

Nación y populismo: la recepción de *Antígona* en obras del teatro argentino y brasileño de los años '50

Nation and Populism: The Reception of Antigone in Argentine and Brazilian Plays of the 1950s



Brenda López Saiz

Universidad de Chile

brelopez@uchile.cl

Recibido: 03/04/2026. Aceptado: 24/05/2026.

Resumen

En este artículo se analiza la recepción de *Antígona* de Sófocles en *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y *Pedreira das Almas* de Jorge Andrade, para proponer que las obras efectúan transformaciones semejantes de la tragedia, las cuales obedecen al imaginario populista que subyace a ambas. Para dar cuenta de ello, el artículo aborda primero aspectos políticos e ideológicos de sus contextos y las ideas centrales del populismo propuestas por el historiador Loris Zanatta. A continuación, se aborda sintéticamente el conflicto dramático planteado en la tragedia de Sófocles y algunas dimensiones de su desarrollo, para luego realizar un estudio comparado de las transformaciones del conflicto de la tragedia que se opera en ambas obras y que constituyen la expresión dramática del núcleo central de ideas del populismo.

Palabras clave: Antígona, recepción clásica, Antígona Vélez, Pedreira das Almas

Abstract

This article analyzes the reception of Sophocles' *Antigone* in Leopoldo Marechal's *Antígona Vélez* and Jorge Andrade's *Pedreira das Almas*, to argue that these works carry out similar transformations of the tragedy, which stem from the populist imagination underlying both. To account for this, the article first addresses the political and ideological aspects of their contexts and the central ideas of populism proposed by historian Loris Zanatta. Next, it addresses the main aspects of the dramatic conflict presented in Sophocles' tragedy and some dimensions of its development, followed by a comparative study of the transformations of the tragic conflict in both plays, showing how they express the core ideas of populism.

Key words: Antigone, classical reception, Antígona Vélez, Pedreira das Almas

Antígona Vélez y Pedreira das Almas: la reelaboración de Antígona desde una visión populista de la nación

Antígona Vélez del argentino Leopoldo Marechal y *Pedreira das Almas* del brasileño Jorge Andrade son dos recepciones de *Antígona* de Sófocles que fueron representadas por primera vez en sus respectivos países durante la década de 1950. Como la mayor parte de las reelaboraciones de esa tragedia griega, ellas retoman y transforman los elementos centrales de su argumento: la prohibición del rito fúnebre del “traidor” por parte de la autoridad, la insumisión de su hermana y el conflicto que se desarrolla a partir de ese enfrentamiento. En este artículo, proponemos que ambas obras sudamericanas presentan semejanzas en las transformaciones que operan sobre esos elementos y que a ellas subyacen ideas fundamentales del imaginario populista.

Dichas semejanzas se explican, por una parte, por ciertos elementos comunes a sus respectivos contextos de producción, que mencionaremos un poco más adelante. Por otra, ellas pueden ser vinculadas a una de las características del populismo propuesta por Loris Zanatta (2014). Para el autor, que estudia el fenómeno desde un punto de vista histórico cultural, el populismo es una “visión del mundo” o “imaginario”, “generalmente implícito”, cuyo núcleo de ideas centrales conecta con el sustrato católico común al “espacio histórico heterogéneo y variable” asociado a la cultura latina, a la cual pertenecen ambos países sudamericanos a partir de la experiencia colonial (p. 13). Dichas ideas, trasplantadas a la esfera política y social y secularizadas, permean una diversidad de manifestaciones aparentemente distintas que, sin embargo, comparten “un conjunto de valores y preceptos” y “un tipo de aproximación a la política y al orden social” (p. 74). Desde esa perspectiva, el populismo se encuentra en fenómenos tan diversos como “los gobiernos fascistas y corporativistas, en los movimientos radicales y revolucionarios, en las agrupaciones étnico-nacionalistas, en los regímenes nacionalistas de tipo socialista, en los partidos ‘moderados’, o bien en los partidos radicales” (pp. 72-73).

De acuerdo con el historiador, el núcleo de ideas definitorias del populismo tiene como base la concepción de las sociedades humanas como “organismos naturales comparables al cuerpo humano”, idea que a su vez implica la subordinación de las partes al todo, es decir, del individuo a la colectividad o, en el decir de Zanatta, “al plano colectivo que los trasciende” (p. 7). De ello se desprende la concepción de la colectividad o “pueblo”, en el lenguaje característico de muchos fenómenos populistas, como “conjunto unitario e indivisible” (p. 7), homogéneo y carente de discordancias, en el que “el individuo se confunde con el todo” (p. 26). Dicha colectividad no constituye una comunidad política producto de una “asociación voluntaria de individuos iguales” cuya convivencia es regulada por leyes e instituciones a partir de instancias de participación, discusión y decisión, sino que se presenta como una comunidad apolítica, “formada por la historia y la identidad esculpidas en piedra”, cuyo origen y unidad reside en el pasado y a la vez se asocia a un destino común que de él emana (p. 27). Por ello, plantea Zanatta (2014), “se puede decir que el populismo ‘esencializa’ a su pueblo, inventándole una historia y un destino común que preceden a su transformación en comunidad política y que prescinden de ella” (p. 28), cuyos miembros “están destinados a moverse al unísono en la consecución de un mismo fin [...]. Algo tan grande que vale la pena renunciar a la propia individualidad en su nombre” (p. 111). Esa homogeneidad y unidad en torno a un pasado y destino común se asocian frecuentemente, a su vez, a una visión maniquea que define a la colectividad a partir de su oposición con el otro y que concibe las relaciones sociales “como campo de batalla entre el bien y el mal, entre los amigos y los enemigos, sin compromiso alguno posible” (p. 36). Finalmente, el populismo tiende a presentarse asociado a la figura de un líder que establece una relación de identificación con la colectividad, base a su vez de la identidad homogénea y común (p. 37).

En el caso de *Antígona Vélez*, la conexión con el imaginario populista se vincula a la relación estrecha entre la obra, su autor y el gobierno peronista. Leopoldo Marechal participó primero en la dictadura militar que llegó al poder mediante un golpe de Estado en 1943, y luego en el movimiento que llevó a Juan Domingo Perón al poder en 1946, en cuyo

gobierno también ejerció cargos. La participación de Marechal en ambos movimientos y gobiernos, a su vez, es producto de su adhesión al catolicismo nacionalista durante la década de 1930, movimiento que, como ha planteado convincentemente Zanatta (1996, 1999, 2009), provee de base ideológica al gobierno militar de 1943 y de algunas de sus ideas centrales al peronismo, las cuales, a su vez, expresan claramente su carácter populista¹. Entre ellas, se cuentan la visión orgánica, esencialista y apolítica de la nación, que se tradujo en la presentación del gobierno peronista como realización y “recuperación” de la nación mediante la construcción de la “nueva Argentina”; la valoración de la “unidad” como atributo principal de esta y el corporativismo y la “justicia social” como vías para alcanzarla en el plano social; la presentación del líder como encarnación de la nación y la progresiva concentración de los poderes en la figura de Perón; y la consideración de los opositores como enemigos y su exclusión de la “patria”². *Antígona Vélez* fue presentada el 25 de mayo en la temporada oficial del Teatro Cervantes como parte del programa cultural del gobierno y en celebración de la primera fecha de independencia de la Argentina³ y, como veremos, integra en su estructura dramática y en la transformación de *Antígona* una serie de estas ideas.

A diferencia de la obra argentina, *Pedreira das Almas* no es producto de la adhesión de su autor a un proyecto político específico. Proponemos leerla, sin embargo, a la luz de procesos y de una ideología político-cultural que se desarrollan en Brasil desde 1930 y que, con transformaciones, aún continúan vigentes en 1957 y 1958, años de creación y primer estreno de la obra. Mota y López (2009) categorizan los distintos gobiernos que se suceden entre 1930 y 1964 como la “era Vargas”, en alusión a la influencia que ejerció la figura de Getúlio Vargas sobre la política brasileña incluso

¹ Varias de las ideas definitorias del populismo consideradas aquí coinciden con ideas propias de movimientos nacionalistas, y en particular con el catolicismo nacionalista. Entre ellas, se cuentan la visión orgánica y esencialista de la nación, la subordinación del individuo que de ella se desprende, y la visión maniquea de la sociedad.

² Al respecto, véase Zanatta (1999), Sigal y Verón (1986) y Altamirano (2004).

³ Acerca de la relevancia de la fecha y del estreno de la obra, véase Fradinger (2023, pp. 82-83).

después de su suicidio en 1954, influencia que se manifiesta en la continuidad del carácter populista durante esa época, a pesar de los cambios históricos. Ambos historiadores dividen ese largo periodo en tres fases: en las dos primeras detenta el poder Vargas, primero mediante un gobierno republicano entre 1930 y 1937 (la *República Nova*) y luego mediante la dictadura del *Estado Novo* entre 1937 y 1945. En esas fases, los gobiernos de Vargas exhiben varias características comunes con el peronismo, entre las que se cuentan la adhesión a los fascismos europeos, las políticas antiliberales, la promoción del corporativismo y la aproximación de los sindicatos al Estado, las reformas sociales desde la óptica de la “justicia social”, contraria a las ideas de izquierda, y una visión esencialista de la nacionalidad. En el plano cultural, es ese un periodo de gran efervescencia en el que, bajo el fomento estatal impulsado por Gustavo Capanema, ministro de Educación y Salud durante once años, creadores e intelectuales de diversas disciplinas se abocan a la reflexión sobre la identidad nacional y a la creación de una “identidad nacional moderna”. Dicho impulso aún continúa vigente en la década de 1950, periodo que, en la clasificación de Mota y López (2009), se enmarca en la fase de la “República populista” que va desde 1946 a 1964, en la que se suceden gobiernos elegidos democráticamente. Entre 1946 y 1954 gobiernan primero Eurico Dutra, ex ministro de Guerra de Vargas y luego el propio Vargas, elegido democráticamente en 1950. En 1958, año del estreno de la obra por el Teatro Brasileiro de Comedia en São Paulo, Juscelino Kubitschek gobierna hace dos años a la cabeza de un programa político nacional-desarrollista que encuentra su expresión más elocuente y espectacular en la creación de la nueva capital moderna: Brasilia. Tanto el estreno de la obra por parte de la principal compañía teatral del periodo, como toda la obra de Jorge Andrade y la actividad teatral que se desarrolla a lo largo de esa década, se concentran en la creación de un “teatro nacional brasileiro”, esfuerzo que se enmarca en el clima político y cultural mencionado. Es a la luz de ese contexto que es posible comprender la presencia en su obra de ideas del imaginario populista que analizaremos a continuación. Pero antes de eso, para poder apreciar las transformaciones

que se operan sobre la tragedia de Sófocles a partir de ellos, veremos sintéticamente aspectos centrales del conflicto que *Antígona* presenta.

El conflicto en *Antígona*

La tragedia de Sófocles inicia con la presentación del conflicto que será desarrollado a lo largo de la obra: en el prólogo, vemos la decisión de Antígona ante el recién promulgado edicto de Creonte, el cual prohíbe dar sepultura a su hermano Polinices por haber traicionado a su polis atacándola con un ejército enemigo. Ante él, la respuesta del personaje es categórica: un *philos* debe ser tratado como tal por parte de sus *philoí*, trato que incluye la realización de ritos fúnebres exigidos por la piedad religiosa, deber al que Antígona no está dispuesta a renunciar. Pocos versos después, al inicio del primer episodio, se presenta la posición de Creonte, quien en su discurso ante el coro de ciudadanos plantea que el interés y el bien de la *polis* están por sobre los vínculos familiares y que, de acuerdo con ese principio, él ha decidido castigar a uno de sus sobrinos, Polinices, y honrar al que murió defendiendo su *polis*, Eteocles.

Dichas posiciones deben ser comprendidas a la luz de lo que ha sido planteado con respecto a la significación del vínculo de *philia* en la Atenas del periodo. Como ha sido ampliamente desarrollado por la crítica, el término *philia* —a menudo traducido como amistad o amor— posee tradicionalmente una significación en tanto noción relacional que designa un vínculo fundamental en la sociedad griega, el cual establece un conjunto de deberes recíprocos entre quienes están unidos por él⁴. Si bien puede darse entre personas que no poseen parentesco, es la familia la unidad donde este existe de modo indefectible o, para ser más precisos, el *oikos* (traducido generalmente como hogar), unidad básica de la sociedad ateniense que incluye a los miembros de la familia extendida y a los esclavos. La noción se define, además, en complementariedad con su opuesto: la enemistad, relación que se establece con todo aquel que dañe

⁴ Al respecto, véase Goldhill (1986, pp. 79-106), Blundell (1989) y Cairns (2016, pp. 93-114).

a un *philos* y que se resume en el mandato moral tradicional que prescribe tratar bien a los *philoi* y dañar a los *echthroi* (enemigos)⁵.

Tal como ha sido planteado por diversos críticos, *Antígona* puede ser leída justamente como una obra en que se problematiza dicho vínculo que ha sido fundamental en la definición del rol social del individuo desde el periodo arcaico, en un momento en que, a mediados del siglo V a.C., las transformaciones sociales e ideológicas asociadas al desarrollo de la democracia y del imperialismo ateniense provocan tensiones y cambios en las definiciones tradicionales de la identidad y la colectividad. Como plantea Goldhill (1986),

[...] in fifth-century Athens, as we will see, it is a term closely involved with the development of a civic discourse, precisely because of the shifting of a person's sense of position in society and the shifting of relationships in the development of the fifth-century polis. (p. 82)

Esa problematización se advierte desde un inicio —de modo implícito en las palabras de Antígona y explícito en el discurso de Creonte—, pues el conflicto entre las posiciones de ambos personajes se plantea como una disputa por la jerarquía de los valores vigentes en la sociedad y por la definición de la *philia*. Para Antígona, la *philia* consanguínea que se adquiere por nacimiento es inmodificable y posee un valor absoluto: Polinices es un *philos* y merece el trato acorde, independientemente de lo que haya hecho en el ámbito cívico. Esa visión se expresa tempranamente en sus afirmaciones frente a Ismene, cuando describe la prohibición de Creonte a partir de la oposición entre *philos* y *echthros*: Polinices, un *philos*, recibe en cambio trato propio de un enemigo: “¿O es que no te das cuenta de que contra nuestros seres queridos se acercan desgracias propias de enemigos?” (Sófocles, trad. 1981, vv. 9-10) —ἢ σε λανθάνει / πρὸς τοὺς

⁵ En griego, φιλεῖν φίλους, εχθαρεῖν ἐχθρούς (Goldhill, 1986, p. 83). El término *echthros* es usado predominantemente para designar enemistad personal, en su relación complementaria con el vínculo de *philia*. Si bien en ocasiones también es utilizado para referirse a un enemigo político-militar, el término que usualmente designa esa noción es *polemios*. Debido a su significación específica y sin equivalente en el español, mantenemos ambos términos (*philos* y *ekhthros*) en griego.

φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά (Sófocles, ed. 1999, vv. 9-10)⁶–, y se reitera en sus planteamientos a lo largo de toda la obra, en los que el vocabulario asociado a la *philia* entendida en esos términos es constante. Creonte, en cambio, explícitamente fundamenta su decisión a partir de una jerarquización que no solo antepone el interés de la *polis* al vínculo y los intereses de la *philia* familiar, sino que lo plantea como requisito para la preservación de dicho vínculo, relativizándolo: quien, como Polinices, no exhibe la conducta cívica apropiada y atenta contra su *polis*, pierde su condición de *philos* (vv. 187-188) y se transforma en enemigo. Dado que Polinices es su sobrino y que él, en tanto pariente varón más cercano vivo, tendría el deber de rendirle ritos fúnebres⁷, la promulgación del edicto que pronuncia se presenta como acto que ejemplarmente exhibe el cumplimiento de esos principios por parte del nuevo gobernante. Al mismo tiempo, así como el vínculo de *philia* familiar no es absoluto y puede ser cancelado dependiendo de la conducta cívica, Creonte concibe a la *polis* como base de un vínculo de *philia* entre sus miembros, el cual se establece a partir del trabajo conjunto en pos de la colectividad. Mientras para Antígona “se nace” *philos*, tal como plantea Blundell (1989) con respecto a los versos 189-190 proferidos por Creonte,

His choice of words is telling –for him *philo*i are made, not born (188, 190). He declares that his decree is “brother” to his principles (192), showing that for him “brotherliness [...] is a harmony between political ideals and practice” (Seale 86). (p. 118)

La disputa irreconciliable por la jerarquía de los valores, la definición de la *philia* y la relación entre el ámbito cívico y el familiar se expresan de manera concisa en los famosos aforismos que ambos profieren en el debate en que, durante el segundo episodio, enfrentan sus posiciones

⁶ Esos versos pueden ser también traducidos como “no has visto los males infligidos por enemigos que se acercan contra nuestros *philo*i”. Si bien la traducción citada, de Assela Alamillo (Sófocles, trad. 1981), revela más explícitamente la inmutabilidad del vínculo de *philia* para Antígona, esta segunda traducción, como plantea Blundell (1989), también se integra en la dinámica de “ayudar a los amigos/parientes y dañar a los enemigos” (p. 107). Polinices no ha dejado de ser un *philos* tras atacar la ciudad y matar a su hermano, y todo aquel que lo dañe es un enemigo (en este caso, su tío Creonte).

⁷ Al respecto, véase Blundell (1989, p. 118) y Sourvinou-Inwood (1989, p. 140).

previamente delineadas por separado: un *echthros* nunca es un *philos*, ni siquiera tras la muerte, estoca Creonte en el verso 522, definiendo a Polinices como enemigo a partir de su conducta cívica: οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος (Sófocles, ed. 1999, v. 522). La respuesta de Antígona, en cambio, sintetiza su concepción de la *philia*: οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν (v. 523)⁸. Traducido usualmente al español como “no nací para compartir el odio, sino el amor”, a la luz de la significación de la *philia* que hemos revisado hasta aquí, el aforismo expresa la condición absoluta del vínculo de *philia* consanguíneo compartido por nacimiento, y de los deberes imprescriptibles que se le asocian. Es en ese enfrentamiento, asimismo, que pasa a ocupar un primer plano en la argumentación de Antígona la mención a las “leyes no escritas” (ἄγραπτα νόμῳ) de los dioses (vv. 454-455) en que basa su conducta, las que contrapone al edicto (κήρυγμα) (v. 454) de Creonte.

Tras ese enfrentamiento, los episodios siguientes se centran en el cuestionamiento de las decisiones de Creonte por parte de Hemón y de Tiresias, quien finalmente suscita el cambio de Creonte al informar sobre las señales de la disconformidad divina ante ellas y de las consecuencias funestas que estas tendrán para sus familiares. En el plano de las acciones, la obra concluye así presentando como erróneas la prohibición de los ritos fúnebres y la condena a Antígona de morir encerrada en una cueva: aquel que atribuyó a los dioses concordancia con su jerarquía valórica, debe finalmente reconocer la prohibición del rito fúnebre como un error que atenta contra lo que los dioses demandan. Por otra parte, si bien no hay ninguna condena explícita a su infravaloración del vínculo de *philia* familiar, el final de la obra pareciera sancionar su conducta de manera contundente, con un Creonte que acaba reconociendo su relevancia ante la muerte de su hijo Hemón y su esposa Eurídice. En la resolución del

⁸ Los verbos usados en el aforismo de Antígona no aparecen en ningún otro texto conservado. Como plantea Griffith en su Comentario al texto griego, “Antigone coins special terms to describe her own φύσις and its inextricable involvement in ‘family’” (Sófocles, ed. 1999, Comentario, pp. 211-212). Lloyd-Jones intenta acercarse a la significación que hemos estado analizando mediante la siguiente traducción: “I have no enemies by birth, but I have friends by birth” (Sófocles, ed. y trad. 1994, v. 522).

conflicto, de esa manera, Creonte experimenta una transformación, reconociendo su error y padeciendo sus consecuencias. Antígona, en cambio, mantiene su posición inalterada y cumple su promesa de enfrentar la muerte por su causa (vv. 72, 97).

Ese final aparentemente resolutivo, sin embargo, se vuelve más complejo si tenemos en consideración otras dimensiones de la estructura dramática, como la caracterización de Antígona y Creonte a través de los discursos que estos profieren en sus interacciones. Prueba de ello es la diversidad de interpretaciones a las que la obra ha dado lugar y, en particular, los juicios, en algunos casos incluso opuestos, acerca de los actos y posiciones de ambos personajes protagónicos. Tal como plantea Griffith en su Introducción,

In the modern era, hundreds of books and articles have discussed the degree to which Kreon, or Ant., or both, should be held responsible for the deaths of Ant., Haimon, and Eurydike, and what we should learn from their catastrophe. No consensus has emerged. (Sófocles, ed. 1999, Introducción, p. 28)

No pocos intérpretes, sobre todo de los dos primeros tercios del siglo XX, juzgaron la conducta de Creonte como totalmente negativa, considerándolo como un tirano impío, y la de Antígona como un ejemplo incuestionable de virtud en su defensa de las “leyes divinas”. Más recientemente, en cambio, en el intento de interpretar la obra a partir de lo que sabemos de las concepciones y prácticas culturales del periodo, en un influyente artículo, Sourvinou-Inwood (1989) postuló que es la conducta de Antígona la que reviste connotaciones completamente negativas, al transgredir normas de género y valores cívicos centrales de la Atenas del periodo. En otra tendencia crítica relevante durante el siglo XX, en la saga de la lectura hegeliana de la obra, el conflicto fue interpretado como el enfrentamiento entre dos posiciones simultáneamente legítimas y erradas en la defensa unilateral que los personajes hacen de ellas, cuya resolución radicaría en una síntesis de ambas (Lardinois, 2012, p. 61). Y si bien esa diversidad de lecturas por sí sola es muestra de la complejidad con que la obra de Sófocles desarrolla dramáticamente el conflicto, en las últimas cuatro décadas ha predominado una importante línea de

interpretación centrada justamente en la ambigüedad y las contradicciones que es posible reconocer en la conducta de ambos personajes, las cuales dificultan ver una oposición maniquea entre ellos y una resolución clara e inequívoca del conflicto.

Sea cual sea la interpretación que demos al final (considerando a Creonte, Antígona o a ambos responsables de la catástrofe; a Creonte dotado de razón en su ideología cívica —muy cercana a lo que parece haber sido la ideología democrática según otras fuentes del periodo—, pero equivocado en el castigo a Polínices y/o en la forma en que ejerce el poder; o bien a Antígona correcta con respecto a las exigencias de la piedad, tal como ha sido refrendado por Tiresias, pero solo parcialmente correcta o incluso incorrecta en la manera de enfrentar la situación), la obra pareciera no cerrar con la ratificación de la supremacía absoluta de la *polis*. En *Antígona Vélez y Pedreira das Almas*, como veremos, se produce lo contrario: todos los actos individuales y los vínculos personales se orientan hacia la realización de una colectividad futura, en un cierre que deja poco margen de dudas al respecto.

Antígona Vélez y Pedreira das Almas: la lucha por la colectividad futura

En *Antígona Vélez y Pedreira das Almas*, las acciones dramáticas se sitúan en el siglo XIX y se asocian a sucesos históricos reales, ocurridos durante el periodo inicial de “construcción” de las nuevas naciones independientes. En el caso argentino, las acciones representan la lucha entre criollos e indígenas en el territorio de la pampa, sin precisar una fecha exacta. La crítica ha tendido a postular que los sucesos aluden a las campañas militares de conquista emprendidas por el Estado argentino contra la población indígena de grandes extensiones de la región de la pampa y de la Patagonia en el último cuarto del siglo XIX⁹. Recientemente, sin embargo, Moira Fradinger (2023) ha hecho notar que en los programas

⁹ Véase, por ejemplo, Maturo (1999) y Biglieri (2016). Véase Fradinger (2023) para una revisión más específica de las distintas localizaciones temporales atribuidas a la obra (p. 69).

entregados en el estreno de la obra se precisaba que el acontecer transcurre en 1920, es decir, en los años inmediatamente posteriores a la independencia (p. 68). En la obra brasileña, las acciones ocurren en una antigua ciudad de piedra localizada en una montaña de Minas Gerais, cuyo nombre (Pedreira das Almas) es ficticio, pero cuyas características la aproximan a São Tomé das Letras, ciudad desde la cual partieron los antepasados del dramaturgo en dirección a São Paulo (Sant'Anna, 1997, p. 45). Las acciones transcurren durante la rebelión liberal ocurrida en Minas y São Paulo en 1842, en un momento de decadencia económica de la región debido al agotamiento de las minas de oro que habían sido fuente de gran riqueza el siglo anterior.

Además de esa similitud, las dos obras comparten una transformación semejante del argumento de la tragedia de Sófocles: mientras en ella las acciones dramáticas ocurren después del conflicto bélico que amenazó a la *polis* de Tebas—siendo este un antecedente fundamental—, en las dos obras latinoamericanas el enfrentamiento no ha concluido y tanto la prohibición del rito fúnebre como la insumisión del personaje femenino se integran en su desarrollo. En ambas, lo que está en juego en ese enfrentamiento es el destino de la colectividad futura, aún inexistente como tal en el presente dramático y amenazada por fuerzas que se oponen a su conformación. Dado que las dos obras sitúan las acciones en el pasado histórico, ese horizonte futuro avizorado en su acontecer se orienta hacia el presente de producción y recepción de las obras a mediados del siglo XX.

En *Antígona Vélez*, la lucha es librada por los habitantes de la hacienda La Postrera, quienes se defienden de los ataques de los “pampas”. Al igual que en la tragedia de Sófocles, dos hermanos han muerto enfrentados uno contra otro: Martín Vélez (Eteocles) defendiendo La Postrera, Ignacio Vélez (Polinices) atacándola junto con los indígenas, a quienes se ha unido abandonando su hogar. Ante esos sucesos, Facundo Galván, capataz encargado de la hacienda tras la muerte de Luis Vélez, ocurrida “sableando

a los infieles” (Marechal, 1970, cuadro 1, p. 12)¹⁰, prohíbe el entierro de Ignacio y decreta que su cuerpo permanezca abandonado fuera de la hacienda. Si bien las acciones de la obra inician una vez ocurrido ese enfrentamiento, a lo largo de todo el acontecer dramático los habitantes de La Postrera esperan un nuevo ataque de los habitantes de la pampa, en lo que constituye una segunda línea de acciones que se desarrolla de manera coordinada con la línea principal, centrada en los actos de Antígona. La espera de ese ataque inminente y el cadáver expuesto en el exterior, a su vez, configuran dos espacios dramáticos: el espacio de la hacienda representado en escena y el exterior amenazante, avistado desde la loma donde se localiza La Postrera. En esa lucha, ambos espacios adquieren un complejo valor semántico: en un nivel explícito, La Postrera es un mundo cristiano, donde los honores que se le rinden a Martín Vélez se realizan bajo el signo de la cruz, y la vida de sus habitantes se dedica a “jinetear un potro” y a “manejar un sable contra la chusma del sur y un arado contra la tierra sin espigas” (cuadro 1, p. 12), resguardando ese que se presenta como un bastión de civilización, “una punta de lanza metida en el desierto”, confín tras el cual “no hay una espiga ni una rosa” (cuadro III, p. 29). El mundo externo, en cambio, es caracterizado con cualidades que lo asocian a la barbarie: sus habitantes son “infieles”, comen a sus yeguas crudas a la espera del ataque (cuadro 1, p. 12), y se ciernen sobre la hacienda para “robar hembras y caballos” (cuadro 2, p. 22). En un segundo nivel implícito, que emerge al leer *Antígona Vélez* en el marco de la producción previa de Marechal, es posible reconocer motivos literarios desarrollados en obras anteriores para configurar mundos modélicos que materializan una visión cristiana de la existencia. Mediante ellos, el espacio de La Postrera se presenta como un mundo donde el “bien” se hace efectivo en la tierra, esto es, un mundo en el que los hombres viven su existencia terrena teniendo como fin el reino de Dios. El espacio externo, en cambio, se constituye como el reverso negativo dominado por el “mal”, es decir, privado del bien que es Dios, al haber hecho del mundo terreno el

¹⁰ Todas las citas de *Antígona Vélez* corresponden a esta edición. En adelante, nos limitaremos a indicar en el texto el número de cuadro y de página entre paréntesis.

fin último de su existencia, entregándose a la tentación engañosa de los sentidos¹¹. A medida que avanzan las acciones, la defensa de La Postrera se asocia a un objetivo que no es la sola supervivencia inmediata, sino la preservación de ese espacio en tanto germen de un mundo futuro libre de amenazas y sufrimiento.

Es en ese marco que se integran tanto la prohibición del entierro como su contravención por parte de Antígona Vélez: de modo similar a la tragedia, la traición del hermano a su tierra de origen no es para ella razón suficiente para privarlo del rito fúnebre y, en los dos primeros cuadros, el amor fraterno aparece como móvil principal para desafiar la orden, en una versión que enfatiza el vínculo afectivo y, por supuesto, carece de las connotaciones del vínculo de *philia* griega antes revisadas. Asimismo, la orden de Galván sigue de cerca el móvil esgrimido por Creonte, anteponiendo el bien y la salvación de la colectividad al vínculo familiar y afectivo. La persistencia de la lucha y las connotaciones que esta posee, sin embargo, representan una transformación que será central en el desarrollo del conflicto: por una parte, como veremos más adelante, el lugar en que yace el cuerpo del hermano posee una significación fundamental, pues la ejecución del rito requerirá que Antígona se interne en el mundo externo antes descrito, experiencia que alterará radicalmente su comprensión de la situación. Por otra, la finalidad trascendente que la lucha en curso posee para toda la colectividad incide decisivamente en la transformación completa del desarrollo y la resolución del conflicto que revisaremos en el próximo apartado.

En *Pedreira das Almas*, el enfrentamiento en curso se presenta como parte de un argumento dramático que sigue menos de cerca los sucesos básicos de la tragedia, tanto que en el primer cuadro del primer acto nada permite aún prever una relación con *Antígona*. Las acciones centrales se desarrollan en torno al personaje de Gabriel, joven que ha participado en la rebelión y que, junto a su novia y prima Mariana, lidera a un grupo de habitantes que planean migrar a la meseta paulista en busca de una mejor

¹¹ Véase un desarrollo más detallado del tema en López Saiz (2016 y 2020).

vida. En el inicio, Gabriel llega a Pedreira huyendo, perseguido por el ejército tras la derrota de la rebelión. En su encuentro con Mariana durante el primer cuadro del primer acto, Gabriel le comunica que su hermano Martiniano ha sido apresado pero no corre peligro, por lo que ambos planean la partida inminente y vislumbran el futuro de libertad y prosperidad que les espera en las nuevas tierras. A dicho propósito se opone, sin embargo, Urbana, madre de Mariana y Martiniano y matriarca que ejerce liderazgo sobre la comunidad de Pedreira, para quien la migración constituye una traición a la ciudad de origen y a los antepasados que la construyeron con su esfuerzo en el trabajo de las minas. Asimismo, la inminente partida hacia el nuevo mundo se ve amenazada por las tropas realistas que se aproximan a Pedreira en busca de Gabriel, quien se esconde en una de las numerosas cuevas que rodean la ciudad, producto de la explotación minera en la montaña. Tras ser descubierto por Urbana, Mariana ruega a su madre no delatar su localización, prometiendo a cambio renunciar al matrimonio con Gabriel y permanecer en Pedreira. Hasta aquí, no pareciera haber conexión alguna con la tragedia de Sófocles, pero la vinculación con *Antígona* no tarda en aparecer: en el segundo cuadro del primer acto, llega el delegado de policía Vasconcelos al mando de tropas, trayendo preso a Martiniano, hijo de Urbana, y exigiendo al pueblo de Pedreira que revele el paradero de Gabriel. Urbana, fiel al acuerdo prometido a Mariana, mantiene silencio y, ante la amenaza de Vasconcelos de castigar a todos los hombres de Pedreira si nadie habla, asume ser la única que conoce el lugar donde se esconde el rebelde. Ello da pie a que el delegado intente presionarla ofreciendo la libertad de Martiniano a cambio de la delación; Martiniano implora a su madre que guarde silencio y, viéndola titubear, se lanza a correr gritando: “Huye Gabriel” (Andrade, 2008, p. 95)¹². Ante eso, sorpresivamente un soldado dispara a Martiniano y este, agonizante, suplica una vez más a su madre que guarde silencio. El delegado prohíbe entonces que los habitantes de la ciudad salgan del pueblo y, siendo Pedreira una ciudad de piedra en cuyo

¹² En las citas siguientes, que corresponden siempre a esta edición, nos limitaremos a indicar en el texto el número de acto, cuadro y página entre paréntesis.

cementerio no quedan tumbas disponibles, la prohibición implica no poder bajar al valle en busca de la tierra necesaria para enterrar a Martiniano. Dicha necesidad es nuevamente utilizada por el delegado para presionar al pueblo: solo permitirá salir si es revelado el paradero de Gabriel y encarcelará a todos los hombres si ello no ocurre dentro de tres horas.

A diferencia de la tragedia y de *Antígona Vélez*, aquí la autoridad no prohíbe directamente el entierro del hermano y este, en lugar de ser el traidor castigado mediante esa prohibición, es la moneda de cambio utilizada para castigar al “traidor” que ha liderado la rebelión. No obstante, la prohibición del entierro y la hermana que confronta a la autoridad por esa causa aluden claramente a *Antígona*, conexión que es enfatizada, además, por el uso de una serie de recursos dramáticos que evocan a las tragedias griegas: un grupo de personajes femeninos cercanos a Mariana que funcionan como un colectivo y se movilizan coreográficamente¹³, el uso de un registro lingüístico exento de coloquialismos y frecuentemente poético, diálogos que constituyen debates y un espacio escénico situado en el exterior de un edificio central: en este caso, la plaza y el atrio de la Iglesia, edificio principal de la ciudad situado al centro del escenario, cuyas puertas e interior no visibles juegan sin embargo un rol dramático fundamental, de modo semejante a lo que ocurre con la *skēnē* en muchas de las tragedias conservadas.

De modo similar a *Antígona Vélez*, la prohibición del entierro que gatilla la reacción de Mariana-Antígona se enmarca en la lucha por una colectividad futura en vías de ser fundada. La función que ese acto desempeña en cada obra es, sin embargo, distinta. En la obra argentina, el mundo presente de La Postrera es el germen de la comunidad futura y la

¹³ La versión de *Pedreira das Almas* publicada por editorial Anhembi en 1958 sufrió cambios en la publicación de la obra realizada dos años más tarde por la editorial Agir y en la versión publicada en 1970 como parte del ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, según informa Sant’Anna (1997, pp. 46-47). Entre los cambios realizados a la primera versión se cuenta la reducción de un coro de voces a cuatro personajes femeninos: Clara, Elisaura, Genoveva y Graciana. A pesar de ello, incluso en la versión reducida esas figuras evocan a un coro tanto a través de sus discursos como de movimientos coreográficos conjuntos y, además, en el segundo acto se incluyen escenas en que a ellas se suma un grupo de mujeres que ejecutan movimientos grupales de gran impacto teatral.

prohibición del entierro de Ignacio Vélez es parte de los actos emprendidos en pos de su realización. En *Pedreira das Almas*, en cambio, la colectividad futura pareciera no tener continuidad alguna y definirse más bien por su diferencia con el presente dramático, constituido por dos dimensiones complementarias que obstaculizan su conformación. Por una parte, Urbana, figura que concentra una serie de cualidades que caracterizan al mundo de Pedreira, las cuales a su vez se aproximan a la posición de Antígona en la tragedia de Sófocles: los vínculos familiares centrados en la relación con los ancestros muertos, la veneración del pasado y la tradición, la oposición a las nuevas ideas liberales defendidas por Gabriel. Metonímicamente, a su vez, la posición de Urbana y su oposición a la realización simultánea de los amantes y la nueva colectividad, son caracterizadas por una cualidad de la ciudad de Pedreira que es enfatizada a lo largo de toda la obra: la fastuosa esterilidad de las construcciones de piedra incrustadas en la montaña, incapaces incluso de albergar a sus muertos. Por otra parte, la realización de la colectividad futura es obstaculizada por un gobierno tiránico e injusto de una sociedad clasista y esclavista, cuya ilegitimidad se expresa mediante la arbitrariedad y debilidad moral de la figura que lo representa: un *delegado* del poder central que mal cumple órdenes, no consigue controlar a sus subordinados en dos ocasiones –con la desafortunada consecuencia de la muerte de Martiniano en la primera–, usa el rito fúnebre como método de apremio contra dos mujeres para obtener su objetivo y finalmente es doblegado por la fortaleza de Mariana. En ese marco, la prohibición del entierro del hermano de la protagonista no es un acto en defensa de la colectividad futura, sino que es parte de su obstaculización, y es también el hito que confronta a Mariana con una decisión radical que veremos luego. A partir de lo descrito, es posible apreciar cómo en ambas obras emergen dos de las ideas propias del populismo: en ellas el pasado histórico real se transmuta en momento pasado originario de la nación que conecta directamente con su destino, y esa existencia, a su vez, se define a partir de la contraposición con fuerzas opuestas que la amenazan y que no tienen cabida en la uniforme colectividad nacional. Ello incide, a su vez, en una transformación importante de la tragedia de Sófocles: mientras en ella la

polis aparece atravesada por un conflicto interno de compleja resolución, en las dos obras que nos ocupan ese conflicto se desplaza hacia el oponente externo, que, a la vez que amenaza su conformación, refuerza su unidad.

El conflicto en *Antígona Vélez* y *Pedreira das Almas*: la primacía de la colectividad futura

En *Antígona*, como hemos visto, el conflicto se produce porque ambos personajes defienden su posición de manera inflexible, con una Antígona que no abdica de ella y con un Creonte que lo hace solo al ser confrontado con la catástrofe. Asimismo, en el desenlace de la obra, si bien la subvaloración del vínculo de *philia* efectuada por Creonte es sancionada negativamente, no se presenta una visión más específica acerca de las formas que ha de asumir la convivencia entre el ámbito cívico y el ámbito familiar, y lo que la obra ha mostrado como una relación conflictiva queda abierto como un problema político y moral de compleja resolución. En las dos obras latinoamericanas, en cambio, la resolución del conflicto se inclina de manera contundente hacia el interés del colectivo, más específicamente, como vimos en el apartado anterior, hacia la que se presenta como la colectividad futura a cuyos orígenes asistimos. En esa transformación, ambas utilizan la misma estrategia central: la figura de Antígona, ahora protagonista indiscutida, experimenta un cambio radical. La misma prohibición del rito fúnebre que, en la tragedia, da pie a la presentación de su posición inflexible, pasa a ser el hito que, en el caso de *Antígona Vélez*, gatilla su cambio de opinión y, en *Pedreira das Almas*, conmina al personaje a definir de manera explícita y contundente su posición en favor de la colectividad.

En *Antígona Vélez*, el relato del rito fúnebre, narrado por la propia Antígona, constituye el acto central de la obra, tanto por su preparación desde el inicio y su localización en el tercero de los seis cuadros, como por la relevancia que posee en el desarrollo del conflicto. Esa relevancia se enfatiza, además, al ser retomado y desarrollado nuevamente por Antígona en el quinto cuadro, en el momento inmediatamente anterior a

su muerte, que en esta obra se efectúa mediante la condena a salir galopando al atardecer para ser asesinada por los indígenas que rodean la hacienda. Mediante ese relato, se presenta la vivencia de Antígona como experiencia iniciática, a través de la cual se producen dos transformaciones radicales del personaje de la tragedia de Sófocles: Antígona Vélez deja de oponerse a la decisión de Galván y no solo pasa a comprender sus razones, sino a suscribirlas, y tanto el entierro del hermano como su aceptación de la muerte se presentan como un sacrificio, en la visión cristiana de dicho acto como piedra angular de la concepción religiosa y la experiencia humana.

Por una parte, la internación en el espacio externo de la pampa para enterrar el cuerpo del hermano muerto es presentada como una vivencia en que Antígona conecta con las vivencias de su padre y de Facundo Galván en la lucha contra los indígenas y comprende el sentido colectivo trascendente de esta:

¡Él quiere poblar de flores el sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, podría ser la primera flor del 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 lo canté! (cuadro 5, p. 47)

En esa transformación que implica la confrontación personal de Antígona con las dos posiciones posibles —la oposición a la autoridad en nombre del vínculo familiar o la adhesión a la autoridad y sus motivos—, se refuerza la supremacía absoluta de la colectividad futura, la lucha como vía para alcanzarla, y la subordinación de los intereses, vínculos y emociones individuales a ese proyecto, tal como se aprecia en el discurso del personaje que antecede a la ejecución de su condena:

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 hoy 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 [...] El hombre que hoy 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! [...]. (cuadro 5, p. 46)

Por otra parte, tanto la ejecución del rito fúnebre como la muerte de Antígona Vélez son presentadas mediante simbología cristiana que configura dichos actos como experiencia sacrificial. En ella, es central la concepción del mal como privación del Bien que se introduce en la condición humana tras la caída, y del sufrimiento como experiencia humana del mal. El sacrificio, cuyo modelo es la pasión y la muerte de Cristo, constituye entonces un acto en que el amor es el móvil que lleva a enfrentar el mal y el sufrimiento que este conlleva, abriendo la posibilidad de la redención. Esas concepciones permean el relato de la experiencia del entierro del hermano. Esta se presenta como culminación del intenso sufrimiento experimentado por Antígona en los cuadros siguientes, en los que Antígona se interna, durante la noche, en el mundo de los “infielos” que se han entregado voluntariamente al mal, donde el cuerpo del hermano muerto yace expuesto no solo a la descomposición, sino a la condena, es decir, la privación definitiva y absoluta del bien. Esas connotaciones se enfatizan mediante el lenguaje con el que Antígona describe su experiencia, presentándola como pérdida y recuperación del alma, riesgo implicado en la confrontación con la carencia total de bien, a la que Antígona se sobrepone y sobre la cual triunfa. El entierro del hermano pasa entonces a ser un acto en el que Antígona vence, no solo recobrando el alma que creía perdida —esto es, el bien y la posibilidad de salvación—, sino también, como Cristo y gracias a su amor redentor, logrando imponer el bien en ese mundo que parecía entregado por completo a la muerte definitiva¹⁴:

¹⁴ Para un análisis más detallado, véase López Saiz (2016, pp. 203-211). Como planteo en ese texto, el acto de Antígona con esas connotaciones fue desarrollado previamente por Marechal en *Adán Buenosayres*, en una descripción que presenta a Antígona como santa que, a través de sus actos, imita a Cristo.

ANTÍGONA: (*Dirá su relato con absoluta naturalidad*). Se levantaba la luna.

Los perros me acompañaron hasta la Puerta Grande.

MUJERES: ¡Tu alma sola!

[...]

MUJERES.- ¿Qué alma tuviste?

ANTÍGONA: Mi alma no la sentía en mí: estaba fuera, junto al Otro, en el barro. Se me había ido, y salí a buscarla. En la Puerta Grande los perros me lamían las manos.

[...]

ANTÍGONA.- Mi alma se había tendido en la noche, junto a la miseria de Ignacio Vélez, ¡y me llamaba! Entonces dejé la Puerta Grande y caminé bajo la luna. [...]

LISANDRO: ¡Ella sola, con una pala en el hombro y una cruz en las manos! [...]

MUJERES: ¡Niña!, ¿qué alma tuviste? [...]

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

MUJERES: Nosotras llorábamos y rezábamos. Y oímos una canción: ¡alguien volvía cantando!

ANTÍGONA: Volví cantando sí. Porque ahora mi alma se volvía conmigo, y estaba como si le hubieran dado un vino fuerte. (cuadro 3, pp. 36-38)

Asimismo, la muerte de Antígona, mientras galopa al atardecer y es alcanzada por una flecha de los pampas, se entiende también a la luz del sacrificio cristiano: Antígona va al encuentro del mal y se confronta con él de la manera más radical posible, entregando su propia vida mortal, para abrir paso a la posibilidad de redención. A través de ese sacrificio ejecutado en nombre de la colectividad futura, esta adquiere entonces un carácter mesiánico. Al mismo tiempo, mediante su muerte la lucha deja de implicar solo la derrota del otro y se abre la posibilidad de su integración (simbólica) en ese mundo futuro. Finalmente, el carácter fundacional de ese sacrificio se completa con la muerte conjunta de Antígona y Lisandro (equivalente

del Hemón de la tragedia), quien sale junto con ella en el mismo potro y muere atravesado por la misma flecha.

En *Pedreira das Almas*, como vimos, la prohibición del entierro del hermano de la protagonista no es un acto en defensa de la colectividad futura, sino un obstáculo para su realización: para enterrar a Martiniano sería necesario entregar a Gabriel, líder del grupo de habitantes que se dispone a partir. Enterrarlo significaría, por lo tanto, renunciar a esa nueva realidad largamente anhelada por todos. El conflicto que en Sófocles se presenta a través del enfrentamiento de dos personajes se traslada aquí a Mariana, a través de un recurso dramático que también remite a la tragedia: ella enfrenta lo que ha sido denominado “conflicto trágico”, es decir, una elección en la que no hay salida libre de males, en una utilización dramática que pareciera pensada para enfatizar la primacía del colectivo. Mariana no solo no duda, sino que transmuta la prohibición en un acto mediante el cual desafía a la autoridad espuria que impide la realización de los planes colectivos¹⁵. No solo elige no enterrar a Martiniano, sino que se encierra con Urbana en la iglesia junto al cuerpo del hermano durante tres días, durante los cuales la madre también agoniza y muere. Mediante esa acción, dobliga a Vasconcelos, quien, resistido por todas las mujeres de *Pedreira*, finalmente abandona la ciudad sin cumplir su cometido tras ser incapaz de superar la prueba que Mariana le impone: entrar a la Iglesia, donde supuestamente se encuentra escondido Gabriel. La reacción del delegado ante el hedor que aflora al abrir la puerta da cuenta simultáneamente del horror acaecido y de la fuerza y resistencia de Mariana que ha tolerado permanecer tres días en ese lugar.

Como se aprecia en esa breve síntesis de los hechos que se desarrollan en el segundo acto de la obra, *Pedreira das Almas* también incluye como suceso central la experiencia de contacto con el cuerpo del hermano muerto ya en fase de descomposición. Al igual que en *Antígona Vélez*, esta es una experiencia que genera una transformación física y moral profunda en el personaje, y que también suscita el sacrificio redentor, con claras

¹⁵ Acerca del acto de Mariana como forma de resistencia, véase Fradinger (2023, pp. 150-192).

connotaciones cristianas que la asocian al sufrimiento, la muerte y la resurrección. Tras la vivencia en la iglesia, Mariana decide renunciar a Gabriel y a una nueva vida en otras tierras y decide permanecer sola en Pedreira das Almas tras la partida de todos sus habitantes. Esa transformación, de modo semejante a lo ocurrido en la obra argentina, es en parte producto de la comprensión que adquiere al ver morir a su madre junto al cuerpo en descomposición del hermano muerto: la que era antes una autoridad materna autoritaria y represora, se revela, gracias a la cercanía con la muerte, como alguien que actuó movida por una comprensión profunda del vínculo inextricable entre vivos y muertos, y del deber de honrarlos como aquellos que hicieron posible la vida presente y futura: “Minha mãe só tinha amor”, dice Mariana a Gabriel tratando de explicar su decisión, “não destruiu nada. Revelou o sentido de tudo!”. “Gabriel: É a vida que tem sentido. Só a vida tem sentido! Mariana: Tem tanto...que se não fossem os mortos, não estarias aqui” (acto II, cuadro 2, pp. 112-113).

Por otra parte, la decisión de Mariana se presenta como un sacrificio que ella hace por Gabriel y la colectividad futura: ella impide no solo que él vea lo que ella ha visto en el interior de la Iglesia, sino que siquiera sepa lo ocurrido, haciendo jurar al pueblo de Pedreira que jamás se lo revelará. Con ello, busca evitar que él cargue con la culpa de haber causado la muerte de Urbana y la exposición del cuerpo de Martiniano, culpa que ella asume para hacer posible la libertad de Gabriel y del nuevo mundo que este parte a fundar.

De esa manera, el rito fúnebre, en este caso no realizado, y la proximidad con la muerte, el sufrimiento y el cuerpo en descomposición, se presentan aquí una vez más como un acto de amor por el otro que conduce al sacrificio entendido en términos cristianos. El amor a la madre y al hermano muertos, pero también a Gabriel y al futuro, trasmutan la muerte en un acto que da vida y abre el camino de la salvación futura. El pasado y el futuro aparecen así profundamente conectados, y el sufrimiento y el sacrificio se presentan como acto originarios del destino de la nación.

La colectividad mesiánica y su líder

Habiendo visto cómo en ambas obras el conflicto, los espacios y los personajes de *Antígona* se transforman en función de la colectividad futura en ciernes, resta ver cómo se presenta en ellas ese mundo futuro que requiere la unión de todas las fuerzas y el sacrificio de sus miembros. En ambas, como está ya implicado en la idea del sacrificio redentor antes revisada, este se presenta como un mundo en que ha sido abolido el sufrimiento, en el que hombres y mujeres viven pacíficamente disfrutando de los dones de la tierra, en un espacio con claros trazos paradisíacos: “Algún día, en esta loma, vivirán hombres que no sangran y mujeres que no aprendieron a llorar” (cuadro 2, p. 22), dice Facundo Galván justificando sus decisiones; un mundo en el que hombres y mujeres dormirán “sus noches enteras”, crecerán los “trigos maduros” y las “novilladas gordas” y jugarán “los niños sin sobresaltos en la llanura”, avizora Antígona (cuadro 5, p. 47). En *Pedreira das Almas*, las imágenes paradisíacas atraviesan toda la obra y son predominantes en el inicio y el final, en boca de los personajes protagónicos y del colectivo que sueña con ese mundo futuro:

MARIANA: Tanto falou, que Gabriel partiu à procura de novas terras.

CLARA: Pouco a pouco, as visões que ele trouxe também começaram a povoar meus sonhos.

MARIANA: Nomes estranhos que soavam como bens de um paraíso distante [...]

CLARA: As descrições de Gabriel quase se tornaram orações.

MARIANA: Repetidas sempre por um número maior de pessoas.

CLARA (*rememora*): Reino devoluto em sagradas sesmarias!

MARIANA (*Entra no jogo*): Terra em cabeceiras repousadas!

CLARA: Em eterno e fecundante abraço!

MARIANA: Ao Rosário acasaladas! (acto 1, cuadro 1, pp. 76-77)

La naturaleza benigna y fértil que predomina en las imágenes, no solo hace posible una existencia privada de carestía material y sufrimiento moral, sino que se caracteriza por presentar una colectividad exenta no solo de conflictos, sino también de instituciones que regulen la convivencia, propias de una visión política de la comunidad, aproximándose así a las visiones populistas apolíticas de la nación. “E

começamos a sonhar com uma terra, onde o trabalho seria a lei, o amor, a justiça...e o horizonte uma porta sempre aberta”, dice Mariana absorta mientras, al final de la obra, Gabriel y los habitantes de Pedreira se alejan (acto 2, cuadro 2, p. 114).

En ambas, a su vez, esa realización aparece indisociablemente ligada al líder que conduce a la colectividad en la senda de su realización, en una visión que enfatiza la comunidad del grupo y su identificación con la figura. En el caso de *Antígona Vélez*, la obra concluye con un Facundo Galván que contempla a sus futuros “nietos”, hijos del sacrificio de Antígona y Lisandro, “todos los hombres que algún día cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre” (cuadro final, p. 58). En *Pedreira das Almas*, Gabriel es la condición de posibilidad de la futura colectividad, tal como se advierte en la decisión de Mariana, apoyada por todo el pueblo. “Sem Gabriel, ficaremos presos para sempre nesta terra pedrada!” (acto 2, cuadro 1, p. 106), dice Clara ante el peligro de su captura; “Para o povo de Pedreira...viver sem Gabriel...não será viver”, sanciona Mariana, tras salir de la iglesia (acto 2, cuadro 1, p. 107).

En el caso de *Antígona Vélez*, todas estas ideas del imaginario populista se asocian a la ideología peronista, y poseen una equivalencia directa con el objetivo político de la obra: la colectividad futura presentada en las obras es el presente peronista, momento en que simultáneamente se realiza esa “comunidad organizada” cuyo origen y destino se encuentran en el pasado, y en el que la lucha en su defensa continúa siendo necesaria, en un momento de conflicto y división extremos en la Argentina.

En el caso de *Pedreira das Almas*, la obra debe ser considerada en el marco de su producción dramática y de un conjunto de obras que, producidas en distintos momentos de las décadas de 1950 y 1960, fueron agrupadas en 1970 en el volumen *Marta, a Árvore e o Relógio*. En él, las obras no son dispuestas según su fecha de composición y primera publicación, sino en un orden cronológico que sigue los periodos en que se sitúan las acciones dramáticas, los cuales abarcan desde el periodo colonial hasta la década de 1960, y que sitúa a *Pedreira das Almas* en segundo lugar. A través de ellas, la historia del país se presenta como una serie de ciclos

socioeconómicos en la que se suceden nacimiento, esplendor y decadencia, y cada estadio es superado por el siguiente. Ante eso, en las obras se realiza un ejercicio de memoria que, frente a un presente desenraizado, señala la necesidad de reflexionar acerca de los esfuerzos y los costos implicados en el proceso de conformación de la nación¹⁶. Desde esa perspectiva, la colectividad idílica presentada como horizonte futuro en *Pedreira das Almas*, al ser inserta en el devenir histórico y contemplada retrospectivamente, podría aparecer no solo como fase superada sino como ilusión fallida. Sin embargo, nos parece que *Pedreira das Almas* ocupa una posición que la distingue de las demás obras del ciclo, porque es posible plantear que la visión de la nación futura presentada en la obra adquiere el valor de imagen de la nación aún por realizar, a ser perseguida en el presente. Esa posición particular se asocia precisamente al lenguaje dramático que la acerca a la tragedia mediante los recursos antes comentados y que, a su vez, la diferencia radicalmente de las demás obras del ciclo, que se caracterizan por una estética realista. Mientras en ellas dicha estética da cuenta de lo ya ocurrido históricamente, conectando el presente con el pasado, en *Pedreira das Almas* los elementos dramáticos revisados remontan al pasado para plantearse no solo sobre la relación del presente con el pasado, sino también con el futuro aún por realizar, el cual aparece como destino inscrito en el origen. Así, la imagen de la colectividad futura presentada en la obra cobra el valor de imagen de la nación cuyo advenimiento aún se espera en su presente de producción. Mientras Andrade estrenaba su obra, estaba en curso la construcción de Brasilia, la nueva capital moderna y modernista, que habría de unir a la nación integrando el interior, y en la que trabajaron miles de nordestinos (los *candangos*) que, enfrentando condiciones durísimas, migraron al centro del territorio brasileño en busca de una vida mejor. La concepción y el proyecto de nación que esa obra colosal creía encarnar permiten visualizar ese horizonte utópico que, en consonancia con su contexto político y cultural, *Pedreira das Almas* exhibe.

¹⁶ Al respecto, véase Arantes (2001), Sant'Anna (1997) y Rosenfeld (1996).

Referencias

- Altamirano, C. (2004). Encrucijadas políticas y dicotomías ideológicas: Estudio preliminar. En C. Altamirano, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)* (pp.19-93). Ariel.
- Andrade, Jorge (2008). *Pedreira das Almas*. En J. Andrade, Marta, *a Árvore e o Relógio* (3ª ed.) (pp.71-115). Perspectiva.
- Arantes, L. H. M. (2001). *Teatro da memória: História e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. Annablume/Fapesp.
- Biglieri, A. (2016). Antigone, Medea, and Civilization and Barbarism in Spanish American History. En B. Van Zylt Smit (Ed.), *The Handbook to the Reception of Greek Drama* (pp. 348-364). Oxford University Press.
- Blundell, M. W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge University Press.
- Cairns, D. (2016). *Sophocles. Antigone*. Bloomsbury.
- Fradinger, M. (2023). *Antígonas: Writing from Latin America*. Oxford University Press.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- Lardinois, A. (2012). Antigone. En K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 54-68). Willey-Blackwell.
- López Saiz, B. (2016). *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal*. Corregidor.
- López Saiz, B. (2020). Leopoldo Marechal's *Antígona Vélez*: Rewriting Greek Tragedy as a Foundation Myth in Peronist Argentina. En R. Andújar y K. Nikoloutsos (Eds.), *Greeks and Romans on the Latin American Stage* (pp. 33-46). Bloomsbury.
- Marechal, L. (1970). *Antígona Vélez. La otra cara de Venus*. Sudamericana.
- Maturo, G. (1999). *Marechal o el camino de la belleza*. Biblos.
- Mota, C. G. y López, A. (2009). *Historia de Brasil: Una interpretación*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Oudemans, T. C. W. y Lardinois, A. (1987). *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy, and Sophocles' Antigone*. Brill.
- Rosenfeld, A. (1996). *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Editora Perspectiva.
- Sant'Anna, C. (1997). *Metalinguagem e teatro. A obra de Jorge Andrade*. EdUFMT.
- Sigal, S. y Verón, E. (1986). *Perón o muerte: Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Legasa.
- Sófocles (1981). *Tragedias*. (Trad. A. Alamillo). Gredos.
- Sófocles (introducción y comentarios de Griffith, M.). (1999). *Antigone*. (Ed. en griego M. Griffith). Cambridge University Press.
- Sófocles (1994). *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. (Ed. y trad. H. Lloyd-Jones; vol. 2). Harvard University Press.
- Sourvinou-Inwood, C. (1989). Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone. *Journal of Hellenic Studies*, 109, 134-148. <https://doi.org/10.2307/632037>

Zanatta, L. (1996). *Del estado liberal a la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*. Universidad Nacional de Quilmes.

Zanatta, L. (1999). *Perón y el mito de la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*. Editorial Sudamericana.

Zanatta, L. (2009). *Breve historia del peronismo clásico*. Editorial Sudamericana.

Zanatta, L. (2014). *El populismo*. Katz Editores.