

ISSN: 2313-5115

CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos / VI



CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Número VI



Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
SOBEC



Grupo de Investigación Siglo de Oro
Universidad de Navarra



NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ
UNIVERSIDAD PLENA



Comité de Redacción: *Director y editor general:* Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirector:* Mario Frías Infante – *Secretaría general:* Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinadora general:* Estela Alarcón Mealla – *Miembros:* Manuel Molina Sánchez (Granada, España), Ricardo del Molino García (Externado, Colombia), Estela Alarcón Mealla (Nuestra Señora de La Paz, Bolivia), Alicia Schniebs (Universidad de Buenos Aires)

Comité de Evaluación (y sus universidades): Antonio Alvar Ezquerro (Alcalá de Henares, España) – Alejandro Vigo (Navarra, España) – Alberto Bernabé (Complutense, España) – Isabel Rodà de Llanza (Autónoma de Barcelona, España) – Jesús Ángel Espinós (Complutense, España) – Mariano Nava Contreras (Nacional del Sur, Mérida, Venezuela) – Marcela Alejandra Suárez (Buenos Aires, Argentina) – Ana María González de Tobia (La Plata, Argentina) – Julieta Consigli (Córdoba, Argentina) – David Konstan (Brown, U.S.A.) – Margarita Vila da Vila (Mayor de San Andrés, Bolivia)

Editores responsables: Andrés Eichmann Oehrli y Tatiana Alvarado Teodorika

Portada: aldaba de una de las puertas del número 221 de la Calle Arenales, Sucre (Bolivia). Foto: Edwin Claros. Edición fotográfica: Felipe Ruiz 

«Se trata de un Gorgoneion, es decir, un amuleto con efecto apotropaico cuya finalidad era alejar a (y proteger a su poseedor de) los malos espíritus. En el contexto donde se encuentra como llamador de una puerta hará referencia a un mecanismo de defensa para el hogar. Desde el punto de vista iconográfico, la pieza presenta en el centro la máscara de Medusa, la más célebre de las tres gorgonas. Lleva la cabeza cubierta con serpientes y dos alas, en alusión a las alas de oro que según las crónicas llevaba a sus espaldas. Además de este detalle, la talla presenta numerosas similitudes con la Medusa Rondanini, copia romana de un original griego, conservada actualmente en la Gliptoteca de Múnich. En cuanto a las tres mujeres de la parte inferior, las dos laterales representarían a las otras dos hermanas de Medusa, Esteno y Euriale. De sus cabezas parten dos serpientes para unirse al tercer personaje mitológico colocado en el centro, que sería Lamia, hija de Poseidón y Libia, mitad cuerpo humano y mitad cola de serpiente/pez. Era un ser maligno y también vinculado a infundir temor, sobre todo entre las madres ya que devoraba a sus hijos. Según la leyenda, de su relación con Zeus nació la primera Sibila. Debajo de Lamia se sitúa un busto vestido a la manera clásica que encarnaría a su hija, figura con la que se cierra el programa temático. Esta aldaba es un objeto complejo y bastante enigmático y se podría afirmar que su sentido guarda bastante relación con el vínculo protector y la exaltación alegórica de la mujer profética».

Prof. Dr. Francisco Montes (Universidad de Granada)

© Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC), 2014
© Plural editores, 2014

Primera edición: julio de 2014

ISSN: 2313-5115
D.L.: 4-1-1788-14

Producción:
Plural editores
Av. Ecuador 2337 esq. Calle Rosendo Gutiérrez
Teléfono: 2411018 / Casilla 5097 / La Paz - Bolivia
e-mail: plural@plural.bo / www.plural.bo

Impreso en Bolivia

Índice

Presentación	5
--------------------	---

Filología clásica

Intertextualidad e interculturalidad: la presencia de Roma en Grecia, una perspectiva diferente <i>Álvaro Sánchez-Ostiz</i>	11
---	----

Filosofía

El octágono medieval de oposición y equivalencia: tres aplicaciones <i>Juan Manuel Campos Benítez</i>	31
--	----

Tradición clásica

Presencia de Sófocles en el teatro argentino: Acerca de <i>Antígona Vélez</i> y <i>Antígonas: Linaje de Hembras</i> <i>María Claudia Ale</i>	51
La pasión y el dolor como vías hacia el bien supremo en la tragedia <i>Scopas</i> de Franz Tamayo <i>Alberto Bailey Gutiérrez</i>	71

De traviesos y eruditos egiptómanos charqueños <i>Andrés Eichmann</i>	85
Presencia de la cultura clásica en las bibliotecas rioplatenses (siglos XVII-XVIII) <i>Alfredo Eduardo Fraschini</i>	113
Reminiscencias clásicas en la <i>Historia del Perú</i> de Agustín de Zárate (1555/1577) <i>Teodoro Hampe Martínez</i>	131
La presencia de Platón en las Misiones guaraníes (Acerca de la obra de José Manuel Peramás) <i>Blanca A. Quiñónez</i>	155

Varia

La romanidad oriental moderna: Un testimonio del papel religioso y político de la élite cristiana helenohablante de Constantinopla en el siglo XVIII <i>Xavier Agati</i>	171
<i>Stabilire primo, deinde et ornare</i> : los emperadores Flavios entre las fuentes literarias y las epigráficas <i>Javier Andreu Pintado</i>	205

Presentación

Classica Boliviana aparece por vez primera en forma de revista. El aspecto formal es lo de menos, y de hecho no se han cambiado significativamente sus características. Incluso se ha decidido mantener la numeración, porque (aunque este es, en efecto, el primer número *en tanto revista*) es la continuación de una línea y de un esfuerzo constantes desde su primer volumen, que aparece en 1999. Acaso lo más significativo de esta nueva etapa se halle en el propósito de publicar un volumen anual, a la vez que de asegurar la calidad de los contenidos gracias a las evaluaciones de pares de diversos países, especialistas de estudios clásicos.

Nuestra necesidad de ampliar los horizontes referenciales, frente al enclaustramiento que podría resultar de una práctica editorial que no buscara la innovación, encuentra en este volumen algunos platos fuertes. Uno de ellos es el artículo de Álvaro Sánchez-Ostiz con que abrimos esta entrega. No se limita a superar clichés nacidos hace un par de milenios, alentados hasta la saciedad por incansables repetidores; nos lleva más allá de ideas adquiridas que afirman y confirman el influjo de lo heleno en lo romano, pues demuestra la complejidad del paradigma intercultural vigente en la Antigüedad. Además, vale la pena destacar que en el artículo se verifica una continuidad con las observaciones que hace Rodolfo Pedro Buzón en una contribución que editamos en el primer número de *Classica Boliviana*.

En la sección filosófica, Juan Manuel Campos Benítez ofrece un aporte que, con seguridad, llamará la atención de los estudiosos. A través de su trabajo nos demuestra cómo

la lógica en nuestros días no dista mucho del concepto de la lógica que Jean Buridan desarrolla en el siglo XIV a través de un octágono de oposición. Según nos comenta el autor, habría deseado llamar a la primera de las aplicaciones del octágono lógico «octágono con cuantificación del caso oblicuo y caso recto», o bien «octágono con genitivo cuantificado», pero habría desentonado en un escrito de lógica. Las otras dos aplicaciones (el octágono modal y el octágono con predicado cuantificado) completan la exposición del especialista. No puede resultar más decisivo el contraste con algunas caricaturas tendenciosas que, en un plano superficial de divulgación, se pretenden hacer pasar en nuestro medio (el boliviano) por «la lógica occidental» para hacerla blanco de observaciones peyorativas.

Si resulta poco menos que inútil estudiar a Heidegger sin conocer a Aristóteles más que *de mentas*, lo mismo ocurre con el intento de interpretar piezas literarias de tiempos recientes sin el referente clásico al que remiten ya desde el título. A esto apunta el trabajo de María Claudia Ale, centrado en obras de Leopoldo Marechal y de Jorge Huertas que recrean la *Antígona* de Sófocles en diversos escenarios y momentos de la historia argentina. También a esto apunta el estudio de Alberto Bailey Gutiérrez, que dedica su trabajo a la inspiración que encuentra el poeta boliviano Franz Tamayo en la vida del escultor Scopas, en la tragedia que lleva su nombre, haciendo hincapié en la pasión y el dolor como vías de expiación.

Por otro lado, los hábitos intelectuales de los escritores y lectores de los siglos XVI-XVIII son objeto de atención, desde distintos ángulos, en los cuatro artículos siguientes: el de Andrés Eichmann Oehrli presenta una revisión de la emblemática en un corpus de escritos neolatinos charqueños del siglo XVII y señala el *peligroso juego* (para los interesados) de las «trampitas» de quienes alardean de una ciencia solo aparente frente a otros que, siendo rigurosos, llaman menos ostentosamente la atención. Alfredo Fraschini hace examen de las obras literarias, filosóficas y filológicas (entre otras) presentes en los catálogos de bibliotecas rioplatenses entre los siglos XVI y XVIII que revelan la particular importancia que otorgaban instituciones y eruditos a las obras de autores griegos y latinos. Teodoro Hampe Martínez, por su parte, presenta una nueva aproximación a Agustín de Zárate, historiador del incario, autor de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* que llega a tener (al igual que el Inca Garcilaso más tarde) un éxito mayor en el público europeo que otros colegas suyos contemporáneos. Hampe se ocupa del modelo clásico en el que Zárate se habría apoyado para desarrollar su lectura de la otredad; y tal percepción podría explicarse por el bagaje grecolatino que compartía con los europeos de entonces. Esto nos lleva a pensar en una necesaria relectura de esta y otras crónicas, para separar el follaje (formado por elementos clásicos y renacentistas) de la substancia. Por último, a partir de una célebre obra del jesuita expulso José Peramás, es lugar común reconocer el vínculo entre el proyecto jesuítico misional y las teorías políticas de Platón, particularmente las que se presentan en la *República* y las *Leyes*. Blanca Quiñónez hace un análisis que permite identificar el núcleo de tal vínculo, así como sus matices.

En la sección de *Varia* encontramos dos tipos distintos de intereses. Por un lado, el trabajo de Xavier Agati sobre el papel religioso y político de la élite cristiana heleno-hablante en Constantinopla en el siglo XVIII, donde explica en qué medida la transmisión de la cultura religiosa y política estaba reservada a esta élite en el Imperio Otomano. Un trabajo que rompe también con los presupuestos y que abre nuevas vías de estudio y lectura sobre la presencia de lo heleno en el mismísimo seno del imperio musulmán. Javier Andreu Pintado, por su parte, se concentra en la documentación epigráfica para trazar una historia de la ideología y de la política de obras públicas en el Occidente Latino en el periodo de los emperadores Flavios. A través de una serie de documentos, el autor destaca la importancia que los emperadores «concedieron al carácter tangible de muchas de sus acciones políticas».

Como se puede constatar, este nuevo número reúne trabajos de diversa índole que en su conjunto nos dan una muestra (bien pequeña, se entiende) de las temáticas humanas que pueden encararse desde los estudios clásicos. Estos estudios en muchos casos facilitan seguimientos transversales, a la vez que propician perspectivas amplias y complejas.

Deseamos expresar aquí nuestra gratitud a las personas e instituciones que han hecho posible esta publicación. Ante todo, a Norma Campos Vera (Fundación Visión Cultural), quien acompaña cada etapa de nuestras actividades con una generosidad llena de entusiasmo. A Jorge Paz Navajas, Rector de la Universidad Nuestra Señora de La Paz, cuyo apoyo se ha mantenido en todo el camino andado por la SOBEC. Al Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y a la Embajada de España, que han brindado el apoyo a muchas de nuestras actividades, particularmente al VI Encuentro de Estudios Clásicos, actividad en la que se gestaron muchos de los artículos del presente volumen. Por último, a los miembros del Comité Evaluador y del Comité de Redacción, quienes, con su tesón y experiencia garantizan la calidad científica de *Classica Boliviana*.

Andrés Eichmann Oehrli
Tatiana Alvarado Teodorika

TRADICIÓN CLÁSICA

Presencia de Sófocles en el teatro argentino: Acerca de *Antígona Vélez* y *Antígonas: Linaje de Hembras*

María Claudia Ale
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
mariaclaudiaale@hotmail.com

Resumen

En esta comunicación abordamos la pervivencia de *Antígona* de Sófocles en dos obras representativas del teatro argentino: *Antígona Vélez* del escritor y dramaturgo Leopoldo Marechal y *Antígonas: Linaje de Hembras* del poeta y escritor Jorge Huertas. La primera fue estrenada en Buenos Aires en el año 1951. La segunda en Grecia y en Buenos Aires en el año 2001 y 2002, respectivamente. *Antígona Vélez* retoma un acontecimiento de la historia argentina: la Campaña al Desierto que produjo la matanza de indígenas y el exilio de los gauchos. Por su parte, *Antígonas: Linaje de Hembras* reconstruye la tragedia de Sófocles en el Ágora de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, en diversos momentos de la historia argentina.

Palabras clave

Antígona – Sófocles – Leopoldo Marechal – Jorge Huertas

Abstract

In this paper we approach the survival of Sophocles' Antigone in two representative plays of Argentine drama: *Antígona Vélez* written by Leopoldo Marechal, writer and playwright and *Antigone: Sexy women lineage* by Jorge Huertas, poet and writer.

The first one was performed for the first time in Buenos Aires in 1951. The second one was performed in Greece and in Buenos Aires in 2001 and 2002, respectively. Both plays reconstruct Sophocles' *Antigone* in several socio-historical contexts of Argentina in order to reassign meaning to its political and social events and problems as regards ethical values. *Antígona Vélez* goes back to an Argentine historical event: the Conquest of the Desert which provoked the killing of Indians and the exile of the *gauchos*. For its part, *Antigone: Sexy women lineage* reconstructs Sophocles' tragedy in the agora of May in the city of Buenos Aires in several moments of Argentine history.

Keywords

Antigone – Sophocles – Leopoldo Marechal – Jorge Huertas

1. Introducción

Las interpretaciones en torno a la tragedia griega aluden a un problema ético derivado de un conflicto entre la ley divina y la humana. Antígona representa el orden divino, evidente para el corazón de los hombres pero sancionado por unos y otros, opuesto a Creonte, que representa el orden humano.¹ Romilly hace notar que, a partir del momento en que la ley humana se muestra contradictoria, como ocurre con el conflicto por el cual el Estado tiene una política moral o religiosa que no se encuentra necesariamente representada por una ley, sino por el decreto de un hombre de poder que será llevado a retractarse más adelante, la oposición se hace sentir y, en el teatro, la ley divina se plantea como la única que cuenta, como sucede en *Antígona*.² Asimismo Rodríguez Adrados alude a un doble plano de la tragedia. Vincula el ámbito de lo divino de *Antígona* de Sófocles con las obligaciones ancestrales de enterramiento de los parientes, que representa la ley de los dioses infernales.³ Según el autor, el pecador en la tragedia griega es un instrumento del castigo divino; y el castigo del tirano recuerda el drama sacro, especialmente en las obras en las que el héroe es vengado y tratado con honor.⁴

Otro aspecto de la tragedia destacado por los estudiosos es la presencia de una visión crítica de la *polis*. Para Vernant la tragedia muestra un orden político basado en las magistraturas y la renovación de los magistrados en el que se inserta con mayor o menor flexibilidad un orden familiar y social fundado en la explotación de los esclavos, como así también un orden sexual sostenido por la dominación política de los varones y por la exclusión provisional de

¹ J. Romilly, 2004, pp. 30-31.

² J. Romilly, 2004, pp. 26-27.

³ F. Rodríguez Adrados, 1964, p. 512.

⁴ F. Rodríguez Adrados, 1964, p. 517.

los jóvenes. Alude también a la exclusión de la mujer en la vida política como así también a la dramatización de este hecho convertido en una particularidad de la *polis* y en uno de los motores de la acción trágica.⁵ De este modo plantea el orden cívico como el resultado de la combinación y acción recíproca de estas exclusiones, por lo que, en la tragedia, se impone que la ciudad se reconozca y se ponga en tela de juicio. En consecuencia, propone el drama trágico como orden y desorden, pues el autor desplaza, invierte y a veces suprime el orden político.⁶ Se manifiesta así una tendencia de la tragedia griega a corregir ciertas falencias que acusan desigualdades sociales y que propician el sentimiento de distancia entre los individuos, debilidades que ponen en peligro el equilibrio de la *polis*.⁷ Refiriéndose a la acción trágica, Blundell alude a la presencia de una relación entre *ethos*, *dianoia* y *praxis*, ya que *dianoia* implica no solo el reconocimiento de lo que es un personaje bueno o malo, sino también la utilización de los recursos del lenguaje para revelar la calidad moral de los agentes trágicos.⁸ Asimismo Donini destaca una perspectiva ética de la tragedia, ya que su función moral consiste en lograr la forma perfecta de la imitación trágica que produce la *catharsis* de ciertas emociones como así también en la correcta reacción emotiva que un público maduro debe mostrar ante los casos representados.⁹

Como veremos, *Antígona* de Sófocles manifiesta una permanente actualidad en las obras dramáticas argentinas. La bibliografía existente en torno a las teatralidades en la Argentina destaca la utilización de los mitos griegos como un procedimiento recurrente de los lenguajes artísticos latinoamericanos. Así los mitos clásicos se convierten en elementos estructurantes de los textos y en referentes estéticos legitimadores y portadores de mensajes contemporáneos que contribuyen a la caracterización de las identidades nacionales.¹⁰

2. *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal

Marechal (1900-1970) integró el grupo que nucleó la revista *Martín Fierro*.¹¹ El escritor y dramaturgo argentino formó parte de un grupo de jóvenes interesados en renovar la lírica y el arte argentino, en crear corrientes de opinión y oponerse a un arte considerado caduco.¹² En 1930, en Francia, se dedicó a la lectura y estudio de las epopeyas clásicas y de las líneas filosóficas de Platón, San Agustín, Aristóteles y Santo Tomás. Graciela Maturo, por su parte, alude a la importancia de la tradición filosófica, simbólica y literaria

⁵ J. P. Vernant, 2000, p. 100.

⁶ J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, 2002, p. 100. Cfr. también B. A. Quiñónez, 1988.

⁷ B. A. Quiñónez, 1988, pp. 75-76.

⁸ M. W. Blundell, 1992, p. 155.

⁹ P. Donini, 1992, p. 467.

¹⁰ J. Villegas, 2005, pp. 168-170.

¹¹ S. Romero, 1981, pp. 227-245.

¹² G. Maturo, 1999. Léase el capítulo VII: Fuentes tradicionales de Marechal, pp.193-244.

para una comprensión de la obra de Marechal. Destaca así en la producción literaria del escritor la fuente homérica, la teoría expresiva del arte, la doctrina del amor y la belleza en Platón, Aristóteles, Plotino y Dioniso Areopagita.¹³ El pensamiento antiguo se manifiesta en escritos tales como *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939) y *Adán Buensayres* (1948) obras en las cuales se advierte la lectura de Platón y Virgilio.¹⁴ Asimismo destacamos *Ditirambo a la noche* (1923), *El centauro* y *Soneto a Sophia* (1940), *Los tres casos de Venus* y la obra dramática que nos ocupa: *Antígona Vélez*.¹⁵

Algunos autores hacen notar que la apropiación de lo clásico realizada por Marechal en *Antígona Vélez* tiene como objetivo «integrar lo universal y lo nacional, derivando de los personajes de la tragedia de Sófocles un conjunto de actitudes y de virtudes que caracterizan una visión enaltecida de lo argentino». Por ello, afirman que no basta un estudio de la obra individual, sino un estudio basado en el establecimiento de vínculos entre la tragedia griega y el contexto histórico referido a episodios de la constitución de la Argentina moderna.¹⁶ Asimismo aluden a la universalidad de la literatura clásica que encara los problemas fundamentales del hombre, reconstruidos en un contexto histórico americano particular.¹⁷ Otros estudiosos ven en *Antígona Vélez* de Marechal una visión esperanzadora de la vida, pese a la catástrofe inevitable acontecida al final de la obra. Esta lectura da cuenta de la presencia de la tradición cristiana en el drama, determinada por la presencia del dolor en hombres y mujeres que cosechan finalmente el fruto de la sangre derramada, ofreciendo una visión profunda y totalizadora de la tragedia.¹⁸ De este modo Marechal recurre al mito griego y, además, a las fuerzas míticas y estéticas ofrecidas por la La Pampa a fin de recrear el mito de la llanura, por lo que esta obra entronizaría uno de los mitos más sugestivos de la cultura occidental.¹⁹

Antígona Vélez es un drama criollo, escrito en prosa, compuesto por cinco cuadros y uno final. Consiste en una recreación de *Antígona* de Sófocles en un nuevo contexto: una casa en La Pampa, último baluarte en la frontera sur, durante la Conquista del Desierto, cuando indios y blancos disputaron el derecho al territorio y a la supervivencia hacia fines del siglo XIX.²⁰ Está basado pues en un acontecimiento histórico argentino: la Campaña al Desierto que produjo el exilio de los gauchos y la apropiación indebida de tierras. El drama reconstruye la

¹³ G. Maturo, 1999, pp. 193-244.

¹⁴ Consúltase G. Maturo, 1999, pp. 34-55. Cfr. Véase M. A. Alasia de Bosch, 1983, pp. 121-127. Cfr. M. L., Pérez Gutiérrez, 1970, pp. 255-268.

¹⁵ Otras obras del autor son *Odas para el hombre y la mujer* (1929), *Laberinto de amor* y *Cinco poemas australes* (1938).

¹⁶ S. Romero, 1981, pp. 227-245.

¹⁷ E. Huber, 1975, pp. 149-156.

¹⁸ M. G. González de Díaz Araujo, 1978, pp. 111-119.

¹⁹ L. Martínez Cuitiño, 1982, pp. 37-48.

²⁰ L. Marechal, 2000. Véase la Introducción de Hebe Monges, pp. 31-32.

lucha entre indios y blancos en defensa del derecho de propiedad. Los personajes que intervienen son Facundo Galván, Antígona Vélez y su hermana Carmen, Lisandro, un Coro de mujeres y un Coro de hombres, las comadres, un grupo de ancianos y algunos hombres del pueblo.²¹

La problemática central de la obra radica en la muerte de los hermanos Vélez durante un enfrentamiento entre blancos e indios y la ordenanza de Facundo, por la cual uno de ellos, Martín Vélez, quien perdió la vida en la lucha con aquellos, reciba las sepulturas y sea honrado entre velas, mientras el cadáver de su hermano Ignacio permanezca en la inmundicia. Este fue hallado en el lugar de la pelea, entre una multitud de indios muertos, enlazado de los pies por un grupo de hombres y traído a galope, arrastrándolo sobre la polvareda, y abandonado desnudo en la costa de la laguna. El joven regresó una trágica noche entre las filas del malón de indios, peleando contra su propia gente y muriendo de un balazo en la frente. Según la descripción de los hombres del pueblo «era un mozo de avería, fantástico y revuelto de corazón», llamado «El fiestero», el cual «se pasó a los indios», porque era «un cristiano de sangre».

El primer cuadro se desarrolla en el frontis de *La Postrera*, lugar situado en las pampas argentinas donde se realiza la sepultura de Martín Vélez, asesinado por la lanza de un indio. Lo acompañan tres mujeres, dos hombres, un Coro de mujeres, un Coro de hombres y dos ancianos. El cadáver es contemplado por una anciana quien asemeja el cadáver a Cristo atravesado por una lanza al costado de su torso; primera referencia a la religión cristiana en la obra. Surgen aquí las voces del pueblo opinando sobre la medida restrictiva de Facundo con respecto a la sepultura de Ignacio Vélez. Para algunos se trata de un hecho injusto, pues consideran que el joven difunto fue un valiente cristiano de sangre cuyo anhelo fue regresar a su tierra con el fin de recuperar sus diez mil novillos, hasta encontrar la muerte en la lucha contra su propia gente. Para un anciano, en cambio, se trata de una valerosa medida de Facundo quien manifestó su acérrima defensa de *La Postrera* desde la muerte de Luis Vélez. Así recuerda la disposición de Facundo para vivir en la loma con los huérfanos, en posesión de las tierras pampas y de los novillos, hasta que Martín e Ignacio manejaran el sable y el arado.²²

Facundo es un campesino de gran poder económico en la región, cuya prosperidad —según creen algunos— la obtuvo del robo indebido de tierras. Es un hombre autoritario, pues ejerce el dominio político en estos poblados mediante el monopolio de las tierras y el ganado. Sin embargo, demuestra solidaridad al encargarse del cuidado de Antígona y de sus hermanos tras la muerte de su padre, Luis Vélez, el primer dueño de *La Postrera* asesinado en la costa del Salado. Su figura responde a la figura de Creonte en la tragedia griega. Recordemos que, en esta obra, el personaje expone su discurso sobre el gobierno de

²¹ L. Marechal, 2007, p. 15.

²² L. Marechal, 2007, pp. 16-17.

una ciudad. Un buen gobernante es el que estima más a la Patria que a un amigo, el que no tiene como amigo a un hombre hostil al país, normas importantes para engrandecer a este. El rey de Tebas formula un edicto según el cual Eteocles recibiría las sepulturas y los ritos que corresponden a los cadáveres de los héroes, mientras que a Polinices no se le tributaría ninguno de los honores, enterramiento y llanto, pues en su regreso como desterrado quiso incendiar la tierra de su patria y sus dioses, saciarse con su sangre y llevarlos cautivos.²³ Rodríguez Adrados describe a Creonte como un personaje de gran humanidad, pues trata de sentar la política sobre bases sólidas separando el bien del mal, y trata de hacerlo sin recurrir al derramamiento de sangre y dando un ejemplo que no representa nada para él, pero que impresiona al pueblo. Destaca además su esfuerzo en convencer a Antígona y liberar a Ismene. Siente cariño por su hijo y siente dolor por su rebelión, como la idea de que una mujer triunfe sobre él. Así, para el autor, no se trata de un tirano insensible, sino un hombre herido al ver que aquellos a quienes estima no respetan los principios a los que él considera fundamentales para el gobierno de la ciudad.²⁴

En la obra de Marechal la escena de las tres brujas muestra la presencia del cadáver de Ignacio Vélez y la pala encontrada a su lado. En la charla con su hermana Carmen en torno al poder ejercido por Facundo, Antígona contradice la medida de este y defiende el entierro de su hermano. Por su parte, las comadres, tres bellas jóvenes proféticas, vaticinan el surgimiento de una acción de gran maldad y el arduo trabajo nocturno de Antígona Vélez; asemejada a Morrongo, indomable figura felina de las pampas que sale en la búsqueda de carne fresca.²⁵ Más adelante, estos personajes anticipan el futuro desarrollo de los hechos en torno al cadáver de Ignacio y a la pala encontrada a su costado, convirtiéndose en las primeras figuras de la escena que advierten la infracción de Antígona.

En otro pasaje Marechal presenta un diálogo sobre la muerte. Carmen recuerda a su hermana la traición a la patria perpetrada por Ignacio, según los testimonios del pueblo. Antígona, por su parte, reconoce la justicia del castigo, aunque considera inaceptable el ofrecimiento de su cadáver a las aves de rapiña. Así inicia su discurso sobre la muerte sucia, motivada por el recuerdo del cadáver de su hermano Ignacio, yacente en la basura, convertido en un cadáver putrefacto:

Antígona (sin oír a Carmen) ¡Y sus manos! ¡Sus manos de esquilar ovejas y herrar novillos! ¡Sus manos de agarrarse a la cría de los potros y acariciar las trenzas de las muchachas! ¡Sus cinco dedos que ahora se clavan en el barro frío! ¡No, la luz de otro amanecer no sabría cómo aguantar el dolor de aquellas manos tiradas en el suelo!²⁶

²³ Sófocles (2000), pasaje 165-210.

²⁴ F. Rodríguez Adrados, 1964, pp. 512-521.

²⁵ L. Marechal, 2007, pp. 19-20.

²⁶ L. Marechal, 2007, p. 23.

Antígona expresa su defensa de las leyes de Dios, consideradas una ley más antigua que la humana; de allí que justifique su futura acción de enterramiento en nombre de las leyes religiosas. Según estas, la tierra es el espacio sagrado que debe ocultar el dolor:

Antígona La tierra lo esconde todo. Por eso Dios manda enterrar a los muertos, para que la tierra cubra y disimule tanta pena.²⁷

Al propagarse la noticia del enterramiento se produce una confrontación entre Antígona y Facundo. Este no intenta persuadirla ni sobornarla, sino condenarla a muerte y enfatizar así su máximo poder en La Pampa, el lugar –llamado por él– de la muerte, un espacio geográfico donde solo rige su voluntad. En la tragedia griega –recordemos– la figura de Creonte se caracteriza por su obstinación y autoritarismo, contrapuesta a la prudencia de ciertos personajes como Tiresias y el Coro. Creonte no logra comprender la situación en la que se halla inmerso. Indignado por la infracción a su ley, ordena la muerte de Antígona. El rey de Tebas comete una falencia que es la falta de cordura con respecto a las leyes divinas, un error intelectual y no moral, la *hamartía*.²⁸ Sherman hace notar que la *hamartía* trágica implica que los protagonistas no constituyen meras víctimas de los hechos, sino víctimas de las calamidades que provocan la ignorancia y los defectos. Por eso, señala que los errores trágicos, como otros impedimentos que frustran las buenas intenciones, constituyen obstáculos de los cuales el libre albedrío del hombre es su causa. Es en esta área de moderada responsabilidad –agrega– donde la Poética puede contribuir a la discusión sobre la dicha o ventura moral.²⁹ En este sentido, coincidimos con Vernant, quien afirma que la tragedia encomia ahora un ideal austero de reserva y contención, un estilo de vida severo, casi ascético, que esfuma entre los ciudadanos las diferencias de costumbres con el fin de aproximar unos a otros y unirlos como a miembros de una sola familia.³⁰

En el drama de Marechal, Antígona, condenada a marchar en un caballo a la deriva, acata la voluntad superior. En su enfrentamiento verbal con Facundo justifica la acción cometida en nombre de los vínculos de sangre. Alude así a los sentimientos fraternales suscitados por la contemplación del cadáver desmembrado de su hermano:

²⁷ L. Marechal, 2007, p. 23.

²⁸ Aristóteles, Poética, 2003, p.70.

²⁹ N. Sherman, 1992.

³⁰ J. P. Vernant, 2002, pp.75-76. El autor alude al rechazo de las conductas tradicionales de la aristocracia dirigidas a exaltar el prestigio, a reforzar el poder de los individuos y de los *gene*, a elevarlos por encima del común. El pensador señala que, al igual que el furor guerrero y la búsqueda en el combate de una gloria puramente privada, se condenan también como exorbitancias, como *hybris*, la riqueza, el lujo en el vestir, la suntuosidad en los funerales, las manifestaciones excesivas de dolor en el duelo y el comportamiento muy llamativo de las mujeres, o el demasiado seguro de sí o audaz de la juventud noble.

Antígona Ya no podía. Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de luna: miraban las estrellas y no las veían, por más que se abriesen en toda su rotura. Pero la boca de Ignacio Vélez reía: ¿no le llamaban «el fiestero»? Ahora que no tenían labios aquellos dientes reían mejor. Y por eso no grité...³¹

En otro pasaje reaparece en la joven la justificación religiosa de los actos cometidos. Denuncia además las muertes ocurridas en las pampas. En esta instancia, vestida con ropas de hombre y rodeada del coro de mujeres, se despide del cuadro condenando las acciones de Facundo, refiriéndose al proceso de deshumanización desarrollado en las tierras del sur argentino:

Antígona Mujeres, ¿no conocían ya la verdadera cara del sur? El sur es amargo, porque no da flores todavía. Eso es lo que aprendió hace mucho el hombre que me condena. Yo lo supe anoche, cuando buscaba una flor para la tumba de Ignacio Vélez y solo hallé las espinas de un cardo negro.³²

Próxima a su muerte, Antígona expone críticamente las razones de las muertes en la región: la cruel conducta de Facundo, su afán de ganar y poblar el desierto. Expresa además al Coro la satisfacción producida por su condición de mujer-madre. En esta instancia trae a la memoria la inmortalidad de los Vélez, piadosa familia guiada por un padre orgulloso de haber vencido doscientas lanzas de indios con solo veinte sables. De allí que, desde su mirada, la muerte se convierte en un deber necesario con el fin de preservar el nombre de la familia a la que representa:

Antígona ¡Él que quiere poblar de flores el sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, podría ser la primera flor de un jardín que busca. Eso es lo que anda sabiendo él, y lo que yo supe anoche, cuando le tiré a Ignacio Vélez la última palada de tierra y subí cantando a esta loma. ¡Era la piedad, y también el orgullo de los Vélez! Mi padre murió en la costa del Salado, y fue su orgullo el que midió veinte sables contra doscientas lanzas indias. ¡Ayer, a medianoche, lo supe y canté! Oigan mujeres: yo debí morir anoche. Si yo hubiese muerto anoche, mi padre hubiera salido a recibirme, allá, en el bajo: él y sus veinte sables rotos. ¡Ahora no saldrá!³³

Así pues, para la joven heroína, la muerte se convierte en un consuelo y el amor solo en una historia posible. En diálogo con su enamorado Lisandro, acepta con resignación su muerte y trae a la memoria su quehacer en La Pampa: ser madre de sus hermanos huérfanos. Lisandro, por su parte, ofrece a su amada una escapatoria. Si bien destaca la

³¹ L. Marechal, 2007, p. 41.

³² L. Marechal, 2007, p. 51.

³³ L. Marechal, 2007, p. 52.

sabiduría y las acciones justas de su padre, considera injusto el castigo impuesto a la joven, atribuyendo el motivo de los males y de los embrujos a los indios pampas.³⁴

En el cuadro final del drama se manifiesta la primacía del Coro. Este manifiesta su incompreensión de las palabras y acciones de Antígona. Finalmente, comunica al pueblo el pensamiento de la joven en torno al conflicto desatado en las pampas: un estado de angustia suscitado por el odio, la muerte y la desolación en la región:

Coro El sur es amargo, y no deja crecer ni la espiga derecha ni el amor entero
¿Porque Antígona debe morir para que se cubra de flores el desierto?³⁵

Cabe recordar las correspondencias del Coro en el drama de Marechal con el de la tragedia de Sófocles, formado por hombres y acompañado de Creonte. Ellos imploran al dios Baco su guía y explican el acontecimiento central de la tragedia: Polinices, motivado por equívocas discordias, se marchó antes de la lucha, lo que produjo la ira de Ares y el odio de Zeus, mientras Creonte, convoca la asamblea de ancianos.³⁶ En los pasajes finales de la tragedia, el Corifeo expone su discurso en torno a la falta de cordura de un hombre de poder: Creonte. La cordura es el primer paso de la felicidad, no es conveniente cometer impiedades en el uso de los vínculos con los dioses. Alude asimismo a las palabras de los hombres que se jactan en exceso, como las demostradas por Creonte a lo largo de la tragedia. Según el Corifeo, los golpes devueltos por los dioses como pago de sus acciones enseñan la cordura a los hombres en sus años de vejez.³⁷

En la obra de Marechal el clima de crueldad vociferado por el Coro tiene correspondencia con el desenlace final de la obra, en el cual el escritor argentino propone la marcha de Antígona hacia la muerte, pese al inútil rescate de Lisandro y al vaticinio trágico de las comadres. Estas gritan que el odio en la región se debe a los muertos que sobran y a la presencia de una pareja unida contra el odio.

El cuadro final de la obra muestra la persecución de los indios por el capitán Rojas y su batallón, como también el posterior traslado de los cadáveres de Antígona y Lisandro, atravesados por una misma lanza. En esta escena Facundo contempla inmóvil la pareja de jóvenes yacentes, a los que considera ejemplos de la unión marital fecunda, cuya descendencia serían los hombres y mujeres que, algún día, cosecharían el fruto de la sangre derramada en las tierras pampas. Finalmente el Coro reflexiona sobre el ambiente trágico de la llanura, en la cual se desarrolla una guerra sin descanso.³⁸

³⁴ L. Marechal, 2007, pp. 45-50

³⁵ L. Marechal, 2007, pp. 56-57.

³⁶ Sófocles (2000), pasaje 100-145.

³⁷ Sófocles (2000), pasaje 1350.

³⁸ L. Marechal, 2007, pp. 59-63.

Vemos, pues, cómo en *Antígona Vélez* de Marechal están presentes algunos aspectos centrales de la tragedia de Sófocles tales como el conflicto entre las leyes de Estado y los deberes religiosos, como así también la problemática generacional. En efecto, el drama argentino muestra la defensa tanto de una dimensión religiosa como de los vínculos de sangre que deben regir la vida de los hombres. Como advertimos, estos aspectos de la tragedia clásica perviven en la obra de Marechal con la finalidad de reconstruir el contexto de la Argentina moderna. Como en la tragedia griega, en el drama de Marechal, Antígona representa la defensa de los lazos de sangre, pero también la superación del poder de los individuos o *gene* representado por la figura de Creonte. El conflicto generacional gira en torno a un problema ético, la ley divina y la humana. Antígona, Hemón y de Eurídice posibilitan el reconocimiento del error por parte de Creonte.

De este modo, la versión americana de *Antígona* de Sófocles se convierte en una obra teatral fuertemente combativa y defensora de los valores que rigen la vida de un pueblo. Antígona Vélez representa el espíritu de una juventud defensora de la religión cristiana, contraria a la de su hermana Carmen, defensora del orden político vigente, aunque consciente de sus contradicciones. La figura de Lisandro, por su parte, representa una juventud crítica y ética, aunque temerosa del poder político imperante y solo desafiante en la conquista del amor perdido. En cuanto a Facundo, muestra un mundo adulto interesado en las conquistas territoriales: vencer a los indios y ganar las tierras de La Pampa. Como Creonte, se muestra indiferente con respecto a la idiosincrasia del pueblo, el cual oscila entre la crítica y la complicidad con su poder. Otro aspecto digno de destacar es el enfoque de la problemática de la diversidad cultural, es decir, la visión del otro propuesta por el dramaturgo argentino. La recreación argentina de la tragedia griega ofrecida por Marechal muestra una reflexión en torno al proyecto moderno de país y a la inclusión en este de la diversidad cultural, poniendo al descubierto las contradicciones que impidieron alcanzar un proyecto político integrador caracterizado por una identidad nacional pluralista. Por último, destacamos la conjunción extraordinaria y armónica de la historia clásica de Sófocles y el mundo criollo, el habla característica de los personajes del siglo pasado, caracterizada por el uso de un lenguaje de fidelidad transcriptor, lexical y fonética.

3. *Antígonas: Linaje de Hembras*

El dramaturgo argentino Jorge Huertas trabaja en la Argentina desde 1974. En el lapso comprendido entre 1990 y 2000 intensificó su producción literaria y teatral a fin de conceptualizar y desarrollar lo que denomina «una pedagogía de la escritura teatral». Desde el año 2001 escribe obras como *El inocente*, *Crac y la tierra*, *Una amistad de años*, *Password*, *Andar sin pensamiento*, *Los niños transparentes* y *Antígonas: Linaje de Hembras*.

La obra que nos ocupa se compone de diecinueve cuadros que sirven de conexión entre diversos temas vinculados con la historia argentina y su realidad actual: «Insultos al bandoneón», «El río», «Ley divina», «Preguntas al bandoneón», «Ley del hombre», «El río», «Desobediencia», «Advertencias al bandoneón», «Distintas leyes», «Desprecios del bandoneón», «Letanía del río», «Compañeras», «Mapa del alma», «Padre e Hijo», «El adivino de la noche», «Mentira y verdad», «Adiós, Antígona», «El abandono de Dios» y «Peste y enigma». Los personajes de la tragedia clásica perviven con otros de la historia argentina. Así Antígona, Ismena, Hemón, Tiresias y Creonte reaparecen junto a La Embalsamada Peregrina, el Río, un Corifeo y un Coro de hembras.

Huertas sitúa la acción en el Ágora de Mayo de la actual ciudad de Buenos Aires y aborda desde este espacio geográfico diversos momentos de la historia argentina. La obra muestra el conflicto entre la ley divina y la ley humana. Creonte, que representa la legalidad política, se dirige a los nobles de la Patria. Recuerda a Layo, a Edipo y sus hijos, quienes se mataron entre sí. Se reconoce a sí mismo como la encarnación del poder sustentado en el nombre de Dios, considerado el reordenador de los asuntos de la ciudad, dador de bien y justicia.³⁹ En su discurso alude a la Patria y a la ciudad como instancias anteriores a los vínculos de sangre. Desde su mirada, las ideas de bien y justicia divina deben proyectarse en la ciudad. De allí que ordene que Eteocles, que luchó en defensa de la ciudad, reciba las sepulturas y las honras; mientras Polinices, aliado con los enemigos para combatirla, sea condenado por «vende-patria» y traidor, a ser devorado por los perros, las criaturas del río y el barro, a padecer la ausencia de paz y descanso. Debido a su desconfianza de los contrabandistas vendidos por dinero, el dictamen de Creonte incluye también la vigilancia y el castigo a los desobedientes. Según la opinión del Corifeo, su poder político consiste en un reinado sobre los vivos y los muertos.⁴⁰

Antígona, por su parte, representa la ley divina. En el diálogo con su hermana Ismena en torno a la proclama de Creonte, propone tanto la limpieza del cadáver de su hermano como su descanso con los ritos eternos, motivada por el deseo de defensa de los vínculos familiares. Ante la elección de vencer o morir, confiesa su futura acción de enterrar a su hermano justificándose en la obediencia a las leyes eternas, no dictadas por los hombres. De este modo, marcha decidida al Ágora de Mayo, orgullosa de «llevar en su sangre un tango que canta el sentimiento de justicia». Ismena, en cambio, se muestra impasible y débil por la trágica muerte de sus hermanos. Aunque no teme otro sufrimiento, propone el olvido de los vínculos de sangre y la aceptación de su condición femenina de exclusión y de acato al designio de los hombres, aún en las situaciones más dolorosas:

³⁹ J. Huertas, 2002, p. 30.

⁴⁰ J. Huertas, 2002, pp. 30-31.

Ismena ¡No, somos mujeres! Nada más que mujeres. No podemos luchar contra hombres armados hasta los dientes. Cuando la crueldad del macho se desata, se pone ciego de una luz oscura. Tenemos que obedecer a los hombres en esto, e incluso en cosas más dolorosas.⁴¹

Luego de ser descubierta enterrando a su hermano y expresar su furia con gritos e insultos ante los ataques verbales a su condición femenina por parte del guardián que la arrastra hasta Creonte, se reúne con este. La discusión gira en torno a la confrontación entre la legalidad política y la religiosa. Creonte desvaloriza su personalidad y juventud, acusándola de insolente. Antígona, en cambio, alude a los límites de la ley por él representada, considerándola caduca, carente de la eternidad de las leyes divinas:

Antígona No podés. Solo dictás leyes que duran un suspiro en la arena del tiempo. Como podrían dictarlas otros contra tu cuerpo desnudo, podrido e insepulto. O como las dictaron otros que ya nadie recuerda. Yo obedezco la ley de Dios, que no es para hoy o para ayer, sino para siempre. ¿Podés hacer que yo no muera nunca? ¿Podés hacer que los que amás no mueran nunca? No. Entonces no dictás leyes fundamentales.⁴²

En otro pasaje la joven afianza su defensa de las leyes de Dios. Recuerda así la caducidad de los asuntos humanos:

Antígona Lo que para unos es trapo, para otros bandera. Las cosas de Dios no están atadas al vencedor. ¿O los derrotados, los humillados no tienen leyes divinas? ¿Los vencedores de ayer son los derrotados de hoy? Y los vencedores de hoy son los derrotados de mañana. Todo cambia. La tierra y el cielo pasan, pero la palabra de Dios no pasa.⁴³

El discurso de Creonte dirigido a Antígona alude a su reinado sobre Buenos Aires y a su dominio incuestionable sobre la mujer. De este modo, justifica la amenaza de muerte realizada a las hermanas en razón de su poder político sobre la ciudad y a la diferencia por él establecida entre patriotismo y traición, ejemplificado con Eteocles, defensor y héroe de la ciudad, y Polinices, agresor y traidor, aliado al extranjero.⁴⁴

En el pasaje titulado «Los desprecios al bandoneón», Creonte enfatiza la idea de Patria en función de la cual justifica su proclama sobre los cadáveres. La Patria y el gobierno, según el personaje mencionado, acrecientan la gloria divina. De allí su deseo de obtener un gobierno de pocos para dar mayor gloria a Dios, de quien se considera hijo.

⁴¹ J. Huertas, 2002, pp. 24-26.

⁴² J. Huertas, 2002, p. 39.

⁴³ J. Huertas, 2002, p. 45.

⁴⁴ J. Huertas, 2002, p. 45.

Esta dimensión religiosa del poder político es afianzada por el Coro que alude a una cuaternidad formada por padre, hijo, espíritu santo y Creonte, sin dejar de mencionar a «los desesperados y hambrientos de la patria, arrojados al desierto sin conocer el motivo de sus sufrimientos».⁴⁵ Más adelante, en su encuentro con su hijo Hemón, Creonte reconoce su soledad y lucha incansable contra todos, a causa del desafío de Antígona, aunque sin claudicar la misión política que le compete:

Creonte Por este sueño de plata soportamos todo: arrasada por los indios, fue fundada una y otra vez. Soportamos las invasiones inglesas, tiranías, mazorcas, bombardeos, pestes, y hasta un aluvión zoológico y sus patas en la fuente. Esta ciudad sufrió codicia de banqueros, miseria de políticos, oraciones vacías y ataque de traidores.
Y aquí está, respirando otro siglo bajo el mismo sol sin tiempo.⁴⁶

Finalmente, pese a la postura crítica de su hijo, Creonte ordena sepultar viva a la muchacha junto con los fantasmas de esclavos y contrabandistas, en los sitios subterráneos del Ágora de Mayo. Justifica nuevamente la ordenanza emitida en función de la necesidad de un aprendizaje de los traidores a través de una sepultura sin cadáveres, considerada una palabra de Dios.⁴⁷ Hemón, por su parte, se refiere a la opinión de los sabios de la ciudad sobre lo sucedido como también al respeto popular del que se hizo merecedora Antígona. Así, sugiere no hacer miramientos a su corta edad, y considerar las razones expuestas en torno a las leyes sagradas en la ciudad.⁴⁸

El Coro de mujeres adquiere protagonismo en la obra de Huertas, pues registra y lamenta los hechos acaecidos. Así, en el primer capítulo, incita al bandoneón a gritar los sucesos actuales en Buenos Aires: la eminente muerte de la Patria y la sangre derramada entre hermanos. Ordena de este modo al instrumento el canto de un tango con el fin de romper el silencio del pueblo, «despertar del miedo y no llorar más amarguras extraviadas». El Coro de hombres, en cambio, se jacta de sí mismo, pues está formado de historia y puro tiempo: sin nacimiento ni muerte.⁴⁹

Un personaje destacado es La Embalsamada Peregrina. Representa el mundo sagrado. Se trata del cuerpo sin vida de Eva Perón que pronuncia fragmentos de sus discursos presidenciales en nombre de las mujeres argentinas, llamadas «mujeres de la Patria» a fin de consagrar sus derechos cívicos. Su etérea presencia representa la historia

⁴⁵ J. Huertas, 2002, pp. 41-42.

⁴⁶ J. Huertas, 2002, p. 49.

⁴⁷ J. Huertas, 2002, pp. 51-52.

⁴⁸ J. Huertas, 2002, pp. 49-50.

⁴⁹ J. Huertas, 2002, p.22.

femenina en la Argentina, marcada por luchas, tropiezos y esperanzas: «Mientras tanto, una mujer morirá siempre Llorarán miles y sufrirán todas. Nosotras, las que luchamos día a día alimentando hijos sin padres».⁵⁰ La acompaña el Coro, el cual –como ya mencionamos– se dirige nuevamente al bandoneón con un canto en el que interroga sobre la batalla y los cuerpos destrozados que parecen no ser suficientes.⁵¹

Un pasaje de la obra muestra al Río de La Plata en su letanía recibiendo a los muertos. Surge aquí la voz del autor que expresa su agradecimiento al hombre.⁵² Como parte de este clima de muerte y desolación La Embalsamada Peregrina ofrenda su cuerpo ante el Coro, en el Ágora de Mayo, preguntándose sobre el significado de las palabras alma y Argentina.⁵³

La presencia de Tiresias con su lazarillo adquiere importancia en la obra pues encarna al poeta Jorge Luis Borges. Se trata de un maestro de la adivinación originario de Ginebra que viene a dar de beber a Creonte el agua en mal estado del Río de La Plata. También intenta persuadirlo de la locura que lo aqueja, la verdadera enfermedad de la ciudad que ha contagiado a todo, incluido al río. Confiado en su historia de vida y vasta experiencia comentada en el drama y ejemplificada con su huida de Sudamérica, Tiresias alude a la inútil batalla librada por Creonte.⁵⁴ Cabe señalar las correspondencias de este personaje con Tiresias de la tragedia de Sófocles, el cual exhorta al rey a declinar en la medida adoptada. Advierte que la equivocación es común en los hombres, aunque luego de caer en el mal, si pone remedio a este y se muestra flexible, es un hombre reflexivo y no desdichado. De allí que destaque que la prudencia es la mejor posesión de los hombres. De lo contrario, los dioses y las Erinias lo acecharían con infortunios. Finalmente, el adivino anticipa la desdicha futura de Creonte al que sugiere dar a un giro a sus acciones, pues vería morir al hijo de sus entrañas.⁵⁵

Creonte decide matar a la muchacha.⁵⁶ Las palabras de despedida entre Antígona e Ismena, acompañadas por el Coro de mujeres, dan cuenta de la condición subordinada y precaria de la mujer. El Coro anima a la joven refiriéndose a las futuras alabanzas que recibiría del pueblo en su entrada a los túneles que la llevarían a la muerte, aunque también a su frustración como madre y esposa. La desdichada situación de Antígona es compartida por las mujeres del Coro, que se llaman a sí mismas «madres de la mugre»,

⁵⁰ J. Huertas, 2002, p. 58.

⁵¹ J. Huertas, 2002, pp. 46-47.

⁵² J. Huertas, 2002, p. 43.

⁵³ J. Huertas, 2002, p. 47.

⁵⁴ J. Huertas, 2002, pp. 53-55.

⁵⁵ Sófocles (2000), pasaje 1025-1085.

⁵⁶ Sófocles (2000), pasaje 1175 y 1300.

«mujeres bárbaras y locas», «mujeres no soportadas en la ciudad».⁵⁷ Antígona, por su parte, denuncia la insensatez de las leyes que la conducirían a la muerte y se muestra orgullosa de sus propias acciones:

Antígona Yo soy esta
la que está frente a ustedes, hermanas.
Antes que Antígona sea nadie
sepan que yo misma decidí
enterrar a mi hermano
grítenlo ahora: ¡Antígona enterró a su hermano!⁵⁸

Finalmente, el Coro se refiere a Buenos Aires como un sueño esfumado de riquezas y abundancias. Advierte además la partida de Hemón a fin de rescatar a Antígona. En los pasajes finales, esta yace colgada del cuello en el túnel del Ágora de Mayo, mientras Hemón se encuentra atravesado por un cuchillo, luego de intentar matar a su padre. También Eurídice, tras escuchar la noticia del hecho, decide inmolarse en el altar atravesándose un cuchillo. Creonte lamenta el abandono divino sufrido, pese al cumplimiento estricto y sin claudicación del objetivo emprendido desde niño: la defensa de Buenos Aires.⁵⁹ El Coro, por su parte, llora la presencia del hambre y la peste en la ciudad, así como también el estado de soledad y desesperanza que aqueja a la multitud, aunque en este clima de confusión, baila con entusiasmo la tragedia y obliga al bandoneón a romper nuevamente el silencio.⁶⁰

Para Kartun la obra de Huertas «no higieniza la tragedia: la mancha, la enchastra de ese barro del color del león que el río que nos ha tocado acostumbra a decantar en esta su orilla menos agraciada».⁶¹ Pinkler hace notar que el drama mencionado «recrea –con permanente intertextualidad– el original de Sófocles con audacia tanguera pero mantiene vivo el núcleo filosófico y lo amplía». Concluye diciendo «Nos muestra la sombría escena de la parálisis de la acción frente a la injusticia y el heroísmo trágico del sacrificio de la hembra, que hunde sus raíces míticas en La Embalsamada Peregrina».⁶²

Vemos entonces cómo la obra de Jorge Huertas retoma los personajes de *Antígona* de Sófocles a fin de exponer las contradicciones de la realidad nacional: la discriminación de la mujer, las luchas internas de un país y el dolor producido por los cuerpos sin sepultura que abundan en la historia argentina. Al mismo tiempo, propone una revisión

⁵⁷ J. Huertas, 2002, pp. 60-65. P

⁵⁸ J. Huertas, 2002, p. 64.

⁵⁹ J. Huertas, 2002, pp. 66-68.

⁶⁰ J. Huertas, 2002, pp. 69-72.

⁶¹ M. Kartun, 2002, pp. 15-16.

⁶² Pinkler, L., 2002, pp. 9-14.

de algunos acontecimientos históricos nacionales a través de una recreación de la tragedia griega en la que intervienen personajes representativos de la política, la historia, las artes y las letras argentinas.

4. Consideraciones finales

En la obra de Marechal el personaje de Antígona retoma y da vigor a las leyes divinas y vínculos familiares de la tragedia de Sófocles. Antígona Vélez representa una juventud dispuesta a transformar un orden político regido no por leyes religiosas, sino por el afán de la conquista territorial que conlleva a la lucha y a la destrucción. En otras palabras, el drama resemaniza la tragedia de Sófocles en un nuevo contexto: el de una guerra entendida como proyección de un modelo político-cultural de país regido por el autoritarismo y la lucha entre las leyes del Estado y las leyes religiosas. En *Antígona Vélez* la figura femenina ha recobrado el respeto por las leyes divinas que hacerlas cumplir. Antígona representa la juventud dispuesta a trasgredir el orden establecido en un mundo no regido por las leyes divinas y trascendentales. Vemos entonces cómo el conflicto generacional de la tragedia de Sófocles ha sido resignificado en las obras consideradas. Pese a los cambios contextuales que ofrecen estos dramas, conservan la idea original de la tragedia de Sófocles: la de los jóvenes representan la posibilidad de un aprendizaje para los adultos.

En cuanto a *Antígonas: Linaje de Hembras*, muestra la permanente actualidad de la tragedia de Sófocles mediante una obra dramática en la que se resignifican diversas etapas de la historia argentina. El dramaturgo propone una reflexión en torno a las contradicciones del presente, especialmente las referidas a la condición de la mujer. La obra plantea además un interesante sincretismo religioso.

Así pues el conflicto entre ley humana y ley divina de *Antígona* de Sófocles asume un nuevo matiz en las obras consideradas. No obstante los cambios contextuales ofrecidos por ambos dramas, se manifiesta en éstos una imagen femenina múltiple y compleja, representativa de una juventud crítica, sensible, coherente y defensora de los valores religiosos, en especial de un orden político en concordancia con los valores éticos. En suma, podemos afirmar que los textos considerados, representativos de la tradición clásica en la Argentina durante el siglo XX, dan cuenta de la pervivencia y la actualidad de la cultura griega en el teatro argentino. De este modo *Antígona* de Sófocles ofrece a los dramaturgos argentinos pertenecientes a distintas generaciones una reflexión crítica en torno a los proyectos políticos-culturales latinoamericanos y a la conveniencia de un intercambio entre jóvenes y adultos, a los valores religiosos en conjunción con las leyes políticas y a la valoración de los jóvenes como agentes de aprendizaje para una sociedad en transformación.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Sófocles, *Ayax. Antígona. Edipo Rey. Electra. Edipo en Colono*, J. Bergua Cavero (trad.), Madrid, Gredos, 2000.
- Aristóteles, *Poética*, R. Schelensinger (trad.), Buenos Aires, Losada, 2003.
- Huertas, J., *Antígonas: Linaje de Hembras*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
- Marechal, L., *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Colihue, 2000.
- Marechal, L., *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- Marechal, L.: «Descenso y ascenso del alma por la belleza», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Instituto de Publicaciones, abril-junio 1950, pp. 521-546.

Fuentes secundarias

- Alasia de Bosch, M. A., «La topografía del infierno en Virgilio y Marechal», *Cuadernos de Literatura*, 2, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, 1983, pp. 121-127.
- Ávila, M. del H., «Les ressorts dramatiques dans le théâtre d'Anouilh», *Humanitas*, 22, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1970, pp. 91-94.
- Blundell, M. W.: «*Ethos y dianoia reconsidered*», en *Essay on Aristotle's Poetics*, Princeton University, 1992, pp. 155-176.
- Darré, M. C., «Lo cómico en Jean Anouilh», *Revista de Literaturas Modernas*, 10, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), 1971, pp. 185-196.
- Donini, P., «Il fine morale della tragedia secondo Aristotele», en *Essay on Aristotele s Poetics*, Princeton University, 1992, pp. 459-480.
- González de Díaz Araujo, M. G., «La estructuración dramática en *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», *Revista de Literaturas Modernas*, 13, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), 1978, pp. 111-119.
- Huber E., «Sófocles y la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», *Románica*, 7, Instituto de Filología Románica (La Plata), 1975, pp. 149-156.
- Kartun, M., «Teatro, nido de mitos», en Jorge Huertas, *Antígonas: Linaje de hembras*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002, pp. 15-16.
- Martínez Cuitiño, L., «La ley de la llanura y el mito de Antígona», *Boletín del Instituto del Teatro*, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1982, pp. 37-48.
- Maturo, G., *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.

- Pérez Gutiérrez, M. L., «Raíces platónicas en Adán Buenosayres de Marechal», *Humanitas*, 11, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, 1970, pp. 255-268.
- Pinkler, L., «La Antígona de Huertas: tragedia y tango», en Jorge Huertas, *Antígonas: Linaje de hembras*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002, pp. 9-14.
- Quiñónez, B. A., *Los ideales políticos de la tragedia griega*, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1988.
- Rodríguez Adrados, F., «Religión, política en la *Antígona*», *Revista de la Universidad de Madrid*, 13, 1964, pp. 512-521.
- Romero, S., «Aproximación a *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 2, Organización de los Estados Americanos (Washington), Vol. XXXI, 1981, pp. 227-245.
- Romilly, J., *La ley en la Grecia clásica*, G. Potente (trad.), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.
- Sherman, N. «Hamartía y virtud», en *Essay on Aristotle's Poetic*, A. Oksenberg Rorty (ed.), Princeton, Princeton University, 1992.
- Vernant, J. P., *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Vernant, J. P. - Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- Villegas, J., *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires, 2005.

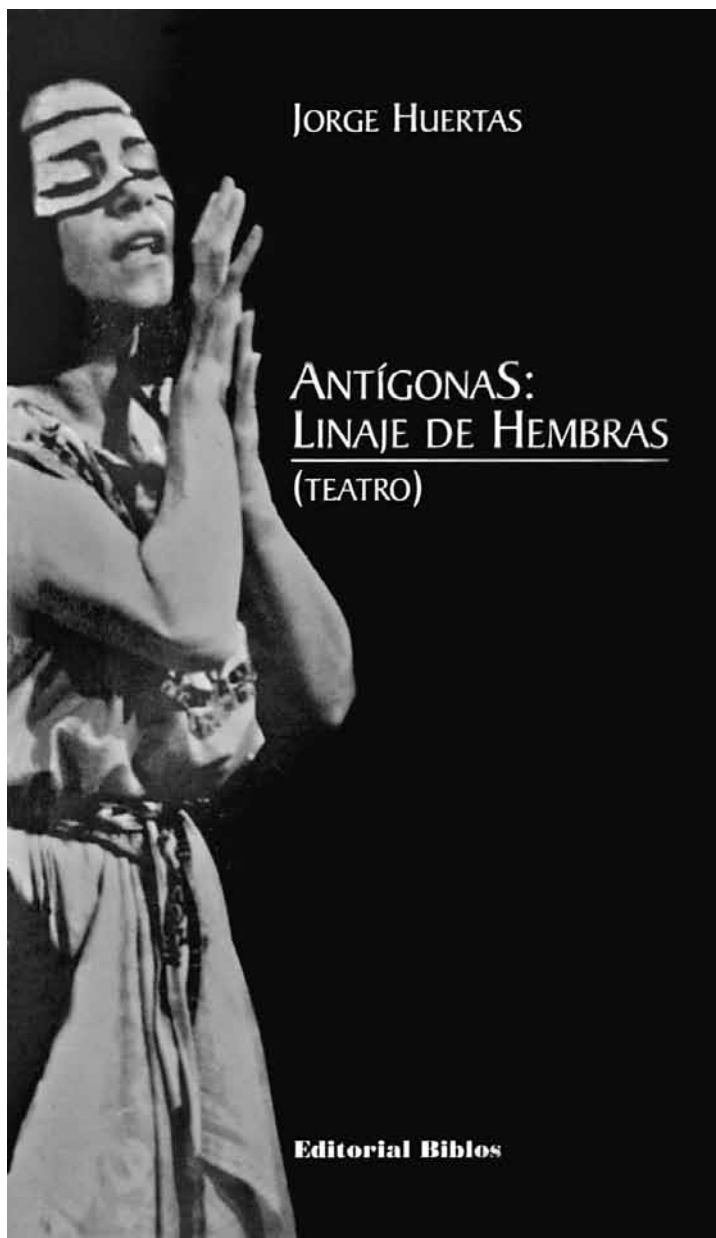


Lámina N°1: Portada de *Antígonas: Linaje de hembras* de Jorge Huertas, publicada en 2002.

Filología clásica

Intertextualidad e interculturalidad: la presencia
de Roma en Grecia, una perspectiva diferente
Álvaro Sánchez-Ostiz

Filosofía

El octágono medieval de oposición y equivalencia: tres aplicaciones
Juan Manuel Campos Benítez

Tradición clásica

Presencia de Sófocles en el teatro argentino: Acerca de *Antígona*
Vélez y Antígonas: Linaje de Hembras
María Claudia Ale

La pasión y el dolor como vías hacia el bien supremo en la tragedia
Scopas de Franz Tamayo
Alberto Bailey Gutiérrez

De traviesos y eruditos egipiómanos charqueños
Andrés Eichmann Oehrli

Presencia de la cultura clásica en las bibliotecas rioplatenses (siglos XVII-XVIII)
Alfredo Eduardo Fraschini

Reminiscencias clásicas en la *Historia del Perú* de Agustín de Zárate (1555/1577)
Teodoro Hampe Martínez

La presencia de Platón en las Misiones guaraníes
(Acerca de la obra de José Manuel Peramás)
Blanca A. Quiñónez

Varia

La romanidad oriental moderna: Un testimonio del papel religioso y político
de la élite cristiana helenohablante de Constantinopla en el siglo XVIII
Xavier Agati

Stabilire primo, deinde et ornare: los emperadores Flavios
entre las fuentes literarias y las epigráficas
Javier Andreu Pintado



Sociedad Boliviana
de Estudios Clásicos

