

LA ESTRUCTURACION DRAMATICA EN
"ANTIGONA VELEZ" DE LEOPOLDO MARECHAL

María Graciela González de Díaz Araujo

"Innumerables, profusas, las obras literarias, recogen el hechizo, y a través de los siglos, una nueva manera, un temblor diferente se apodera del mito, del rico generador de asuntos y entrega en la magia de la palabra distinta una forma nueva de evocar lo mismo. Imperecederas, surgen Electra, Medea, Antígona."

Angela Blanco Amores de Pagella

Leopoldo Marechal, reconocido poeta y novelista argentino, ha utilizado con frecuencia elementos dramáticos en toda su obra.

Resultan teatrales los nombres, las apariciones, simbólicas y fugaces, y las actitudes de numerosos personajes de *Adán Buenosayres* y también el planteo y la presentación del *Banquete de Severo Arcángelo*. Nuestro autor incursiona en el ámbito teatral y escribe trece piezas de las cuales diez permanecen inéditas. Entre las publicadas figura *Las tres caras de Venus* que registra el tema griego en tono farsesco y *La batalla de Juan Luna* que elabora elementos teológicos con reminiscencias de sainete.

Antígona Vélez se estrenó en el teatro Cervantes en 1959 y fue dirigida por Enrique Santos Discépolo, famoso actor, autor y director nacional.

El personaje trágico fue protagonizado por Fanny Navarro y se desempeñaron en otros roles Daniel de Alvarado, Rosa Catá y José de Angelis. Esta representación, que alcanzó una repercusión favorable en el público y en la crítica, ha sido repuesta, años después, en La Plata, Córdoba, Tucumán y Mendoza.

El mismo tema de la *Antígona* de Sófocles y de la *Antígona* de Anouilh, es trasladado a nuestras tierras en 1820, época de la conquista del desierto. En la obra emergen todos los elementos esenciales de la tragedia. Aparece el conflicto sostenido entre un héroe y la adversidad

ante la cual sucumbe; expresado mediante un lenguaje elevado. La visión de la lucha del hombre contra su destino adverso provoca en el público el terror y la compasión a la vez que una elevación purificadora, originada, bien por la grandeza moral del héroe, bien por la expiación de sus culpas.(1)

El mismo Marechal en *Cuaderno de Navegación*, en su ensayo "Breve tratado sobre lo ridículo" explica la noción de la catarsis aristotélica:

"Ciertamente, un espectador 'ilusionado' (vale decir metido a fondo en la ilusión de lo que se imita o representa en el escenario) no deja de compadecer a los agonistas del drama, y ha de *compadecerlos* en el sentido literal de 'padecer con' que tiene dicha palabra. Y al padecer con el agonista, el espectador está realizando en sí mismo y de algún modo las experiencias trágicas del actor. Con lo cual, al aclarársele ahora la conciencia de su 'posibilidad trágica', el espectador siente a la vez el riesgo de que su drama posible abandone la mera potencialidad y se resuelva en 'acto'. Y esa conciencia de su posibilidad y riesgo trágico es la que lo lleva entonces al terror. La 'catarsis' aparecería luego como un fruto de su experiencia trágica: el significado moral de una 'purga' que se le da generalmente nos hacía entender que nuestro espectador mediante dicha experiencia, 'se ha curado en salud' del riesgo de las pasiones (. . .) si el espectador ilusionado 'realiza efectivamente', por la compasión, algunas experiencias trágicas que se le dan como posibles en su naturaleza de hombre, no hay duda que las ha vivido 'realmente', de algún modo, y que ha de sentirse inclinado a 'no repetir las' (. . .) la catarsis, pues, no sería más que la beatitud o el reposo del alma, tras haber cumplido, una experiencia dolorosa cuya posibilidad queda excluida en adelante." (2)

La tragedia nos estremece frente al misterio ontológico del ser humano, en su intento de reflejar la difícil lucha por realizar la propia personalidad y encontrar una razón al mundo, un verdadero sentido de la vida. Nos demuestra que ser hombre es una empresa muy difícil pero hermosa.

La intención moral como rasgo característico de esta especie teatral aflora en la obra. A través de todos los siglos de la historia universal, la tragedia ha revelado una preocupación estética y moral. Desde los griegos hasta nuestros días ha tratado el conflicto religioso político que se establece entre el hombre y el poder, anunciando el alumbramiento doloroso del orden en el que *la ley*, divina o humana, se transforma en el eje del debate.

(1) Cf. ARISTOTELES, *El Arte Poética*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1966.

(2) Leopoldo MARECHAL, *Cuaderno de Navegación*. Bs.As., Ed.Sudamericana, 1966, p.166-167.

En *Antígona Vélez*, a pesar de la inevitable catástrofe, se encuentra una visión esperanzada de la vida. Siguiendo la tradición cristiana, en la pampa el dolor encuentra su sentido y florece porque los hombres y mujeres argentinos cosecharán el fruto de tanta sangre derramada.

Leopoldo Marechal plantea en su obra el conflicto de Antígona, hermana de Martín e Ignacio Vélez, muertos ambos luchando con los indios. Martín, el Eteocles clásico, ha defendido su tierra con los cristianos e Ignacio, el Polinices griego, en el bando de los infieles, ha luchado traicionando a los de su propia sangre. Conforme a lo resuelto por Facundo Galván, el Creón de Sófocles, se encuentra abandonado, sin sepultura, expuesto a las terribles aves de rapiña.

Antígona Vélez decide enterrarlo, a pesar de lo establecido por Don Facundo, consciente de que esa desobediencia la arrastrará a la muerte. Como en la tragedia clásica tiene una hermana, Carmen, la Ismena griega, y es amada por Lisandro, Hemón, su primo. Una vez descubierta, se encamina hacia su fin al lado del ser amado, víctimas de las lanzas de los infieles.

Todos los personajes de la obra han argentinizado sus nombres excepto la protagonista que conserva el nombre de Antígona como en la obra griega. Este recurso confiere mayor importancia a la protagonista y agonista. La unión de un nombre griego con un apellido argentino, que posee connotaciones locales, sirve para ubicar al público en nuestro país. A partir del título se intenta elevar la condición de un ser individual a la de un símbolo con carácter universal.

La construcción de la pieza teatral está determinada por la selección y solución particular de los problemas técnicos del drama. La escena y el acto son las nociones básicas de la estructuración externa en el drama. En rigor, el principio y el fin de una escena están determinados por la entrada y salida de los personajes. Marechal no divide el texto en escenas, pero con seguridad el director teatral realiza esta tarea para saber el número de actores que necesita en los ensayos. Nuestra obra se articula en cinco cuadros numerados por el autor y un "cuadro final".

El tiempo de representación se extiende aproximadamente una hora y media. El dramaturgo utiliza la denominación de "cuadro", propia del teatro breve, referida a la porción continua de acción que se desarrolla en un mismo lugar. Los cuadros, que han sido concebidos en función de la intriga dramática, desarrollan las "cinco partes inherentes a una verdadera acción teatral: exposición, intensificación, culminación con 'peripecia', declinación y desenlace". (3)

Estos momentos están elaborados mediante el juego alternado de los diálogos entre los personajes individualizados y los de los coros de hombres y mujeres. En el cuadro cuarto, excepcionalmente, se prescinde del elemento coral.

El análisis de la estructuración de la acción en *Antígona Vélez* nos aportará una visión más profunda y totalizadora de esta tragedia y un conocimiento integral de la obra de Leopoldo Marechal.

(3) Wolfgang KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p.225.

En el "cuadro primero" aparece el velorio de Martín Vélez en la estancia "La postrera". Por medio del diálogo entre el Coro de Hombres y el de Mujeres, y el de las Brujas se plantea la *exposición* de la obra. Se da a conocer la situación inicial de los personajes y sus circunstancias.

"Mujer 1ra. — Hermano contra hermano!

Mujer 2da. — Muertos los dos en la pelea!

Mujer 1ra. — Ignacio Vélez, el fiestero!

Mujer 2da. — Y Martín Vélez, el que no hablaba!

Mujer 3ra. — ¿Dónde los han puesto?

Mujer 2da. — Martín Vélez, allá, tendido entre sus cuatro velas.

Mujer 3ra. — ¿Y el otro?

Mujer 1ra. — No se puede hablar del otro.

Mujer 3ra. — ¿Por qué no?

Mujer 1ra. — Está prohibido. (Un silencio)

Hombre 2º — ¿A Ignacio Vélez? Lo habíamos encontrado en el lugar de la pelea, entre una carnicería de pampas muertos (...). Lo dejamos allá, en la costa de la laguna, desnudo como estaba". (4)

El coro expone los antecedentes que constituyen el momento en el que la acción va a buscar su origen y también anticipa sucesos que serán desarrollados con posterioridad.

"Hombre 1º — Pero Ignacio Vélez no tendrá sobre los huesos ni un puñado de tierra.

Viejo — ¿Quién lo ha ordenado así?

Hombre 1º — Don Facundo Galván (...) Ignacio Vélez era un mozo de avería, fantástico y revuelto de corazón. Se pasó a los indios, él, un cristiano de sangre (...). Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez". (p.9).

Con la novedosa aparición de tres brujas jóvenes, "(contra lo convencional, espigadas y bellas a lo maligno)" (pág. 13), se introduce en tono entre irónico y profético el hecho desencadenante de la acción:

"Bruja 2a. — Trabajar! Trabajar! Ella cavará hondo, esta noche, hasta encontrar la vertiente de la sangre". (pág. 14).

En las escenas transcritas se comunican las características de la muerte de los hermanos y la prohibición de enterrar a Ignacio, el traidor. Por medio de las profecías de las brujas, nos enteramos de las intenciones de Antígona.

(4) Leopoldo MARECHAL, *Antígona Vélez*, Bs.As., Ed. Sudamericana, 1970, p.9. (En adelante citaremos por esta edición)

Se soluciona "el problema de dar a conocer al público el punto de partida, o, más bien, la situación inicial del drama. Al conjunto de escenas encaminadas a este fin se les da el nombre de exposición. Esto termina generalmente en el primer momento excitante con el que empieza la tensión en el tiempo y el desarrollo dramático". (5)

Con el encuentro entre Antígona y Carmen se produce el *primer momento excitante* de la obra. El diálogo fraterno desencadena la acción y presenta una intensificación del conflicto desde el punto de vista de la tensión dramática:

Antígona. - (...) Yo te aseguro que ni la luz de Dios ni el ojo del hombre, verán mañana esa derrota de Ignacio Vélez.

Carmen. - ¿Y qué podrás hacer, Antígona?

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

Carmen. - Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez!

Antígona. - Lo sé. Pero yo conozco una ley más vieja.

Carmen. - Tengo miedo, Antígona! (...) de lo que puedas andar tramando! "

Este momento de tensión determina un *subclímax* al finalizar el primer cuadro. Marechal estructura todos los cuadros análogamente, equilibrando las escenas de tensión, protagonizadas por los personajes importantes, con las escenas de distensión casi siempre a cargo del coro. Los diálogos corales, esencialmente reflexivos, generalmente aquietan la acción.

La obra revela el conocimiento de las leyes internas del teatro que determinan la alternancia y sucesión de los momentos de máxima y mínima tensión, en la que intervienen, también, los factores retardantes que distienden, detienen o desvían el desenlace.

En el segundo cuadro Antígona discute con su tío Facundo Galván y le recuerda la ley divina que ordena enterrar a los muertos. Aquél, amenazador, en un instante de intensidad, replica: "Si alguien se atreviera más le valdría no haber nacido!" (p. 25).

Los dos coros dialogan acerca del dolor humano y preparan un momento culminante. "(Desaparecidos los coros, Antígona se yergue, parecería que dirige sus oídos afuera, como para captar algún lamento en la noche.)" (p.26) y llama a Ignacio.

Marechal coloca en boca de la protagonista un soliloquio construido magistralmente. La peculiar composición y la función del monólogo en la obra configuran un hecho de estilo de un teatro que funde lo lírico con lo dramático.

La joven recuerda, como una madre, la infancia de su hermano, se enfrenta consigo misma y exclama:

Antígona. - Ignacio! (Más fuerte) Ignacio! (Escucha). Si, cuando era niño le tenía miedo a la oscuridad, y me lo han acostado ahora en la noche, sin luz en su cabecera!" (p.26).

En un parlamento de frases breves, apretadas, llenas de poesía, se integra la *función reflexiva del monólogo*, en el que se realizan consideraciones sobre una situación o tema determinados, a la *función lírica* en la que el personaje expresa sus sentimientos y emociones:

(5) Wolfgang KAYSER, *Op.cit.*, p 259.

"Antígona. - Ignacio! lo mandaban de noche a buscar en el galpón estribos, riendas y bozales Y el volvía corriendo y apretaba contra mi pecho su cabecita llena de fantasmas! (Con amargura). Porque han olvidado allá que Antígona Vélez ha sido también la madre de sus hermanos pequeños (. . .) Ignacio! ¿Por qué no corre hasta el pecho de Antígona? (. . .) Por qué no se levanta la luna sobre tanta maldad? Ella entendería cómo una mujer no puede olvidar el peso de un niño, cuando vuelve asustado de la oscuridad con dos estribos de plata en sus manos que tiemblan!" (p.27).

Hacia el final aflora la *función del monólogo propiamente dramático* en el que se toma una determinación o decisión importante para el desarrollo dramático:

"Pero Antígona buscará esta noche a su niño perdido y lo hallará cuando salga la luna y le muestre donde han puesto su almohada de sangre" (p.27)

Se descubre una gradación ascendente encumbradora de la tensión en la repetición del "leit-motiv": "Han olvidado allá que Antígona Vélez fue la madre de sus hermanitos", en el reiterado llamado a Ignacio y en las acotaciones relativas a los movimientos y sentimientos del actor: "(Llama contenidamente). (Más fuerte). (Escucha). (Con amargura). (Se cubre el rostro con las manos). (Volviendo a descubrir su rostro ve aquella luz creciente y lanza un grito de júbilo tremendo)" (p. 26-27).

El autor, conocedor del teatro universal, ha seguido a Shakespeare en la técnica de la estructuración del monólogo, transformando el diálogo de la protagonista consigo misma en un intercambio de palabras con un "tú" imaginario, el hermano fallecido. Las citas textuales demuestran el gran acierto en la elección de un procedimiento técnico que permite intensificar, a la vez, el ritmo del diálogo y de las acotaciones textuales.

Al terminar el segundo cuadro, las brujas profetizan la muerte de Antígona "en un caballo de oro, cubierto de sangre hasta las patas." (p.27)

En el cuadro tercero Don Facundo y su hijo Lisandro el Hemón griego-- se refieren al peligro del asalto de los infieles. Lisandro acaba de pedir un refuerzo de doscientos soldados al Capitán Rojas "que barrerá de indios esta llanura" (p.29)

El primo de Antígona y el Rastreador comunican que alguien ha enterrado a Ignacio. En esta escena se plantea un *factor excitante* del conflicto, y se ofrece un momento de suspenso. El Rastreador descubre las prendas del que sepultó al muerto en la habitación de Antígona. Se asiste a un *reconocimiento* que acelera el desarrollo dramático:

"Rastreador. - Aquí están las prendas (las deposita en el suelo)

Don Facundo. Las del hombre que sepultó a Ignacio Vélez? Dónde ha encontrado esas prendas?

Rastreador. (Baja la cabeza y dice:) En el cuarto de Antígona Vélez." (p.33)

Emerge un rumor nervioso de los coros que comentan el suceso. Lisandro intenta tranquilizar a su padre hasta el instante en que irrumpe Antígona vestida de negro, seguida por el Coro de Hombres. La protagonista, tranquila por haber cumplido su deber, relata:

"Antígona.— Era fácil! Porque yo había encontrado mi alma junto a la pena de Ignacio Vélez. La recogí entonces y me puse a cantar. Creía estar en un sueño donde yo cavaba la tumba de Ignacio, 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 (. . .)

Hombres.— Y se ha perdido" (p.36).

El autor deja la acción suspendida por un instante y aporta una acotación textual que marca un silencio que atrae la atención del público y despierta un mayor interés por lo que se va a desarrollar más adelante.

"(Un silencio). (Las miradas están ahora puesta en Don Facundo que lo ha escuchado todo con la expresión abstracta de un juez).

Don Facundo.— (A los hombres, sereno). Hombres, escuchen, hoy, al atardecer ensillarán un caballo (. . .) el mejor que está en la tropilla de alazanes (. . .) Ha de correr una carrera, hoy en cuanto el sol ande queriendo entrarse.

Lisandro.— Y quién ha de montar ese caballo?

Don Facundo.— Antígona Vélez" (p.38).

Con este diálogo pleno de dramatismo, el autor plantea el subclímax, momento de gran intensidad con que concluye el tercer cuadro.

El cuarto cuadro está destinado a enriquecer la configuración del personaje de Antígona. Su nueva condición de mujer y amante le confiere una mayor riqueza porque la tragedia requiere una especial firmeza y terminación en el trazado de la personalidad.

Marechal denomina "idilio" a su composición elaborada poéticamente mediante el coloquio entre la protagonista y Lisandro.

El idilio, narrativo, dramático y mixto, ha sido cultivado por Teócrito, Goethe, Schiller, Moratín y Núñez de Arce, entre otros. Esta forma poética en Gaspar Núñez de Arce pinta, de manera inimitable, cuadros de la infancia y se dedica a representar el concepto de la naturaleza y de la vida humana en el alma de un adolescente

El mismo tema es retomado por Marechal en el cuadro cuarto en donde la revelación del amor recién nacido complicará el desarrollo de la acción.

En el diálogo, Lisandro demuestra que ha dejado de ser niño para convertirse en hombre, en un hombre capaz de elegir su propia muerte por amor.

"Lisandro.— Antígona, cuando subí al doradillo y los hombres me lo soltaron, la tierra me pareció chica. El animal se arremolinaba de un lado a otro: las caras empezaron a dar vuelta, yo sólo veía una! (. . .) Por fin se me rindió el doradillo y entonces comenzó a volar por la llanura, sordo y ciego. Y yo, enhorquetado en él, vi cómo el horizonte se me venía encima y tiré de las riendas. Pero algo tironeó más fuerte. Eran dos ojos que yo había dejado a mis espaldas en el co-

rral grande. Aquellos ojos lagrimeaban y eran tuyos Antígona. (. . .) El que subió al potro era un niño, el que bajó ya era un hombre. Y la que me siguió con los ojos empezó a llorar como niña y terminó llorando como mujer (. . .) Y me abrazaste y supe que no eras mi hermana, sino algo que duele más" (p.43)

A partir de la declaración de amor, surge un diálogo fluido entre los novios que definen el enamoramiento como conocimiento profundo, dolor, vergüenza y miedo, a la vez que una guerra que acerca y une a los contrincantes.

Se descubre el subclímax, como en los cuadros anteriores, hacia el final, cuando Antígona y Lisandro se abrazan desesperadamente y ésta última exclama:

"Antígona. - Pudo ser! Lisandro. pudo ser!

Lisandro - (La toma de la mano) Y será, corazón! Ahora que lo sabemos todo y que todo lo dijimos, quién se opondría?

Antígona. - Un caballo alazán que ha de salir al atardecer contra un horizonte de lanzas.

Lisandro. Antígona, ese caballo no saldrá!

Antígona. - Lo he visto, anoche, y el alazán iba cubierto de sangre" (p.45).

Una vez más, aparecen las premoniciones que anticipan los hechos más importantes de la intriga, porque la trécala intuye que el corazón adivina y se adelanta a la muerte.

En el cuadro quinto se prepara el momento culminante desde el punto de vista de la tensión dramática.

Antígona comprende la razón de Don Facundo Galván, porque alguna vez ha "pensado que llorar es como regar, y donde se lloró algo debe florecer (. . .) El 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! El 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" (p.47).

Ella explicita el verdadero sentido de la obra, pero de pronto, en un diálogo con el coro de mujeres, comprende su tragedia. La protagonista y su río han juzgado con la muerte sin pensar en el Otro.

"Mujeres. - Quién es el otro?

Antígona. - El que sólo puede hablar a medio día, cerca de los aljibes o al pie de los álamos tembladores!

Mujeres. - No la entendemos! Nunca la entendimos a ella.

Antígona. - Se acordaba! El otro se acordó al fin" (p.48)

La joven heroína se dirige al Coro de Hombres que le responde que ya ha llegado su hora. Y en ese momento entra corriendo Lisandro. El dramaturgo presenta un *último factor retardante* en la obra, un "moment of last suspense" que parece detener la inevitable catástrofe, cuando Lisandro ordena que el alazán no ha de partir. Pero la ilusión se desvanece rápidamente porque "el sol está en su punto debido y hay un caballo en la puerta grande". (p.51).

La pieza alcanza el *clímax*, el momento de mayor intensidad cuando Antígona sale

al encuentro de su muerte, pero como en el teatro antiguo se asiste a una *culminación con pericia* que desemboca en la catástrofe final. Lisandro, se libra de sus guardianes y la llama a gritos. Entonces se escuchan los comentarios de las mujeres:

- “Mujer 1ra.— Es ella! Galopa contra el sol. Quién ha salido ahora?
Mujeres.— (Tras observar un instante) Lisandro Galván!
Mujeres.— Algo brilla de punta!
Mujer 1ra.— (Entiende) Lanzas! (Se oye a lo lejos una gritería de chusma salvaje) (p.53).

En el cuadro final se descubre la “*declinación*” de la obra. Los cristianos han ganado el combate a los indios y los persiguen hasta más allá del Salado. El Sargento entra a dos muertos, los agonistas, tan juntos, que parecen atravesados por la misma lanza. El mismo padre, Don Facundo determina el *desentace* cuando ordena enterrar a los muertos:

- “Don Facundo.— Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se miran, están casados.
Mujeres.— Casados?
Don Facundo.— (Doliente y a la vez altivo) Eso dije.
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” (p.58). TELON.

Leopoldo Marechal demuestra una particular habilidad en la elaboración de la acción dramática. *Antígona Vélez* está escrita como un todo equilibrado en el que cada uno de los elementos tiene su razón de ser por la existencia de los elementos contiguos. Todas las partes de la obra están ordenadas perfectamente en función de lo que habrá de venir, del suceso final.

El análisis integral de la estructura de la pieza teatral, el proceso de composición, las partes que la integran, su encadenamiento, las transiciones y la particular distribución y gradación de efectos estudiados revelan la intuición creadora y el profundo conocimiento del género dramático del creador. Logra reunir recursos esencialmente poéticos en una sólida estructura dramática y plantea una tragedia argentina con validez universal, respetando los moldes tradicionales de la tragedia griega.

Desarrolla la acción estableciendo una perfecta unión entre la complicación de la trama, que entretiene e intriga y el penetrante análisis psicológico o de caracteres de los personajes más importantes.

Describe a una Antígona substancialmente trágica, un personaje que “tiene forma definitiva y se conserva siempre igual. Esto se hace más palpable cuando dicho personaje empeña todo su ser en la ejecución de un propósito, de un plan, de una “idea”. (6).

Los dos coros —el de mujeres y el de hombres— establecen un equilibrio plástico en lo externo y un ajuste a la intención clásica en lo interno.

El éxito obtenido y el considerable número de representaciones reitera, una vez más, la sobrevivencia de los temas clásicos en el teatro universal y local.

(6) Wolfgang KAYSER, Op.cit., p 459