en el anuncio de hechos. Los personajes de Polinices y Eteocles, ausentes de la escena, reciben los nombres de Ignacio y Martín Vélez. Para el Guardia proponemos la doble equivalencia porque son ambos los que descubren el cadáver enterrado de Ignacio Vélez, pero quien descubre a la culpable del enterramiento es el Rastreador.

Por otro lado, el coro de hombres viejos que imaginó Sófocles se divide en dos, un coro de hombres y uno de mujeres, con un corifeo que a veces es el Capataz (una recreación estética de la organización del trabajo rural) y otras un personaje indicado solamente como "Mujer 1ra" u "Hombre 1ro". Además, aparecen personajes poco marcados, como un "Viejo", una "Vieja", "Mujer 2da", "Moza 1ra", etc. Hay otros tres personajes agregados, que pueden ser considerados una fusión de Tiresias con el coro: las Brujas que aparecen en los Cuadros I, II y Final: a lo largo de la historia comentan, anticipan y explican la historia, pero en ningún momento interactúan con los personajes (como sí lo hace Tiresias); ocupan, más bien, el lugar del coro tradicional en la tragedia griega que expresa opiniones y juzga desde un espacio extradiegético la obra. Y remiten, por otro lado, tanto a la simbología griega de las Parcas como a las brujas shakespearianas de *Macbeth*.

siglo XIX, sin mayores precisiones temporales ni locales<sup>4</sup>.

Mirta Arlt (1997) ha relacionado la temática de *AV* con la denominada "literatura de frontera", un vasto *corpus* de la literatura nacional que comprende la narrativa y los testimonios (historiográficos, periodísticos, burocráticos, íntimos —cartas, diarios, memorias, etc.—) de la lucha de las diversas organizaciones estatales (la colonia, los gobiernos patrios, los Estados provinciales y finalmente el Estado nacional) contra los pueblos indígenas argentinos<sup>5</sup>. *AV* continúa esa tradición y le otorga nueva valoración al retomar el mito clásico.

La lucha por la conquista de ese espacio es el marco general de la obra y todo se resume a una ley sencillamente enunciada y repetida varias veces por Facundo Galván, el Creonte de esta pequeña Tebas, la estancia "La Postrera": "(...) la tierra es o no es del hombre" (II, 40)<sup>6</sup>. La lucha es permanente con el medio, al cual se asimila, siguiendo la tradición de la literatura de frontera, la población indígena. Los indios son un peligro más, como la falta de agua o alimento o las fieras que habitan la pampa. Y en esa lucha permanente, don Facundo Galván aparece tan tiránico como el Creonte de Sófocles: "¡En esta pampa no hay otra voluntad que la mía!" (III, 53). Dice el texto de Sófocles: "Hay que obedecer al que la ciudad ha colocado sobre el trono, así en lo pequeño y en lo justo, como en lo que no lo es" (666-667).

---

<sup>4</sup> La amenaza de los malones indígenas (probablemente, entonces, anterior a 1879, año de las campañas de Roca) y las convicciones patrióticas de los personajes (posterior a las guerras de la Independencia) permiten una ubicación temporal más exacta. En cuanto al lugar, se trata de la llanura pampeana, una avanzada en la frontera con los indios —"Esta loma es una punta de lanza metida en el desierto. Más al sur no hay una espiga ni una rosa." (III, 48)—, con mínimas referencias locales (se trata de una loma, cerca de las "Lagunas Encadenadas", denominación común a varios grupos de lagunas de las provincias de Buenos Aires, La Pampa y Córdoba). En buena medida, tomando en cuenta el resto de la obra marechaliana, la representada es la llanura en general, abstracta, no ubicable espacial o temporalmente, sino ideológicamente, en el campo de las representaciones.

Alguna crítica da una ubicación más precisa, pero no hay elementos en el texto que permitan hacerlo. Maturo, por ejemplo, dice que ocurre en 1865, cuando han caído los pactos entre cristianos e indígenas que habían logrado relativa paz entre 1830-1855, pero en esa paz era relativa porque, justamente, en ese período también había ataques esporádicos (1999: 167). Huber la ubica en las cercanías de la Laguna de Chascomús, prestando atención a la pluma de flamenco de la flecha que mató a Martín Vélez; no nos parece dato suficiente, podría pertenecer a cualquier flamenco de cualquier laguna (1974: 156).

<sup>5</sup> En ese sentido, si bien los testimonios son muy anteriores, la operación de captación literaria de ese espacio fue la realizada por la generación romántica y en particular por un texto central a la tradición argentina: *La cautiva*, de Esteban Echeverría. La frase famosa que definía el desierto como nuestro más pingüe patrimonio habría de resultar cierta no sólo en términos económicos (con la explotación agropecuaria de ese "desierto"), sino también literarios, dado que de allí saldrían varios de los más importantes textos de la literatura argentina (*Facundo*, *Una excursión a los indios ranqueles*, *Martín Fierro*, para empezar).

<sup>6</sup> Para el texto de Marechal, citamos según la edición de Perfil mencionada en la bibliografía, indicando el número de cuadro y de página. Para el de Sófocles, lo hacemos según la versión de E. Ignacio Granero de EUDEBA, 1983 indicando los números de verso entre paréntesis.

En *AV*, como en el hipotexto de Sófocles, el enfrentamiento entre Antígona y don Facundo encarna un enfrentamiento entre dos lógicas de acción, dos leyes de distinto orden: humano y divino:

ANTÍGONA: Hay otro condenado, allá, en la noche.

DON FACUNDO: ¡Y allá se quedará él, hasta que lo derrita el agua!

ANTÍGONA: ¡Quién sabe! Dios ha mandado enterrar a los muertos.

DON FACUNDO (*Amenazador*): ¡Si alguien se atreviera, más le valdría no haber nacido! (II, 43).

El enfrentamiento es total, puesto que ambos defienden dos absolutos inconciliables. De hecho, se trata de una cuestión de primacía. Para don Facundo, las leyes "no escritas" de la religión se deben subordinar a la necesidad de supervivencia del orden humano: si todos los hombres se tornaran contra su gente, reinaría el caos político y se perdería el sentido de las luchas colectivas. Por lo tanto, decide un castigo ejemplar, que sabe extraordinario: "Esa carroña gritará, no para Ignacio Vélez que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean pudrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura" (II, 42). Para Antígona, en cambio, en ciertos ámbitos la ley del hombre no es válida, pues hay leyes más antiguas y valiosas.

El enfrentamiento está representado de manera cristalina en la respuesta de don Facundo a Antígona cuando ella apela a Dios y su mandato de enterrar a los muertos: "¡Si alguien se atreviera, más le valdría no haber nacido!" (II, 43), que remite directamente al traidor por excelencia en la tradición occidental, Judas: "El Hijo del Hombre se va, conforme a lo que dijeron de él las Escrituras, pero ¡pobre de aquel que entrega al Hijo del Hombre! Sería mucho mejor para él no haber nacido" (*Marcos 14, 21*)<sup>7</sup>. Traicionar a don Facundo, entonces, es tan grave como traicionar al mismo Dios, y su propia ley es para él tan absoluta como la divina.

Sin embargo, queremos señalar dos importantes cambios en la situación del personaje, generalmente pasados por alto por la crítica. El primero de ellos es que don Facundo no actúa en nombre del Estado, sino que es un estanciero que cuida de la estancia heredada por los cuatro hermanos Vélez de su padre, Luis Vélez. Y en segundo lugar, el Creonte de Sófocles toma su decisión acabada la batalla con los argios, a los que se había unido el castigado Polinices, mientras que don Facundo actúa en el contexto de la amenaza constante de los indios, que todavía rodean la estancia cuando ocurren los acontecimientos. Más allá del "atenuante" que esto constituye en un juicio moral sobre el personaje, explica también la ausencia de un arrepentimiento final. El Estado sólo aparece al final en la obra de Marechal como un *Deus ex machina*, que en la figura del Capitán Rojas y sus blandengues pone en fuga a los indígenas que acechan La Postrera y, por otro lado, reintegra los cuerpos de Antígona y Lisandro a esa pequeña *polis*.

En alguna medida, el Estado aparece como una figura conciliadora y reparadora de los excesos que ese tirano podría haber cometido. En el cuadro anterior, un diálogo entre las

---

<sup>7</sup> La misma idea, expresada en una frase casi igual, está en *Mateo*, 26, 24. Citamos según la edición de la *Biblia Latinoamericana*.

mujeres, que constituyen uno de los dos hemicoros, hace suponer que a Antígona le espera el mismo castigo que a Ignacio:

MUJERES: ¡Antígona! ¿Qué harán en esta loma los ojos que no te lloren mañana?

MUJER 1ra: Estará prohibido llorar por Antígona Vélez.

MUJERES: ¡Prohibido estará! ¿Y qué haremos nosotras con estos ojos nublados? (V, 63).

Pero, a la vez, refrenda su decisión: el Sargento aclara que encontró los muertos en el bajío (donde podemos suponer que encontró muchos más, dado que tuvo lugar un enfrentamiento campal con los indios), pero sólo reintegra a estos dos, porque "son de 'La Postrera'"; Ignacio Vélez, enterrado por Antígona, permanecerá fuera de la estancia que atacó.

### III

Por otro lado, en la obra aparece otro enfrentamiento ya mencionado: la civilización humana (blanca, europea) contra la barbarie del medio (al cual se asimilan las culturas indígenas). En este sentido, apuntábamos más arriba cómo Marechal da una visión del desenvolvimiento histórico de nuestro país, que a grandes rasgos sigue el guión básico del pensamiento liberal que sentó las bases de su conocimiento. La visión de la "Conquista del Desierto" es la de una lucha encarnizada de los "argentinos" por civilizar un medio bárbaro. La civilización y la lucha contra el medio geográfico adverso es representada con símbolos recurrentes en la obra: el arado y el sable, el llanto de las mujeres y la sangre de los hombres.

Dentro del mismo esquema historiográfico con el que Sarmiento explicó en su *Facundo* (1845) toda la realidad nacional de su época y que habría de perdurar largamente, la civilización está representada por La Postrera, último mojón de la cultura blanca cristiana, y la barbarie es tanto el medio infértil como los indígenas<sup>8</sup>.

Por otro lado, y ya en una relación intertextual mucho más precisa, nos interesa destacar el papel del Rastreador, que cumple una función mucho más amplia que la de nacionalizar la obra y darle mayor "color local". El Rastreador de *AV*, como el Guardia de Sófocles, es un personaje clave puesto que es la base de la acusación a Antígona. En el segundo capítulo de su ensayo, Sarmiento ensaya una tipología de los gauchos, en la cual éste tipo tiene un valor especial. Veamos cómo lo presenta:

El rastreador es un personaje grave, circunspecto, cuyas aseveraciones hacen fe en los tribunales inferiores. (...) Un robo se ha ejecutado durante la noche: no bien se nota, corren a buscar una pisada del ladrón y, encontrada, se la cubre con algo para que el viento no la disipe. Se llama enseguida al rastreador, que ve el rastro y lo sigue sin mirar, sino de tarde en tarde, el suelo, como si sus ojos vieran de relieve esa pisada, que para otro es imperceptible. Sigue el curso de las calles, atraviesa los huertos, entra en una casa y, señalando un hombre que encuentra, dice fríamente: "¡Éste es!" (2003: 78).

---

<sup>8</sup> Huber (1974) rastrea algunos de los elementos simbólicos que Marechal utiliza para componer su obra y se detiene en la muerte de cada uno de los hermanos: Ignacio Vélez, el traidor, muere por bala, con la marca técnica, civilizada; Martín Vélez, el defensor de La Postrera, muere por lanza, con la connotación bárbara que ese arma lleva.

La figura del rastreador de Sarmiento es central, dado que es un gaucho, por lo tanto un bárbaro, y sin embargo es poseedor de un saber que el civilizado no tiene y, aún más, necesita. El rastreador es un bárbaro "aprovechable" por el Estado, puesto que es útil para descubrir criminales, tanto que su palabra vale como prueba en un tribunal inferior, y cuando un delincuente se ve descubierto por él sabe que su crimen está probado. El Rastreador de *AV* se presenta con una infalibilidad semejante, luego de informar a don Facundo que Ignacio Vélez ha sido enterrado, e incluso parece imitar el estilo sarmientino de representar el habla gaucha ubicando el núcleo verbal al final de la frase acusadora:

DON FACUNDO: El que lo hizo no puede ser de la casa: ilos he amenazado ayer, y sin vuelta de hoja! El que cavase una tumba para Ignacio Vélez moriría.

RASTREADOR: Señor, de la casa es. Hay una huella de pasos que va desde la Puerta Grande hasta la tumba, y vuelve a la casa por el mismo lugar. Es un pie con bota de potro. A la ida, el hombre ha cargado la pala del entierro; al volver la trae arrastrándola (III, 49).

El Rastreador es el portador de ese saber que permite acusar sin dudas a Antígona, un saber bárbaro que la civilización puede utilizar. La manera en que se representa el personaje reafirma esa visión historiográfica antes mencionada. Pero vale mencionar que la historia en la Argentina de los cincuenta, como siempre, no era simplemente la ciencia del pasado, sino que era también el terreno en el que se dirimían disputas cuyo alcance presente era mucho más amplio de lo que a primera vista pudiera suponerse. Juan Domingo Perón era visto por sus opositores como un gobernante autoritario, demagógico, plebeyo; en poco tiempo, la oposición identificó a Perón con el "gran villano" de la historia argentina en su versión liberal: Juan Manuel de Rosas<sup>9</sup>. ¿Hasta qué punto una obra que incluía un gobernante autoritario podía no ser leída en referencia a la realidad política de la época, aun cuando su universo diegético fuera adecuadamente distante? Si existía esa posibilidad, 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. En el parco maquiavelismo de su accionar, don Facundo dibuja el trazado político de un déspota ilustrado, que con el noble objetivo de difundir la civilización era capaz de apelar a tan extremas medidas como dejar un cadáver insepulto. Que su decisión, al contrario de la del Creonte de Sófocles, sea finalmente conciliadora, que sus razones sean entendidas por Antígona y que sus acciones

---

<sup>9</sup> Esa identificación fue combatida por el propio Perón y sus seguidores, quienes preferían asimilarlo, sobre la base de su profesión militar y su "ecumenismo" político, con la figura del general San Martín; sólo en los años 60, durante el exilio del líder, los peronistas aceptaron la filiación de Perón con Rosas y otros caudillos del siglo XIX.

Respecto a estos cruces entre política e historia, puede consultarse el completísimo trabajo de Diana Quatrocchi-Woisson *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Un análisis más clásico, pero aún sólido y útil, mucho más breve, es el de Halperín Donghi, Tulio, "El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional", incluido en *Ensayos de historiografía*.

resulten justificadas, pues los dos muertos le darán nietos en la persona de "todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre" (F, 74) lleva justamente a delimitar claramente el mensaje político de la obra, por cierto muy distinto del que planteara Sófocles en su tiempo. Los medios bárbaros se justifican si el fin es civilizado; si este aserto hubiera podido irritar, por ejemplo, a los intelectuales liberales que en ese 1951 conmemoraron el "Año Echeverriano" como obvia respuesta al "Año Sanmartiniano" organizado por el gobierno peronista en 1950<sup>10</sup>, no dejaba de repetir, con las variaciones del caso, aquello que Sarmiento había sugerido en su clasificación de la barbarie, cuando describía las utilidades que el rastreador (así como el baqueano y el cantor) podían deparar a un orden civilizador. Lo que los antiperonistas no habían logrado ver, parece decir Marechal, es que los elementos autoritarios del gobierno peronista estaban en función de un bien mayor, que era una siembra que sólo en el futuro habría de cosechar sus frutos.

#### IV

Esa visión optimista del desarrollo histórico del país se relaciona con el pensamiento cristiano de Marechal, básicamente optimista respecto del hombre y sus posibilidades. Su Facundo Galván difiere radicalmente del Creonte de Sófocles, no sólo por la falta de una agnósis final, sino porque si no hay arrepentimiento es porque está absolutamente convencido de que ha obrado bien.

Si bien se puede argumentar, con Steiner (1987), que "los temas sofoclesianos de virginidad, de entierro nocturno, de sacrificio de amor, el sentido sofoclesiano de la acción como compasión, del heroísmo como lucha libremente compartida... todas esas cosas son anuncios o prefiguraciones exactas de las verdades cristianas", es claro que esos elementos del texto clásico sólo pueden ser considerados prefiguración de un modo de pensar que la Pasión de Cristo inaugura: en él, la muerte salva a los demás; ya no se trata de expiar los errores propios, como sí puede plantearse en al menos algunas tragedias griegas. Básicamente, Antígona es un personaje con una fuerte pulsión por la muerte, y esto se ve en ambas obras. Una vez descubierta, no oculta sus errores; antes, le ha pedido a Ismene que no oculte su delito: "Habla. Mucho más odiosa me serás si callas y si no anuncias esto a todos" (86-87).

Si bien este abierto pedido no está presente en la versión de Marechal, la figura de Carmen Vélez cumple la misma función: se trata de un "(...) personaje secundario que sirve para resaltar la figura central de Antígona (...)" (Huber, 1974: 154), que aparece timorata y sumisa.

Antígona *quiere* morir: frente a la prohibición de Facundo Galván, de todos conocida, no evita mencionar su nombre. Frente a él mismo aparece, según la didascalia, trayendo "(...) dos varas que procura juntar en cruz mediante un pedazo de hilo" (II, 41), y lo enfrenta directamente:

---

<sup>10</sup> En el nombre de estos "años" se cuela de manera bastante obvia las identificaciones mencionadas en la nota anterior: para los opositores a Perón, Esteban Echeverría resultaba un referente posible, en tanto el enemigo político era identificado con Juan Manuel de Rosas.

DON FACUNDO: (*A todos, por Antígona.*) ¡Bien sé yo en qué anda su corazón enredado!

ANTÍGONA: (*Volviéndose por fin a él.*) ¿En qué anda, señor?

DON FACUNDO: ¡Debería estar junto a la cabecera de tu hermano!

ANTÍGONA: ¿Junto a qué cabecera, la de lana caliente o la de barro frío?

DON FACUNDO: ¡Lengua de víbora!

ANTÍGONA: ¡Es que yo tuve dos hermanos!

DON FACUNDO: ¡Uno solo mereció tal nombre!

ANTÍGONA: Tal vez, cuando vivían, y montaban caballos tormentosos, anduvieron en guerras. Pero son dos ahora, en la muerte. ¡Dos! ¡Y uno está castigado! (II, 41).

Y una vez que la sentencia se ha dictado, acepta resignadamente su suerte, espera casi con ansias que llegue el fin, de la misma manera que el personaje de Sófocles había valorado el suyo:

Que había de morir ya lo sabía. ¿Cómo no? Aunque tú no lo hubieses anunciado antes. Y si muero antes de tiempo, a esto le llamo yo ganancia. Porque el que vive como yo en medio de muchos infortunios, ¿cómo no habrá de ganar muriendo? (460-465).

Según Nussbaum, "la subordinación de Antígona al deber es, sin embargo, la aspiración a convertirse en *nekrós*, un cadáver amado por otros cadáveres" (1995: 109). Aun así, claro está, la perspectiva de Sófocles no tiene nada del carácter salvífico que sí tiene la visión marechaliana. La propia Nussbaum aclara: "La aparente similitud entre Antígona y los mártires de la tradición cristiana, que esperan una vida plenamente activa después de la muerte, no debe ocultarnos lo insólito de semejante meta" (1995: 109); la similitud es sólo aparente, puesto que la Antígona de Sófocles muere *en su ley*, y por eso quiere morir: es la consumación de una vida. Antígona Vélez, en cambio, muere para que otros vivan, y así lo hace explícito antes de morir:

ANTÍGONA: 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! (V, 63-64).

## V

La muerte de Antígona, entonces, en la perspectiva de Marechal, encuentra un pleno sentido al permitir que otros vivan, dado que en la solución del conflicto su pasión resulta un martirio, una "muerte-para". De ahí que se justifique también el accionar de Facundo Galván, el dictatorial patrón de La Postrema, cuya decisión se demuestra acertada y justa, y cuyos fines de progreso y conquista de la tierra son valorados positivamente, lo cual justifica sus bárbaros medios. En el contexto de la Argentina peronista, llevamos dicho, esto significaba una concesión retórica: el gobierno tenía actitudes tiránicas, es cierto, pero sólo a los miopes que no podían ver sus benéficos efectos a largo plazo se les ocurriría condenarlas.

La audaz nacionalización del mito que realiza Marechal tiene su base en la inclusión del texto en ese *corpus* de la literatura de frontera y en el modo en que introduce la problemática de la civilización y la barbarie. Hace hablar así al texto clásico sobre aquellas cuestiones que



percibe como pertinentes a las disputas políticas de su tiempo. George Steiner (1987) se ha preguntado por qué tantas *Antígona*s, qué secreto guarda ese mito sobre el cual la cultura occidental vuelve una y otra vez; podríamos hacer particular el interrogante y plantear por qué *esta* Antígona (Vélez), y la pregunta tampoco tendría una respuesta unívoca. Pero de alguna manera significados esparcidos aquí y allá en la obra de Sófocles le han permitido al poeta argentino desarmar el mito y volverlo a armar con otro contenido: el gobierno autoritario de Creonte es reinterpretado positivamente en tanto sus abusos se justifican por la bondad de sus fines y los puntos de contacto del mito con el pensamiento cristiano son amplificadas hasta hacerlos coincidir con el dogma religioso<sup>11</sup>.

Como sugerimos más arriba, la figura de Facundo Galván es la de héroe de la civilización que usa métodos bárbaros, es la de un lugar de síntesis de las antinomias argentinas, como Perón se presentaba a sí mismo: es "Facundo" y al mismo tiempo piensa en el futuro y el progreso de la patria. El aura de prestigio que un texto clásico tenía en los años cincuenta (y tiene ahora, desde ya) permite que al retomarlo Marechal intente también quitarse de encima la acusación de barbarie que el peronismo recibía. Una "obra de alta cultura peronista" parecía, a los ojos de muchos de sus opositores, un oxímoron irrealizable. *AV* parece ser una demostración por el absurdo de la falsedad de ese enunciado. Y, más allá de los aspectos "propicios" que la obra clásica tiene para fijar ciertos significados, el paradigma civilizatorio al que adscribe Marechal está configurado en el estásimo I de la obra de Sófocles, en el que el ingenio del hombre y su dominio sobre la naturaleza es alabado ambiguamente<sup>12</sup>. Una vez más, el hipertexto, que es tanto interpretación como reescritura, impone un significado que en el hipotexto está apenas sugerido. Justamente, porque ese significado es la clave de toda la formulación ideológica del texto: la barbarie es también civilizada, puesto que como medio puede legitimarse en el fin último del progreso.

## Bibliografía

- Arlt, Mirta. "El mito griego: permanencia y relatividad en *Antígona Vélez*, de Marechal". En: Osvaldo Pelletieri (ed.). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: GETEA-Galerna, 1997: 49-57.
- Biblia Latinoamericana*. Madrid: Ediciones Paulinas y Ediciones Verbo Divino, 1989.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes*. París: du Seuil, 1982.

<sup>11</sup> Por motivos de espacio, pero sobre todo porque no parece pertinente a la línea que tomamos en este trabajo, cuyo centro de interés ha sido la visión política que presenta *AV*, no tomamos la otra gran ampliación divergente de la obra de Sófocles, que es la centralización de la relación amorosa entre Antígona y Lisandro. Si bien la Antígona clásica menciona su boda y se lamenta de no haberla tenido y de no haber tenido hijos (812-816, 867, 876, 917-918), ignora por completo a su prometido, al punto que en toda la obra no menciona su nombre. Marechal, en cambio, otorga un valor central al planteo amoroso, que al comienzo de la obra permanece en secreto, a diferencia de la versión original, pero que a lo largo de ella se hace público. En toda la obra de Sófocles, Antígona y Hemón no mencionan sus sentimientos en público, ni se hablan entre sí. El único que se refiere a la relación entre ambos, con el fin de rebatir los argumentos de Hemón, es Creonte, que lo hace irónica y utilitariamente.

<sup>12</sup> Nussbaum (1995) analiza detalladamente los múltiples significados del primer verso de ese estásimo: "Muchas cosas son admirables, pero nada hay más asombroso que el hombre" (333-334). Lo que en esta versión se traduce por "admirable" y "asombroso" es el término *deinón* (dein 'a - deinós), cuyos significados son mucho más amplios: maravilloso, terrible, aterrador, incomprensible, extraño.

- Halperín Donghi, Tulio. "El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional". En: *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1996: 107-126.
- Huber, Elena. "Sófocles y la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal". *Románica* 7, 1974: 149-156.
- Marechal, Leopoldo. *Antígona Vélez*. En: *Obras Completas*. Vol. II. *El teatro y los ensayos*. Buenos Aires: Perfil, 1998: 32-74.
- Martínez Cutiño, Luis. "La ley de llanura y el mito de Antígona". *Boletín del Instituto de Teatro* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) n. 3, 1982: 37-48.
- Maturo, Graciela. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Barcelona: La balsa de Medusa / Visor, 1995.
- Quatrocchi-Wilsson, Diana. *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- Romero, Silvia. "Aproximación a la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal". *Interamerican Review of Bibliography* XXXI, 1981.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Cántaro, 2003.
- Sófocles. *Antígona*. Introducción, versión directa del griego, notas y comentarios de E. Ignacio Granero. Buenos Aires: EUDEBA, 1983.
- Steiner, George. *Antígonas*. Barcelona: Gedisa, 1987.