

Análisis de la obra dramática *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal a la luz del contexto político y cultural del primer peronismo

Lucía Correa Vázquez
IHAAL-UBA ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.101977>

Recibido: 4 de abril de 2025 • Aceptado: 30 de mayo de 2025

ES Resumen: *Antígona Vélez* es una obra dramática escrita por Leopoldo Marechal en 1951 que reescribe la *Antígona* de Sófocles para situarla en la pampa argentina en un tiempo fundacional de la nación: a inicios del siglo XIX. La obra responde al ideario peronista al tomar un género culto y acercarlo al público general, democratizando el acceso a la considerada alta cultura para todo el pueblo. En la obra se retoma el género de la tragedia griega así como el teatro nativista —género perteneciente a las clases populares y de claras raigambres argentinas— al tiempo que cuestiona la dicotomía civilización o barbarie.

Palabras clave: Antígona, teatro argentino, reescritura, peronismo.

ENG An Analysis of Leopoldo Marechal's Play *Antígona Vélez* in the Context of the Political and Cultural Climate of First Peronism

Abstract: *Antígona Vélez* is a dramatic work written by Leopoldo Marechal in 1951 that rewrites Sophocles' *Antigone* to set it in the Argentine pampas at the founding period of the nation: the early 19th century. We understand that the play responds to Peronist ideals by taking a classical genre and making it accessible to the general public, democratizing access to what was considered high culture for the entire population. The play revisits the genre of Greek tragedy as well as nativist theater—a genre belonging to the working classes and with clear Argentine roots— while questioning the dichotomy of civilization or barbarism.

Keywords: Antigone, Argentine theater, rewriting, Peronism.

Sumario: 1. Introducción. 2. El peronismo y su política cultural en la obra dramática *Antígona Vélez*. 3. *Antígona Vélez*: intertextos entre lo local y lo universal. 4. *Antígona Vélez*: análisis de la obra dramática. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Correa Vázquez, L. (2025). "Análisis de la obra dramática *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal a la luz del contexto político y cultural del primer peronismo", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 101-106.

"¿Por qué este mundo lejano brilla repentinamente
ante nosotros como si nunca lo hubiéramos abandonado?"
[Horacio González, estudio preliminar a *Antígona Vélez*, 2007]

"Intenté en *Antígona Vélez* una obra dramática que fuera argentina y universal a la vez"
[Leopoldo Marechal, *El Hogar*, 20/7/1951]

1. Introducción

Antígona Vélez es una obra dramática escrita por Leopoldo Marechal en 1951 que reescribe la *Antígona* de Sófocles para situarla en la pampa argentina en un tiempo fundacional de la nación: a inicios del siglo XIX,

tiempo de malones y de enfrentamientos entre pueblos originarios y criollos: por defender su territorio los primeros, por avanzar sobre la Pampa y expandirse, los segundos. Marechal sitúa la historia justamente en 1820, unos años antes de la instauración

de la dicotomía entre civilización o barbarie (1845) y de la Conquista al desierto (1870-1885)¹.

Antes de continuar, es necesario dejar asentado el concepto dicotómico de “civilización o barbarie” popularizado en el libro *Facundo. Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento [1998 (1845)] ya que la obra dramática dialoga con este texto no sólo llamando a su Creonte como Facundo sino también compartiendo un tiempo histórico fundacional como lo fue la primera mitad del siglo XIX. Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo. Civilización y barbarie*, publicado originalmente en 1845, enfrenta dos modelos de país, dos ideas políticas, económicas y culturales: por un lado, lo que entiende por la “civilización”, que representa la modernidad, el progreso y la influencia europea que el país necesita para su desarrollo; y en contraste la “barbarie” entendida por Sarmiento como el atraso, la ignorancia, el desorden, la vida rural que no deja avanzar al país. El *Facundo* a quien hace referencia Sarmiento es al líder federal Facundo Quiroga, figura central en las luchas internas del país a quien Sarmiento ubica como representante de la barbarie por su figura de caudillo y su carácter violento y autoritario, características que se oponen a la idea de civilización que el futuro presidente tenía. La publicación del libro se realiza en los tiempos en que el federal Juan Manuel de Rosas gobernaba la Provincia de Buenos Aires, luego de haber ganado la batalla contra los unitarios, siendo Rosas el verdadero objeto de ataque por parte de Sarmiento. En el estudio preliminar al libro, María Cristina Planas y María del Carmen Plaza, describen al *Facundo* como un “estudio sociológico de la situación argentina. Analiza las causas del triunfo de la llanura (Barbarie) sobre la ciudad (Civilización)” [1998:26]. Más adelante analizaremos cómo Marechal sitúa la dicotomía en su obra.

En *Antígona Vélez* la lucha entre el individuo y el Estado estructura la pieza, así como sucede en el texto primero, la *Antígona* de Sófocles. En la rescritura que aquí trabajamos, el personaje de Antígona se enfrenta a Facundo Galván (Creonte), el caudillo de la Estancia La Postrema (Tebas), movida por el deseo de enterrar a su hermano Ignacio Vélez (Polinices), muerto en batalla. Éste, se había aliado con los indios Pampas, rebelándose contra su tío y enfrentándose a su hermano Martín Vélez, con quien se dan muerte mutuamente. El coro está compuesto por hombres y mujeres, pudiendo todos ellos ser ciudadanos de esta sinécdoque de nación que representa la estancia y aconsejar a los demás personajes. En cuanto al tiempo y al espacio en que sucede la historia, Marechal sitúa la obra en un tiempo pasado, mítico y fundacional, como lo realizan las tragedias griegas, para trabajar temas sociales del presente. Es así como el autor adapta la fábula griega a la historia de su país: *Antígona Vélez* ocurre en los tiempos fundacionales de la futura Argentina, ubicándose la ficcional Estancia La Postrema, una especie de fortín en los

límites del territorio dominado por los criollos, en la frontera con los indios.

Asimismo, *Antígona Vélez* puede ponerse en diálogo con el proceso histórico de ampliación de derechos en la Argentina, particularmente con el ejercicio por vez primera del voto femenino y la creciente participación política de las mujeres bajo el peronismo. Estrenada en el mismo año en que las mujeres votan, la pieza resuena con ese clima de época, en el que la figura femenina comenzaba a ocupar un lugar activo en la esfera pública².

La obra fue escrita por encargo de Fernández Unsain, director del Teatro Nacional Cervantes a Marechal, quien fue un poeta, novelista, ensayista y dramaturgo argentino, perteneció al núcleo de la revista Martín Fierro y del grupo Florida. De religión católica, se afilió al partido Justicialista luego de los acontecimientos del 17 de octubre de 1945. En la administración pública, se desempeñó como director general de cultura en 1944, dependiente de la recién creada Secretaría Nacional de Cultura. Luego de la pérdida del manuscrito, la obra fue vuelta a escribir en sólo 2 días a pedido de María Eva Duarte de Perón quien quería que el Cervantes tuviese mayor jerarquía en su repertorio [César Maranghello y Andrés Insaurralde, 1997:219] por lo que, desde su germen, podemos observar las vinculaciones evidentes entre estética y política que la obra trae a consideración.

2. El peronismo y su política cultural en la obra dramática *Antígona Vélez*

Con la asunción al gobierno de Juan Domingo Perón en 1946, el Estado se configura como un agente central en materia política, económica, social y cultural. Durante el primer peronismo (1946-1955), el Estado, haciéndose eco de los reclamos de los sectores trabajadores, responde con una serie de medidas entre las que se encuentran los nuevos derechos del trabajador, el aumento del salario real, la mejora en la salud y educación públicas, las vacaciones pagas, una gran planificación en materia cultural, entre muchas otras, siendo la clase trabajadora, el destinatario central de las medidas de gobierno. Estas medidas, expresadas y fundamentadas en el Primer y Segundo Plan Quinquenal, apuntaban al desarrollo económico del mercado interno, viéndose esto reflejado en un aumento del consumo de bienes y del tiempo destinado al ocio y las artes, producto del mayor tiempo libre de las masas [Milanesio 2014], así como en la “democratización del bienestar” [Torre y Pastoriza 2002] que el peronismo tuvo como bandera.

En el área cultural, el objetivo del gobierno consistía en “conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional” [Segundo Plan Quinquenal 1953: 97]. De este modo,

¹ La Conquista del Desierto fue un proceso militar y político que tenía por objetivo la expansión del territorio del Estado argentino hacia el sur, conquistar las tierras habitadas por los pueblos originarios. La conquista fue dirigida por el general Julio Argentino Roca quien logró someter a las poblaciones indígenas por medio de la masacre de sus antiguos pobladores.

² Desde esta perspectiva, el personaje de Antígona adquiere una densidad simbólica que excede la tradición clásica para inscribirse también en las discusiones sobre género y ciudadanía. Sin embargo, en esta ocasión, no nos detendremos en un análisis fino de los personajes como podría ser el debate sobre el posible feminismo o no de la figura de Antígona. Para una lectura sobre este tema, remitimos a [Butler 2001].

queda expresada la intención del peronismo de conformar una cultura nacional que continúe estéticamente con la tradición universal grecolatina, pero revalorizando la tradición local, de contenido popular, buscando una particular síntesis entre ambas: la conjugación de una tradición nacional con una cultura clásica, apropiándose y adaptando de este modo los contenidos de la alta cultura para los públicos de los sectores populares.

La planificación estatal de la cultura —en coordinación con los logros económicos de sus diferentes políticas— promovía el acceso de las clases populares a las artes y la cultura, así como a los diferentes recintos donde las actividades ocurrían. Esta nueva escena social tendrá especial repercusión en el circuito cultural oficial, dando por resultado la incorporación de un nuevo público-consumidor masivo al circuito cultural oficial, poniendo en marcha una democratización de la cultura.

Entendido como un medio pedagógico útil para la elevación cultural del pueblo y para la construcción simbólica de la nación, el teatro fue una de las disciplinas de mayor promoción por parte del Estado, siendo el Teatro Nacional de Comedia —luego Teatro Nacional Cervantes— el espacio privilegiado para cumplir la misión de difundir las artes en general y el teatro en particular. Fue en este teatro que se estrena el 25 de mayo de 1951 la obra que aquí nos interesa analizar, *Antígona Vélez*.

La obra ganó el Premio Nacional en Drama otorgado por la Comisión Nacional de Cultura y fue estrenada en la temporada oficial del Teatro Nacional Cervantes el 25 de mayo de 1951, como parte de la programación cultural del gobierno peronista. La misma contó con la dirección de Enrique Santos Discépolo y con la actuación protagónica de Fanny Navarro, dos artistas populares del período e identificados con el peronismo.

Su producción debe ser situada en el marco de una política estatal que propiciaba la “democratización del bienestar” [Torre y Pastoriza 2002] y de la cultura, que tenía como objetivo por un lado acercar la entendida como alta cultura, la tragedia griega, a un público masivo de clase popular, y por el otro, revalorizar la cultura propia, nacional y popular, representada tanto por sus artistas como en la estética buscada en la puesta en escena: el nativismo, poética que se distinguió por su carácter costumbrista y su búsqueda de representar la vida y las costumbres regionales, con una idealización de la figura del gaucho. De este modo, con el fin de reflexionar sobre los orígenes del país, la obra se ubica entre los géneros de la tragedia y del nativismo, con una *Antígona* sacrificial que en nombre del amor funda un mito y una nueva Nación.

3. *Antígona Vélez*: intertextos entre lo local y lo universal

Leopoldo Marechal, en una entrevista que le realiza *El Hogar* al mes de estrenada la obra entiende que la misma está situada en una “nueva doctrina artística”,

que puede ser comprendida como una tercera posición, continuando con la doctrina peronista homónima³: se deben “tomar las esencias argentinas como materia de arte y elevarlas hasta el plano de lo universal, es decir, de lo trascendente” [*El Hogar* 1951], siendo el nativismo la poética local privilegiada y la tragedia el texto primero, de carácter universal. Marechal entabla aquí una disputa por entrar en el canon, creando una obra con fuerte impronta local que le permita insertarse en la estética universal.

Siguiendo a Laura Mogliani [1999] y sus estudios sobre nativismo, la investigadora entiende que el nativismo fue una poética de fines de siglo XIX y principios de siglo XX que se distinguió por su carácter costumbrista y su búsqueda de representar la vida y las costumbres regionales. Las obras se estructuraron con base en una intriga sentimental, con una idealización de la figura del gaucho y una estilización de su lengua, tomando como modelo al *Martin Fierro* de José Hernández. Sin embargo, señala la autora que en el período que nos ocupa, al nativismo se le asignaron funcionalidades nuevas, escenificando “mitos, leyendas y ritos de la religiosidad popular, relatos bíblicos y narraciones folklóricas, o merced al didactismo social” [262]. En estas nuevas obras dramáticas, lo representado ya no es una copia fiel del pasado, sino que, señala Mogliani, “adquiere una dimensión trascendente, de orden religioso y mítico” y que “propende a la educación y crecimiento espiritual y moral del pueblo” [262].

En este sentido y refiriéndonos a la tragedia, Ana Iriarte en su libro *Democracia y Tragedia*, señala que la representación del pasado en las obras se debe a una intención pedagógica de los trágicos que querían hacer pasar al espectador por el trauma del caos para, en el final de la tragedia, reinstaurar los principios y el orden y así dar cuenta del presente próspero de los griegos al presente de la representación [1996: 5-8]. Podemos observar entonces que en *Antígona Vélez* se recurre al tiempo pasado donde reinaba el caos —con los enfrentamientos con los indios— para dar cuenta de un presente próspero. Ahora bien, el peronismo en su discurso también señala al pasado como un tiempo oscuro, aquel en el cual los trabajadores no gozaban de los derechos que decreta Perón al asumir. Por lo tanto, la obra realiza un paralelismo con los dos pasados traumáticos: tanto el de principios de siglo XIX como los previos al peronismo. De este modo, la vuelta al orden es por un lado el instaurado por Facundo Galván que piensa en el bien común, defiende su territorio y espera los frutos de sus decisiones, como el del año 1945, cuando nace el peronismo y se *funda* la Nueva Argentina. Como señalábamos anteriormente, la obra fue estrenada el 25 de mayo, aniversario de la Revolución de Mayo, el primer paso hacia la independencia de España, por lo que el contexto de representación también alude a tiempos revolucionarios y nuevas patrias.

En cuanto al contexto de representación, Mogliani se detiene en la relación entre la poética elegida del nativismo y la política del peronismo señalando que la poética

³ La tercera posición artística de Marechal se encuentra en línea con la tercera posición del peronismo: “ni capitalistas, ni comunistas, peronistas” en la cual se postulaba un equilibrio entre los capitales privados, el Estado fuerte e interventor y los trabajadores, alejándose del liberalismo estadounidense y del comunismo soviético. Se configuró como una doctrina nacional en detrimento de políticas económicas extranjeras.

no sólo representaba al pueblo frente a la oligarquía, sino también, por su relación con la tradición criolla y regional, representaba al polo “patria” en su oposición con las fuerzas extranjerizantes [1999: 264].

Con relación al trabajo con la otredad, Iriarte destaca que el pensamiento trágico requiere de la alteridad para pensarse a sí mismo: la ciudad y sus instituciones [1996:44]. Reflexionando sobre el tiempo presente de la representación (1951), Marechal ubica entonces a los foráneos-antiperonistas en el lado de los indios, como la fuerza extranjerizante y antipatria que continúa amenazando a la nación como los malones de principio de siglo, y a Facundo, como el defensor del territorio, quien lleva a cabo una misión nacionalista y cristiana. Sumado a la clara referencia del nombre del caudillo con el *Facundo* de Sarmiento que señalábamos al comienzo del artículo, es posible pensar que Marechal invierte la dicotomía para poner al peronismo del lado de la civilización y a la élite antiperonista de la barbarie.

4. Antígona Vélez: análisis de la obra dramática

Comenzando por el análisis de su título, en él ya se puede observar la confluencia de la herencia greco-latina que el peronismo valoraba con el ingrediente tradicional y local de su apellido. El nombre Antígona Vélez ya nos advierte que la obra revisará la escrita por Sófocles pero que no será la misma tragedia. El apellido señala que se trata de otra Antígona pero que —seguramente— corra con el mismo destino. De este modo, el título adelanta que la obra conserva el accionar trágico de su protagonista y su funesto derrotero pero el escenario propio de la acción será otro. Es importante señalar que Vélez es un apellido de origen europeo, por lo que sitúa a la protagonista del lado de los criollos: personas hijas de españoles, nacidas en el territorio nacional y no indígenas. El apellido es parte entonces de la herencia grecolatina de la que Marechal se orgullece, de aquellos rasgos locales-criollos que se elevan al plano de lo universal: Antígona Vélez será el nombre de la heroína de las Pampas.

En cuanto al trabajo con el lenguaje Hebe Monges [2017] señala que

la obra está escrita en prosa, sencilla y sobria, cuyo aliento es sin embargo poético, no solamente por los recursos externos (comparaciones, repeticiones) sino por el ritmo y el tono. Esto la hace a la vez accesible y auténticamente trágica [2017: 79].

De este modo, la sencillez de las réplicas es fundamental para que la comprensión de la obra no se reduzca a un selecto grupo de intelectuales y el sentido semántico de la pieza pueda ser comprendido por el público general, haciendo accesible la tragedia a todo el pueblo.

El año en el cual se lleva a cabo la acción no es determinado con exactitud en la dramaturgia, pero el programa de mano entregado a los espectadores fecha la acción en 1820, año de enfrentamientos entre los criollos blancos y los pueblos originarios que defendían su territorio y atacaban en malones. En cuanto al espacio donde sucede la acción, la obra

de Marechal ubica a los personajes en la Estancia La Postrera, en medio de la pampa en la frontera con los Otros. Espacio de choque y de cruce, la frontera señala dos bandos opuestos: por un lado, los habitantes de la Estancia gobernada por Facundo Galván, y por el otro, los indios Pampas, el afuera.

Al inicio de la obra, las primeras didascalias indican que el frontis de la Postrera es de estilo colonial y luego los personajes mencionan que Martín Vélez fue muerto por una lanzada de los indios, aproximando ya al espectador el territorio en el cual sucede la sucesión, la época y quienes son los Otros de la obra:

VIEJA.—Martín Vélez recibió una hermosa lanzada

MUJER 2da.—Vieja, ¿cómo lo sabe?

VIEJA.—Yo mismo lavé su costado roto. Con vinagre puro, naturalmente. La lanza del indio le había dejado en la herida una pluma de flamenco.

CORO DE MUJERES (se santiguan).—¡Cristo!

VIEJA.—Eso pensaba yo: como Cristo Jesús, Martín Vélez tiene una buena lanzada en el costado. En fin, ahora está mejor que nosotros [15-16].

Los personajes señalan similitudes entre Cristo y Martín Vélez, el hermano que luchó contra los indios. En el paralelismo, frente al enemigo, Martín se sacrificó al igual que Cristo, en busca de un futuro mejor para su pueblo.

Otra referencia clara al espacio y a un tiempo mítico la encontramos en el cuadro cuarto, donde en didascalias se indica la presencia de un ombú, árbol autóctono y que porta una gran simbología nacional, encontrándose referencias de éste en el folklore y en la literatura gauchesca. La pareja de Lisandro y Antígona es formulada con claras referencias cristianas como el germen de la nueva nación, los incorpora para su misión pobladora de la pampa.

Cuadro Cuarto

“Lisandro, a la derecha del ombú, y Antígona Vélez, a la izquierda, los dos inmóviles, darán la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero” [45].

Nuestro análisis de los personajes se detiene principalmente en los de Antígona y de Facundo Galván, que llevan adelante las fuerzas antagónicas de la obra y donde la rescritura de Marechal es contundente por ubicar la *hammartía*, —al error trágico—, la *hybris* —el exceso— y la *anagnórisis* —el reconocimiento— en manos de Antígona y no de Creonte como en la obra sofoclea.

El personaje de Facundo castiga a Antígona por enterrar a su hermano y no observa un exceso en su accionar y por lo tanto no hay una anagnórisis en su actuación: el caudillo gobierna para la comunidad y ningún individuo puede rebelarse porque de lo contrario reinaría el caos. Es así como el cuerpo inerte de Ignacio Vélez sirve de ejemplo aleccionador para la estancia y nadie —incluida Antígona— lo hará cambiar de parecer.

En línea con este nuevo Creonte, Antígona Vélez se comporta diferente que la Antígona de Sófocles. Mientras que la griega muere en su ley, Antígona Vélez, luego de desobedecer a Facundo y padecer las consecuencias de sus actos, realiza un cambio

en su pensamiento y comprende las razones por las cuales Facundo la condena.

En efecto, al final de la obra, Antígona le concede la victoria a su oponente:

ANTÍGONA VÉLEZ: El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. Él quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras; para que los niños jueguen sin sobresalto en la llanura. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto! [52].

Antígona actúa a favor de un componente político-ideológico, el bien común por el individual. En relación con los héroes, Iriarte señala que la tragedia censura su carácter individual y soberbio, otorgándole un primer plano a la colectividad, en línea con el protagonismo creciente que comienza a tener el pueblo ateniense en detrimento del monopolio aristócrata [1996:16]. La anagnórisis de Antígona Vélez puede ser leída como un voto de confianza política en su dirigente, entendiendo que la prioridad es la patria y luego los hombres.

De este modo, el carácter autoritario de Facundo no es sometido a juicio sino al contrario, puede entenderse como un atributo siendo que su función es la de defender la patria de quienes intentan invadirla y avanzar sobre la pampa, razón por la cual no hay lugar para la *hybris* del caudillo. Antígona se convierte en una verdadera heroína que luego de su error inicial y posterior padecimiento, logra el reconocimiento de su error trágico que la llevará a la muerte pero no sin frutos, más bien al contrario: avanza sobre el territorio enemigo y suyos serán los hijos de la tierra conquistada, ganada para la nueva Nación.

En el cuadro final, la pareja ya muerta será quienes darán a luz a la nueva sociedad:

Cuadro Final

HOMBRE 1º (a Don Facundo).—Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí no le darán nietos.

DON FACUNDO.—¡Me los darán!

HOMBRE 1º.—¿Cuáles?

DON FACUNDO.—Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre [63].

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, nos hemos detenido en las características de la obra *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal para realizar una lectura de ésta a la luz de las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955) y los intertextos con los cuales la obra trabaja. En efecto, la obra responde al ideario peronista al tomar un género culto y acercarlo al público general, democratizando el acceso a la considerada alta cultura para todo el pueblo. En la obra se

retoma el género de la tragedia griega así como el teatro nativista —género perteneciente a las clases populares y de claras raigambres argentinas—. Es así como entendemos que Antígona Vélez es parte de una apuesta por la revalorización de la cultura nacional y popular e intenta crear un nuevo teatro nacional con una nueva doctrina artística: de esencia argentina, pero de trascendencia mundial, invitando a la identificación del pueblo con una Antígona de la pampa argentina.

En efecto, observamos que el género trágico no sólo está presente en la reescritura de la tragedia de Sófocles en cuanto a su historia, su conflicto y heroína, sino también en varios elementos que hacen a la concepción del teatro griego. Entre ellos se encuentra la estrategia de ubicar la trama en un pasado histórico y fundacional a fines de pensar sobre el presente de la representación. En cuanto al sentido o aspecto semántico de la tragedia, la obra argentina deposita en el personaje de Facundo Galván la idea del bien común por encima del individual, defendiendo a la patria de las fuerzas extranjeras y asegurando un futuro próspero. Este personaje, de claras referencias al *Facundo* de Sarmiento, da vuelta la idea de quién representa a la civilización y quién a la barbarie, entendiendo a la elite y a la oligarquía como amenaza constante para el progreso de la nación.

Es para destacar también en *Antígona Vélez* su estrecha relación con el contexto de ampliación y complejización de los derechos políticos de las mujeres en la Argentina. La obra, estrenada en el mismo año en que las mujeres accedieron al voto (1951), dialoga de manera indirecta con los cambios sociales y culturales impulsados por el peronismo, en particular con la sanción de la Ley 13.010 de voto femenino (1947) y la creciente visibilidad de las mujeres en la esfera pública. En ese marco, la figura de Antígona encarnada en Fanny Navarro, puede leerse no solo como heredera de una tradición trágica, sino también como símbolo de una subjetividad femenina que gana presencia en un momento de transformación histórica.

En medio de una fiesta cívica como lo es cada 25 de mayo y la celebración del primer gobierno patrio, se estrenó una obra que buscó achicar los márgenes en cuanto al acceso a la cultura, trayendo la herencia grecolatina a la llanura pampeana para que sea una fiel expresión de lo nuestro. De esta manera, entendido como un medio pedagógico útil para la elevación cultural del pueblo y para la construcción simbólica de la nación, *Antígona Vélez* subió a escena en el Teatro Nacional Cervantes, en medio de una política estatal que favorecía la producción nacional y las poéticas locales frente a lo extranjero, que apuestan por atraer al público popular al teatro brindando, en este caso, una historia clásica pero que tiene como protagonista a una heroína criolla, representada por una artista popular.

6. Bibliografía

- Butler, Judith (2001): *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure Editorial.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Iriarte, Ana (1996): *Democracia y Tragedia*, Madrid, Akal.
- Leonardi, Yanina Andrea (2017): "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo" en *Revista Historia Política*, 93: 1-18.

- Leonardi, Yanina Andrea (2008): "El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público", V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10-12 de diciembre de 2008, Recurso web < http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6181/ev.6181.pdf>, Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024.
- Leonardi, Yanina (2008b): "La programación de los teatros oficiales durante el primer peronismo: educar al pueblo a través del teatro", VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Recurso web < <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38935>>, Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024.
- Marechal, Leopoldo (2017): *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Colihue.
- Milanesio, Natalia (2014): *Cuando los trabajadores salieron de compras: Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mogliani, Laura (1999): "El resurgimiento del nativismo en el período 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época" en Osvaldo Pellettieri (ed.) *Tradición, Modernidad y Posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – Fundación Roberto Arlt: 259-264.
- Mogliani, Laura (2004): "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista", *Ensayo de teatro: revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral*, 42.
- Planas, María Cristina y Plaza, María del Carmen (1998): "Estudio preliminar" en *Facundo. Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Colihue: 7-37.
- Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones (1953), "Segundo Plan Quinquenal", Recurso web < <https://cdi.mecon.gob.ar/greenstone/collect/planesde/index/assoc/HASHf8f1.dir/doc.pdf>>, Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2024.
- Rancière, J. (2015): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rinesi, E. "Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres", *Revista Anacronismo e Irrupción*. Vol. 5 N° 8: 271-296.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1998) [1845]: *Facundo. Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Colihue.
- Torre, Juan Carlos y Pastoriza, Elisa, (2002): "La democratización del bienestar", en Torre, J. C. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana: 257-312.
- "¿Debe el teatro argentino trascender lo universal?" en Revista *El Hogar*, N°2175, año XLVII, s/p.
- "*Antígona Vélez*", Teatro Nacional Cervantes, Recurso web <<https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/antigona-velez>>, Fecha de consulta: 2 de abril de 2025.