

CLASICOS LATINOAMERICANOS

Antígona Vélez



LEOPOLDO MARECHAL

E.C.L.

Ediciones Clásicas Literarias

LEOPOLDO MARECHAL

ANTÍGONA VÉLEZ

(Teatro)

E.C.L.

Ediciones Clásicas Literarias

Diseño de tapa: Teresa Laudumier

PRIMERA EDICIÓN

1998 Ediciones Clásicas Literarias
Av. Gral. Villegas 3458 (B)
Villa Constitución -Córdoba-
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.725

IMPRESO EN ARGENTINA- PRINTED IN ARGENTINA

Se terminó de imprimir en Gráfica COMECA
Gral. Rauch 1641 -Ciudad de Córdoba-
en el mes de setiembre de 1998.

ÍNDICE

[Prólogo](#)

[Cronología](#)

[Leopoldo Marechal en sus inicios](#)

[Marechal en su obra](#)

[Breve análisis de la novela, el ensayo y el teatro de Marechal, en función de lo poético](#)

[El Mito, origen del teatro y la tragedia](#)

[El Teatro de Marechal](#)

[ANTÍGONA VÉLEZ -La Obra-](#)

[ANTÍGONA VÉLEZ -Análisis-](#)

[Bibliografía fundamental sobre la Obra y el Autor](#)

[Propuestas de trabajos prácticos relacionados con la obra](#)

PRÓLOGO

En un intento de demostrar cómo en las variadas técnicas y características de Marechal, y en los diversos géneros literarios que practica, hay una nota a la que parecen referirse todas las demás: un «leitmotiv» en que se resuelven todos los asuntos y al que concurren y sirven todos los procedimientos. Este «leitmotiv» traduce poéticamente la orientación metafísica de Marechal (o la clara conciencia de esa orientación), su profundo interés por el sentido religioso de la existencia.

El propio autor sostiene la necesidad de que el crítico vea en las obras de arte lo que él llama «su cuarta dimensión, la metafísica».

Dicha «dimensión» es, en realidad, el tema fundamental de la obra que se analiza. Los otros temas de Marechal, que a continuación se destacan, surgen como irradiados de aquél. Cada uno de ellos, a su vez, se entrelaza con los demás, busca su cabal desarrollo a través de distintas composiciones, y pareciera no agotar nunca ese esencial reclamo del cual derivan.

CRONOLOGÍA

1900. En Buenos Aires, en el barrio de Almagro, el 11 de junio, nace Leopoldo Marechal, hijo de Alberto Marechal y Lorenza Beloqui, matrimonio perteneciente a la típica clase obrera porteña de la época.

1901. En la parroquia de Balvanera, el 23 de febrero, es bautizado.

1907. Comienza a concurrir a una escuela particular francesa, donde cursará su educación primaria.

1910. Acostumbra a pasar las vacaciones en la casa de sus tíos de apellido Mujica, en Maipú, provincia de Buenos Aires. Esa costumbre conservada por espacio de diez años, hizo que la gente del lugar lo llamaran «el buenosaires», recuerdo que trasladaría más adelante al escribir *Adán Buenosayres*.

En ese mismo año, sale publicado *Canto a la Argentina* de Rubén Darío.

1912. Es incitado por su maestro de quinto grado a la lectura, asombrado por la calidad de sus composiciones, considerándolo como un futuro poeta.

1913. Concluye su ciclo primario. Era requisito contar con quince años de edad cumplidos para proseguir los estudios en el magisterio. Debido a que en ese momento sólo tenía trece, gestiona personalmente ante el Concejo Nacional de Educación su ingreso al secundario, solicitando una «habilitación de edad», requisitoria que le fue denegada.

En América continúa aún la hegemonía literaria del movimiento modernista.

Natalio Botana funda en Buenos Aires el diario *Crítica*.

1914. Con catorce años de edad, a la espera de cumplir los quince para ingresar al ciclo secundario, se emplea como obrero en una fábrica de cortinas.

1915. Ingres a la Escuela Normal Mariano Acosta, colaborando literariamente en la publicación escolar.

Se edita *El cencerro de cristal* (poesía) de Ricardo Güiraldes, *Evangélicas* de Almafuerte (Pedro B. Palacios) y *Las iniciales del misal* de Baldomero Fernández Moreno.

1916. Egres a de la Escuela Normal, mueren su padre y Francisco Mugica, su tío de Maipú.

Se publica *El dulce daño* de Alfonsina Storni.

1919. Se desempeña como maestro particular y paralelamente trabaja en la Biblioteca Popular Alberdi, en el barrio de Villa Crespo.

Aparece y fugazmente desaparece la revista *Martín Fierro*, dedicada a la plástica, literatura y toda manifestación artística de la época. En el año 1924, reaparecería nuevamente con renovado impulso.

1920. Se dedica a la docencia en la escuela Juan Bautista Peña por espacio de varios años.

Es el auge de los movimientos vanguardistas en Europa, tales como el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo que hacen trastabillar a los conceptos artísticos tradicionales.

En el período que abarca desde 1916 a 1920, fue también bibliotecario de la biblioteca popular de San Bernardo, formando parte de un grupo de muchachos amantes de la lectura, que reunidos en el horario de 18 a 20 horas, no solo leían sino que analizaban y criticaban las obras leídas.

En la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta, de Buenos Aires cursa diversos estudios.

1921. Aparece la revista mural *Prisma* (introducida por Jorge Luis Borges) de orientación ultraísta y la revista *Proa*.

1922. Es el año de la publicación de su primer libro de poesía *Los Aguiluchos*.

También sale publicada *Las horas doradas* de Leopoldo Lugones.

1923. Ingres a en el grupo de la revista *Proa* dirigida por Borges, Güiraldes, Rojas Paz y Brandán Caraffa.

Posteriormente se conecta a *Martín Fierro* "en forma misteriosa o fortuita", según sus propias palabras.

El canto del miedo sale publicado en *La Nación*.

Dilitrambo a la noche, en *Proa*.

Originada en la posición antidemocrática de Lugones, se origina una gran polémica entre él y Palacios.

Salen publicadas *Xamaica* de Güiraldes y *Fervor de Buenos Aires* de Borges, obra oscilante entre el criollismo y el ultraísmo.

1924. Lugones es replicado polémicamente por Marechal debido a unas observaciones del primero contra el verso libre. Tales aseveraciones nunca fueron perdonadas por Lugones.

Salen publicados *Romancero* y *Cuentos fatales* de Lugones, que, estando en Perú pronuncia el polémico discurso «La hora de la espada».

En el periódico literario *Martín Fierro*, dirigido por Evar Méndez, y en *Proa*, en una segunda época, se nuclean los poetas jóvenes.

1925. Marechal inicia su colaboración en *Martín Fierro*. A mediados de este año, el periódico realiza una conferencia radiotelefónica en Radio Cultura, para presentaciones y comentarios de Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón y Roberto Ledesma, con el recitado de obras varias en la voz de sus propios autores.

1926. Después de quemar lo que hubiese sido su segundo libro de poemas, del que solamente rescató «El canto del miedo», publicado en *La Nación* y «Ditrambo en la noche», publicado en *Proa*, publica *Días como flechas*. Parte hacia España y Francia con un grupo de integrantes del periódico *Martín Fierro*, entre los que se encontraba Ricardo Güiraldes, quien había publicado recientemente *Don Segundo Sombra*.

Estando en París se relaciona con varios plásticos, especialmente con José y Octavio Fioravanti, Raquel Fomer y Francisco Soto y Calvo que estaban produciendo una revolución en el campo de la escultura y la pintura. En España, se vinculó con los integrantes de «La Gaceta Literaria» y «La Revista de Occidente».

Son otorgados premios nacionales de literatura a Güiraldes y Lugones.

En Buenos Aires, además de *Don Segundo Sombra*, son publicados *El juguete rabioso* de Arlt, *Los desterrados* de Quiroga y *La musa de la mala pata* de Olivari.

Estando en París, sin enterarse el grupo de artistas que Marechal frecuentaba asiduamente, muere Güiraldes.

1927. Marechal, de regreso a nuestro país, después de participar intensamente de las últimas campañas de la publicación "Martín Fierro", se incorpora como redactor y cofundador del diario "El Mundo", tarea que continuó con el mismo carácter festivo-literario adquirido en su anterior paso por "Martín Fierro", además de traducir, sin conocer el idioma inglés las tiras diarias de El Gato Félix de Pat Sullivan.

En este mismo año, Vignale y Tiempo publican su antología *Exposición de la actual poesía argentina*, con la estrecha colaboración de Marechal.

Respecto a este acontecimiento, con el humor que caracterizan en estas ocasiones a expositores y expuestos, en su presentación autobiográfica Marechal confiesa que: "No siendo boxeador, ni haber intervenido ninguna provincia argentina, mi vida carece de episodios interesantes".

Se funda la Sociedad Argentina de Escritores con la presidencia de Lugones.

Son repatriados desde París los restos de Güiraldes que son acompañados a su San Antonio de Areco natal por una comitiva de escritores, mayoritariamente compuesta por martinfierristas.

Son éstos los últimos años de la ya clásica polémica Florida-Boedo, los primeros eran los martinfierristas, mientras que los segundos representaban a jóvenes escritores adscriptos al realismo y de un romántico izquierdismo.

1929. Publica las *Odas para el Hombre y la Mujer*, obteniendo el Primer Premio Municipal de Poesía.

Las noticias de haber recibido dicho premio, lo encuentran en Europa, precisamente en el estudio de Bourdelle en París en compañía de Bigatti con quién había partido desde Buenos Aires después de haber sido calurosamente despedido y haber recorrido juntos Holanda y Bélgica.

En Montmartre toma parte de la bohemia reinante, compartiendo con otros poetas y plásticos largas y acaloradas veladas. Recordará años más tarde que su paso por Sanary sur Mer ese verano era como «vivir en la poesía».

Viaja posteriormente por Italia y al tomar contacto con escritos sobre la obra de Dante Alighieri producirán sobre él una influencia que gravitará sobre la evolución de su forma de análisis y pensamiento.

Vivió en la capital de Francia hasta principios de 1931, donde fue de a poco, modelando su

novela *Adán Buenosayres*, escribiendo la primera versión de los capítulos iniciales.

Con el auspicio de Marechal y Bernárdez hace su aparición la revista *Libra*. En ella colaboran Macedonio Fernández, Molinari y Alfonso Reyes.

Macedonio Fernández a su vez publica *Papeles de Recienvenido*.

Las demás revistas literarias, incluida *Martín Fierro* habían dejado de aparecer. Incluso *Libra*, debido al temporario éxodo a Europa de sus redactores y colaboradores principales, tuvo una efímera vida.

1931. Marechal retorna a Buenos Aires.

Con un grupo de amigos, para Semana Santa hace una visita al castillo de Obligado, debido a que en el barco, en su viaje de regreso, conoce a uno de sus parientes.

Se reintegra al catolicismo, producto de una crisis espiritual que de a poco lo fue afectando. Crisis compartida por algunos de sus compañeros de ruta.

Vallejos, que, por nombrar alguno decidió convertirse en franciscano y el propio Fijman terminó bautizándose.

Marechal se dedica a la docencia.

Contribuyó a echar las bases de la futura Universidad Católica al formar parte de los grupos que dirigían los Cursos de Cultura Católica y especialmente en Convivio, rama humanista especializada en artes y letras.

Es digno de mencionar el profundo itinerario vivido en esta época.

Es casi imposible en esta etapa de su vida rescatarlo en una cronología externa. La mejor documentación de la misma está registrada en su obra, y muy particularmente en su novela *Adán Buenosayres*.

Se funda la revista *Sur*, en la que prestarán colaboración muchos ex martinfierristas bajo la supervisión de su creadora Victoria Ocampo.

Se publica la novela de Roberto Arlt, *Los lanzallamas*.

Se crea la Academia Argentina de Letras.

1934. La gran mayoría de los poetas de la generación de Marechal, aún sin dejar de escribir, entran en la rutina del trabajo.

Marechal se casa con María Zoraida Barreiro y de esa unión nacerán sus dos hijas María Magdalena y María de los Ángeles.

1936. Se publica el *Laberinto de amor*.

1937. Se produce el suicidio de Horacio Quiroga.

1938. Se publica *Cinco poemas australes*. Obra sumamente importante por la evolución de su estilo poético.

Se edita también *Historia de la calle Corrientes*. Obtiene el Tercer Premio Nacional de Poesía. Se suicida Leopoldo Lugones.

1939. El ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, aparece publicado en el diario *La Nación*, para ser editado luego, en este mismo año por la editorial Sol y Luna.

1940. Se editan en este año *El centauro* y *Sonetos a Sophía*.

La revista *Canto*, de tendencias neorománticas es editada por los poetas integrantes de la llamada «generación del 40».

- 1941.** Con sus dos obras *El centauro* y *Sonetos a Sophía*, obtiene el Primer Premio Nacional.
En la Escuela de Arte Manuel Belgrano, comienza a ejercer la docencia.
Para preparar antologías folklóricas, bajo la dirección de Enrique Banchs, fue adscrito a la Comisión de Folklore.
- 1942.** Ejerce la presidencia, por espacio de un año, del Consejo General de Educación de Santa Fe.
- 1943.** Prosigue en la docencia a través de diversos cargos administrativos.
No parecen accidentales el de haber sido maestro de escuela y este hecho, en quien se había manifestado acentuadamente ese especial «celo didáctico».
- 1945.** Ya comienza a reeditarse en forma antológica su obra poética que se ve enriquecida por la aparición en ese mismo año de *El Viaje de la Primavera*.
- 1947.** Es nombrado Director de Cultura de la Nación. Fallece su esposa.
- 1948.** Su célebre novela *Adán Buenosayres* es terminada y publicada. Graciela de Sola en *La novela de Leopoldo Marechal* hace el siguiente comentario, «Aunque no puede afirmarse, de manera absoluta, que se trate de una autobiografía, hallamos que este elemento constituye el más firme puntal arquitectónico del libro. Algunos fragmentos resultan directamente incluíbles en la categoría autobiográfica.»
En representación oficial, viaja en el mes de octubre a Europa, siendo huésped de los gobiernos de Italia y España. En recintos universitarios de Madrid y Roma dicta conferencias y participa de charlas especialmente invitado.
- 1949.** Jorge Luis Borges publica su libro de cuentos *El Aleph*.
Julio Cortázar realiza un importante estudio sobre *Adán Buenosayres*. En el número 14 de la revista "Realidad" de Buenos Aires, correspondiente al bimestre marzo/abril, inicia el comentario con estas palabras: "La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa".
- 1950.** En el Cerro de la Gloria, auspiciado por la Universidad de Cuyo, se estrena el oratorio dramático con música de Julio Perceval, *El canto de San Martín*.
En la Facultad de Derecho estrena una adaptación de *Electra*.
Mientras tanto siguen sucediéndose las antologías poéticas de su labor.
Se casa por segunda vez con Elbia Rosbaco.
- 1951.** En el Teatro Nacional Cervantes se estrena *Antígona Vélez*, obra escrita a pedido de José María Fernández Unsaín para la inauguración de la temporada del teatro de ese año, con la que obtiene el Primer Premio Nacional de Drama.
Se estrenó con gran éxito de crítica y público el 25 de mayo.
Para esta época ya ejerce la Dirección de Enseñanza Artística. Viaja a Salta en ese verano, a un campamento de Y. P. F. con un grupo de profesores y egresados de Bellas Artes y Danza, dando por las noches charlas y conferencias.
Julio Cortázar publica *Bestiario*, su primera colección de cuentos.
Manuel Mujica Láinez edita también, ese año, su *Misteriosa Buenos Aires*.
Cabe destacar, en este año, el importante crecimiento de los teatros independientes.
- 1952.** Su producción poética sigue imprimiéndose, no solamente en nuevas ediciones antológicas

sino también en forma fragmentaria y como adelanto de su obra posterior.

1953. Para la creación de la Escuela de Bellas Artes, viaja a Santiago del Estero.

Participa de excursiones arqueológicas y, estando en Mendoza le informan de la muerte de su madre.

1955. El traslado de los restos del general Urquiza, es su último acto oficial.

Presenta su renuncia y se jubila como docente.

Es el comienzo de una época de soledad y olvido. Por parte de ciertos círculos padecerá lo que Murena definiría como «proscripción intelectual».

Sin embargo su novela *Adán Buenosayres* ha comenzado a ser objeto de investigaciones críticas a nivel universitario.

1959. Edita *La poética*.

Cortázar publica sus cuentos *Las armas secretas*.

1960. Edita *La patria*.

Cortázar publica su novela *Los premios*.

1962. Edita *La alegropeya*.

1965. Aparece su segunda novela: *El banquete de Severo Arcángelo*, despertando en los jóvenes interés y expectativa ya que descubren a Marechal y a partir de ese momento se multiplican las charlas y entrevistas, rescatándolo así de su involuntario ostracismo.

Por primera vez se publica *Antígona Vélez* y se reedita *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*.

1966. La obra de Marechal parece haber ido cobrando un inusitado interés por parte de la crítica y el público.

Después de haber dado a conocer algunas partes aparece el *Heptamerón*.

Se reedita *Adán Buenosayres*, Eudeba publica una antología: *Poemas de Marechal*. Se publican además *El Poema de Robot*, *Cuaderno de Navegación*, *Las tres caras de Venus*, *Las claves de Adán Buenosayres*.

Recibe el premio Forti Glori por *El banquete de Severo Arcángelo*. El "olvidado escritor" despertaba admiración y era objeto de intensa atención.

1967. Se estrena *La batalla de José Luna*. Aparece una reedición de *Historia de la calle Corrientes*, en cuyo prólogo el autor informa: "En 1936, con motivo del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires por don Pedro de Mendoza, el entonces intendente municipal, doctor Mariano de Vedia y Mitre, me invitó a escribir una Historia de la calle Corrientes, la cual, aún bajo las piquetas de la demolición, entraba ya en la última etapa de su ensanche. Nunca me gustó aceptar trabajos de circunstancias; pero la calle Corrientes no era para mí, ni para ningún porteño sensitivo, un tema circunstancial, sino algo así como un escenario de familia donde mi adolescencia y mi juventud habían cumplido algunos de sus gestos más vitales..."

Pasa un mes en México y debido a una invitación como jurado de novela en el concurso de Casa de las Américas, realiza un viaje a Cuba. Posteriormente realiza su último viaje a Europa. Concorre al Congreso de Escritores realizado en Necochea.

1968. A principios de este año se repone *Antígona Vélez* al aire libre en la temporada de verano.

Algunos trabajos poéticos y piezas de teatro inéditos hasta este momento se mencionan en algunas ediciones de sus obras.

1969. Concorre al Congreso de Escritores en Chile. Escribe *Megafón o la guerra*.

1970. Se publica su última obra: *Megafón o la guerra*. El 26 de junio debido a un paro cardíaco deja de existir.

LEOPOLDO MARECHAL EN SUS INICIOS

Antes de militar resueltamente en las formas poéticas exaltadas por el «martinfierrismo», Marechal había escrito numerosos poemas ajustados a metros tradicionales y en los que hay un manifiesto respeto por la rima. Estos poemas se publican, en 1922, bajo el título de *Los Aguiluchos*. Ya es posible atisbar aquí algunos de los grandes intereses poéticos del autor: Lo vulgar es profundo, la realidad es bella / si se mira y se ve con el propio color; / el mismo Mal, a veces, ha parido una estrella / y en la escarcha no es raro que prospere una flor. («Los Aguiluchos».)

En conversación personal, el poeta nos ha manifestado su desestimación de este trabajo que le recuerda -nos decía- los «pésimos» versos iniciales de Rubén Darío. Pensamos que podemos suscribir sin mayores riesgos esta opinión, lo que no implica desconocer algunos logrados fragmentos, o el interés del libro como signo de lecturas e influencias primeras.

MARECHAL EN LA GENERACIÓN DEL 22; EL MOVIMIENTO «MARTÍN FIERRO»

Entre los diversos grupos literarios que pueden mencionarse en la generación de 1922, los de Boedo y Florida han sido objeto de especial atención. A ellos parecen converger las principales líneas de fuerza de un complicado movimiento de corrientes, incitaciones ideológicas y juveniles inquietudes renovadoras. Sin caer en la excesiva esquematización del momento, podemos subrayar, en cada uno de los grupos nombrados, las siguientes características: mayor preocupación por las problemáticas sociales en los autores de Boedo; un interés predominante por los aspectos estéticos y técnicos de los medios expresivos, en los de Florida.

Leopoldo Marechal figura entre los integrantes de este último movimiento; es decir, entre los martinfierristas. Como consecuencia de ello, en su estilo inmediatamente posterior a *Los Aguiluchos*, observaremos las características exaltadas por ese grupo.

RASGOS MARTINFIERRISTAS Y RASGOS PROPIOS

A lo largo de toda su producción podemos apreciar en Marechal, como digno representante de «Martín Fierro», un esmerado trabajo de elaboración expresiva en el ancho registro de su prosa y de su verso.

Otro rasgo ostensible de los autores de Florida es el humor, rasgo que también va a perdurar en la obra de Marechal: notoriamente en sus novelas, en muchos pasajes de sus ensayos y en algunos momentos de su experiencia teatral (*Las tres caras de Venus*). La misma producción en verso no ha quedado exenta de esta característica.

Es conveniente adelantar que los dos rasgos señalados -la inquieta exploración de tratamientos expresivos y el humor-, si bien proceden de una modalidad común al grupo, en Marechal irán reflejando lo más personal e intransferible de su trayectoria poética.

Esta trayectoria parece trazada por la búsqueda incesante del sentido profundo de la vida; por los presentimientos, primero, y la certidumbre, después, de que ese sentido nos alcanza en el seno de la fe católica.

Por lo que se refiere a las preocupaciones expresivas, se advierte que su constante vigencia

en la obra de Marechal no equivale a una absoluta fidelidad a los cánones defendidos por el grupo de Florida. Esas preocupaciones se manifiestan más bien en la indagación y el manejo de variadas técnicas y recursos que respondan a la dinámica de sus necesidades poéticas. Se trata de un proceso integrado a la convicción teológica del poeta: su lenguaje puede ser un reflejo del Verbo creador. De tal manera, cantar o poetizar supone un enamorado dirigirse a la esencia de las cosas, y supone también un continuo exigirle al idioma poético para que rinda sus maravillosas posibilidades.

En cuanto al humor, notamos que el despreocupado espíritu de chanza, el ingenio festivo y satírico del martinfierrismo, aparece en la producción de Marechal como una faceta de su actitud afirmativa y celebrante frente a sí mismo y frente al mundo. Tal actitud es una temprana característica del poeta, un aspecto que podríamos definir como temperamental.

Su posición religiosa dará pronto a esa actitud una dimensión nueva que el autor ha de destacar en sus versos y en diversos lugares de su prosa.

Las modalidades personales con que se presentan en Marechal dichos rasgos, comunes a su grupo, nos permiten ver en su obra una verdadera síntesis de lo que en su momento fueron manifiestos banderizos por parte de Boedo y Florida. Así, esta obra no responde simplemente a una voluntad de militancia doctrinaria, ni refleja tan sólo un planteo de innovaciones técnicas, sino que -dentro de este enfoque generacional- aparece como una fusión de ambos intereses.

MARECHAL EN SU OBRA

Aproximadamente, la década de 1918 a 1928 corresponde a un estado relativo de paz mundial, que en nuestro país se acentúa por cierto grado de prosperidad. Estas circunstancias permiten una eclosión vitalista, protagonizada sobre todo por los jóvenes, muy conscientes de su valía en cuanto tales, manifestada en diversos campos, sobre todo en el de las artes y las letras. La revista mural *Prismas*, las revistas *Martín Fierro* y *Proa* (cuya aparición y desaparición ocurre entre los años 1916-1927) nuclean a un nutrido y entusiasta grupo de jóvenes artistas, sobre todo poetas, urgidos por la necesidad de renovar la lírica, la literatura y el arte, crear corrientes de opinión, coordinar las creaciones de los intelectuales jóvenes y oponerse a lo que consideraban consagrado o caduco. Espíritu festivo, sentido del humor, virulencia polémica caracterizaron sus publicaciones y reuniones.

Marechal había publicado a los 22 años su libro inicial de poemas, *Los aguiluchos*. Se integra con entusiasmo a las reuniones de los cafés literarios, a los que llamaban «fumaderos de metáforas», a la frecuentación de exposiciones, banquetes celebratorios, «números de la Revista Oral», en los que, el clima de travesura, irresponsabilidad y gracia festiva creó una modalidad: «el martinfierrismo». Haber pertenecido al martinfierrismo, al grupo de Martín Fierro, constituyó seguramente para Marechal y para todos los que participaron en ella una experiencia indeleble, de importancia vital y literaria. En 1931, en París, Marechal plantea su novela, *Adán Buenosayres*, terminada muchos años más tarde, que dedicara a sus compañeros martinfierristas, «vivos o muertos», libro donde el humorismo es una alta forma de conocimiento y que encierra algunas de las páginas más regocijadas e hilarantes de nuestra literatura. Allí campea la impronta de dicha experiencia, a pesar de la toma de distancia y de la autocrítica como grupo.

En ese ambiente, Marechal quema un segundo libro de poemas, por no considerarlo representativo, pero publica *Días como flechas*, donde el trabajo de la metáfora es todavía esencial. En 1927 interviene en la Exposición de la actual poesía argentina, de Vignale y César Tiempo,

antología donde, antes de sus poemas, dice de sí mismo: «No siendo boxeador ni habiendo intervenido ninguna provincia argentina, mi vida carece de episodios interesantes».

En 1929 publicó *Odas para el hombre y la mujer*, libro en cuyos poemas se advierte una aproximación al orden clásico. A partir de ese libro, la obra poética de Marechal se inscribe en un espacio de maduración. La frecuentación de lecturas de Platón, de Aristóteles, de San Agustín y de Santo Tomás lo acerca a la metafísica y a la búsqueda de un sentido religioso de la existencia, lo que se proyecta en sus poemas. Aparecen los grandes temas, constantes tanto de su poética como de su novelística: el sentimiento telúrico, la nostalgia de la naturaleza que disfrutó en su niñez, el optimismo esencialista, la búsqueda de Dios a través de la belleza, la lucha entre lo terrenal y lo celestial.

En las novelas hay una ascesis, un proceso de iniciación y purificación que permite el acercamiento a las verdades supremas, inefables; pero junto a este proceso de conocimiento metafísico, hay también una intensa preocupación por el lenguaje y los recursos novelísticos. Según Jung, los grandes novelistas buscan las cosas mismas bajo el lenguaje y el conformismo de un novelista se mide por el escaso interés que pone en tal búsqueda. Es el caso opuesto a Marechal, intenso experimentador de las técnicas novelísticas. Probablemente fue Adolfo Prieto quien utilizó por primera vez la denominación de vocablo proteico para dar nombre a la invención y uso, por Marechal, de ciertas palabras, tales como Ladeazul, Ladeverdel Elbiamorosamente. Singularmente acertada es la designación de arquetipos, o la fijación de cualidades, a través de un nombre, a manera de epítetos homéricos: La Flor del Barrio, La Novia Olvidada, el Hombre de los Ojos Intelectuales, el Oscuro de Flores (remedo de Heráclito, El Oscuro de Efeso), el Poeta Depuesto y tantos otros.

De sus tres novelas se puede decir lo que el mismo Marechal declaró acerca de *Adán Buenosayres* y su simbología: «Es una realización espiritual, como sucede con todas las epopeyas».

Los ámbitos creativos de Marechal más frecuentados por la crítica son la novela y la poesía, algo menos el teatro.

BREVE ANÁLISIS DE LA NOVELA, EL ENSAYO Y EL TEATRO DE MARECHAL, EN FUNCIÓN DE LO POÉTICO

Los mismos temas que analizamos en la obra poética de Marechal aparecen en sus novelas. Aquí, como en los poemas, dichos temas se encuentran estructurados en torno del «leitmotiv» metafísico y religioso.

Consideraremos a continuación tales motivaciones en la novela de Marechal, procurando señalar a la vez -a través de algunas características de su lenguaje- el interés poético con que el autor las trata, y el vínculo profundo que de ello resulta entre su labor novelística y su obra en verso.

LA ALEGRÍA: El tono festivo de los autores de Florida se vuelca en las novelas de Marechal a través de las dos vertientes que también se encuentra en sus poemas: el humor alegre y la seria alegría.

El humor alegre se presenta en los momentos de verdadera acción novelística; sobre todo en *Adán Buenosayres*, cuyos personajes están inspirados en algunos de los representantes del grupo martinfierrista (el mismo Marechal entre ellos). Las aventuras y conversaciones de dichos personajes nos proporcionan una evocación colorida de aquella camaradería juvenil. Si no tan

desbordante como en *Adán Buenosayres*, este humor se encuentra también en *El Banquete de Severo Arcángelo*. La sátira a ciertas formas del psicoanálisis, que figura en el capítulo XXV, es uno de los ejemplos más brillantes.

La seria alegría es el motivo de numerosas efusiones en pasajes de auténtico lirismo. Véase cómo, al comienzo de *Adán Buenosayres*, nos participa el autor su enfoque de la ciudad: "... Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad, bien sé yo que tu pecho se habría dilatado según la mecánica del orgullo ante la visión que a tus ojos de porteño leal se hubiera ofrecido en aquel instante". Sigue una entusiasta descripción, hasta que el mismo autor advierte: "Pero refrena tu lirismo, encabritado lector...", y nos conduce a la escena inicial de la obra.

Nótese también cómo vibra el mismo motivo en este fragmento de *El Banquete de Severo Arcángel*: "Todo era fragante y húmedo en la noche, hasta las estrellas, que también parecían mojadas en lo alto con el rocío primaveral. ¡Buenas noches, Ulises!, exclamé yo en mi alma. ¡Eneas, feliz viaje! ¿Qué se hizo de aquel Argos que fatigaba el mar en busca de su oro? ¡Yo te saludo, Hércules, en esta clásica noche de los violentos!" (Cap. XXIV.)

Sin embargo, más que en tales pasajes, la seria alegría palpita fundida en el motivo esencial de ambas novelas: la búsqueda y el encuentro del alma con el Creador. De tal manera -y así como ocurre en la obra poética- el «leitmotiv» metafísico llega al lector en una atmósfera de dichoso asentimiento.

LA NATURALEZA DEL SUR: Los motivos que inspiran los *Poemas Australes* intervienen también en las composiciones novelísticas de Marechal. Generalmente aparecen en la evocación de la infancia, algo matizados por un tinte nostálgico: "¡Era un rasgarse de claros ojos infantiles (los suyos), un desalado ajuste de vestidos y un correr hacia la mañana que afuera se abría ya como un libro de imágenes arrobadoras!" (*Adán Buenosayres*, Libro 1, cap. 1.) Las palabras "sur" y "Maipú" son muy frecuentes en las dos novelas, y tienen un marcado valor simbólico; nos sugieren un tiempo más feliz, una pureza y una frescura a las que el alma anhela retornar:

– ¿No es usted – inquirí – la Mensajera del Sur?

– ¿De qué Sur? – preguntó ella sin asombro ninguno.

– Hace veinte años que espero ese mensaje. Si llega, traerá un olor de glicinas.

(*Banquete*, cap. IV.)

Es sobre todo en *Adán Buenosayres* donde se recrean motivos ya cantados en los *Poemas Australes*; así el del "abuelo cántabro" o del "domador de caballos". Ello se explica por el carácter autobiográfico de muchas páginas de esta novela.

El tono evocativo con que nos llegan dichas recreaciones está logrado en un lenguaje abundante de imágenes, siempre pronto a la formación de una atmósfera poética. Véase, por ejemplo, en el siguiente fragmento, cómo concurren a este efecto las exclamaciones, la adjetivación ("vaca insomne, silencio medicinal"...), las metáforas ("... los bicharracos lacustres que hacían oír en el cañadón sus guitarritas de cristal o sus violines de agua ...", "... algún tren remoto que perforaba la noche..."), y el mismo procedimiento enumerativo que Marechal utiliza en muchos de sus versos: "¡Y aquel viaje al silencio, a través de la selva de los ruidos, que había inventado él para dormirse y al que se lanzaba en las inquietas noches de su niñez! El oído del turista encontraba su primer obstáculo en el torear de los perros a la luna levante o a la luna poniente; más allá distinguía el bullir de las ovejas apretadas en el corral, o el mugido de alguna vaca insomne, o el rascarse del caballo nochero en el palenque; todavía más lejos daba con la música de los bicharracos lacustres que hacían oír en el cañadón sus guitarritas de cristal o sus violines de agua; en un plano de mayor lejanía escuchaba el deslizamiento de algún tren remoto que perforaba la

noche; después algo indefinible que podía ser una conversación de gallos lejanísimos (los gallos "telepáticos" de Lugones) o el rumor de la tierra que giraba sobre su eje; y al fin el silencio puro, el silencio medicinal que llenaba los oídos, se hacía canto y arrullaba; porque el silencio es principio y fin de toda música, tal como el blanco es principio y fin de todos los colores. ¡Y eso había sido su niñez!. Allá quedó, en el bosque sonoro de Maipú...» (*Adán Buenosayres*, Libro I, cap. 1.)

También a través del tema que ahora consideramos, en *Adán Buenosayres* se declara la inclinación del autor-protagonista por la metáfora. Y comprobamos que la prosa ostenta, en la misma medida que los poemas, ese recurso tan ponderado por los martinfierristas: "Enfermedad o privilegio de ver en todo figuras y traslaciones, desde mi niñez, allá en Maipú, cuando los árboles eran para mí llamas verdes con su chisporroteo de pájaros, o el tiempo un arroyo invisible cuyas aguas hacían girar las ruedas de los relojes familiares". (*Adán buenosayres*, Libro II, cap. 1.)

EL AMOR: El tema del amor sirve a la trama novelística de *Adán Buenosayres* con menos relieve que el humor alegre. En cambio, permite un abundante desarrollo de expresiones poéticas, algunas de las cuales son el comentario de motivos e imágenes que encontramos en *Días como Flechas* o las *Odas para el Hombre y la Mujer*. Uno de los «libros» en que se divide la novela («El Cuaderno de Tapas Azules») es en realidad un extenso poema en prosa que nos revela el mundo interior del joven protagonista.

Además, en *Adán Buenosayres*, el tema del amor es el que más directamente nos aproxima a la vocación mística del poeta. El pasaje que sigue nos revela esta confluencia temática; a la vez, nos permite notar cómo el autor se sirve de uno de sus símbolos poéticos (la "rosa") con la misma intención que descubrimos en *El Centauro* los *Sonetos a Sophía* o el *Heptamerón*: "Desde entonces mi vida tiene un rumbo certero y una certera esperanza en la visión de Aquella que, redimida por obra de mi entendimiento amoroso, alienta en mi ser y se nutre de mi sustancia, rosa evadida de la muerte. Y no sólo triunfa en su ya inmutable primavera, sino que se transforma y crece, de acuerdo con las dimensiones que mi alma va encontrando a su propio anhelo: rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial." (*"El Cuaderno de Tapas Azules"*, cap. XIV.)

El Banquete de Severo Arcángelo no nos presenta un tratamiento anecdótico o confesional del tema.

Aquí el amor es el Amor: un estado de "concentración definitiva", una región -"la Cuesta del Agua"- cuya ubicación propone al lector un interrogante y un verdadero "suspense" novelesco.

Como sentimiento, importa más el amor fraterno, el que nos *re-liga* con la Unidad de que procedemos.

Así lo sentimos, por ejemplo, en este diálogo (donde reaparece el símbolo poético del "sur"):

- Por segunda vez te has acercado a éste lugar – me dijo el hombre al cabo de su examen.
- Sí, señor – le respondí en mi aturdimiento.
- No soy tu señor – me objetó él sin dureza.
- Sí, padre – me corregí yo.
- No soy tu padre.
- Sí, maestro.
- No soy tu maestro – volvió a objetar el Salmodiante de la Ventana.

Y advirtiendo mi confusión, dijo con extrema dulzura: soy tu hermano, y Pedro es mi nombre.

"Hermano". Alguna vez había oído yo esa palabra en ciertas bocas frutales del sur: en hombres de a pie, junto a borregos en esquila; en hombres de a caballo que redoblaban la llanura. Después callaron esas bocas; y para mí se abrieron otros labios, gritones de peleas y de insultos, en

la ciudad y sus hombres que mostraban dientes de perro. Y no volví a escuchar ese vocablo que ahora, en el Salmodiante, recobraba una sencillez de navidad y una frescura de reciente diluvio. (Cap. XXX.)

LA POESÍA: Es uno de los asuntos abordados en sus diálogos por los personajes novelísticos de Marechal, y es también la atmósfera predominante de numerosos pasajes.

Adán Buenosayres, el héroe de la primera novela del autor, es un joven poeta (el mismo Marechal en la época de sus tareas como maestro); y sus inquietudes como tal resultan el eje de muchos e importantes momentos en la narración. Hay un extenso coloquio en la obra (VI de "la glorieta de Ciro", Libro IV, cap. 1) donde se desarrollan motivos de "La Poética" del *Heptamerón*, con equivalencia casi textual de no pocas expresiones.

En *El Banquete de Severo Arcángelo* se encuentran también alusiones de interés, referentes a la experiencia poética. Puede ejemplificarlo la evocación siguiente, en la cual, aparte el símbolo del "sur", figura un motivo de *El Poema de Robot* (el "pedagogo" que inculca un deshumanizado tecnicismo en el alma infantil): "Durante mi niñez, en las noches del sur, yo admiraba el enjambre de las estrellas que se me ofrecía como un universo familiar y al alcance de mis manos; hasta que un pedagogo rural, embebido en el tóxico de las aritméticas, me robó ese mundo caliente de la esencialidad para darme un abismo en que jugaban helados pavores numerales". (Cap. XIII.)

La atmósfera poética está dada a través de un lenguaje que deriva muchas veces hacia las efusiones líricas (según puntualizamos en oportunidad de referirnos al tema de la alegría en la novela), y en el que se integran importantes elementos de la configuración verbal ya examinada a propósito de la obra en verso.

La voluntad nominativa encuentra uno de sus mejores cauces en el manejo de una original y eficaz adjetivación: "... desde el gigantesco pejerrey del Paraná, orgullo de su especie, hasta la aristocrática langosta de Chile, pasando por la centolla fueguina, el salmón del piscífero Nahuel (...), sin olvidar los pulpos de la brumosa Galicia, los bacalaos de la resfriada Noruega (...); en ollas inconmensurables hervían las pastas hechas al itálico modo, los tallarines enmarañados, los "capeletis" de sabrosa entraña, los preñados raviolos, los "espaguetis" sutiles y los democráticos macarrones... (*Adán Buenosayres*, Libro VII, cap. VII); "... un patio gritón de malvones..." (*Banquete*, cap. IX); "... hallé a un Bermúdez fresco, liso y jacarandoso..." (*Banquete*, cap. XIII.)

Los "vocablos proteicos", conque suelen sorprendernos los poemas, resultan muy frecuentes en la novela de Marechal, sobre todo en *Adán Buenosayres*: "silenciófila", "neoidioma", "cacobarrios", "agatasbarrio"... Las intencionadas mayúsculas se encuentran principalmente en *El Banquete de Severo Arcángelo*: "preguntó la Voz Tranquilamente Imperiosa", "como predicó El Que Le Dije", "el Abuelo de la Nada".

En cuanto a la metáfora, hemos aludido a su presencia en esta obra novelística cuando tratamos el tema de la naturaleza del sur.

La alegoría cumple en este género una función fundamental. El autor maneja los mismos símbolos que se nos hacen familiares en su poesía. Así el de la "rosa" (del que dimos un ejemplo relacionado con el tema del amor). Y también el de los metales-edades del hombre: "Si se aparta del árbol central, el Hombre de Oro ha de lanzarse a un ciclo «descendente, con respecto a su altura originaria, y a un ciclo de oscurecimiento» gradual, en la medida en que se aleja él de su punto de origen y foco natural de su iluminación". (*Banquete*, cap. XXII.) Los mismos títulos de ambas novelas tienen un valor alegórico. Y lo tienen, además, voluminosos pasajes de *Adán Buenosayres* (como el Libro VII: "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia"), y toda la trama de *El Banquete de Severo Arcángelo*.

Los temas fundamentales y algunos importantes recursos expresivos de la poesía de Marechal aparecen también en su novela. De tal manera, podemos percibir una esencial unidad entre ambos géneros, pese a la forma caudalosa y miscelánea en que se nos aparece la obra del

autor.

Las opiniones que Marechal sustenta sobre la novela nos ayudan a entender las similitudes y relaciones que hemos señalado: el género corresponde, en su manifestación actual, a la antigua poesía épica; "el poeta narrador, fiel a la democratización del siglo se transmutó en novelista".

En apoyo de tales aseveraciones, el autor nos remite a dos realizaciones poéticas que deben ser especialmente tenidas en cuenta para la comprensión de sus novelas. En la *Vita Nuova* de Dante Alighieri ha de buscarse la filiación de aspectos nucleares de *Adán Buenosayres*. En cuanto a *El Banquete de Severo Arcángelo*, nos sugiere rastrear en un episodio de la epopeya hindú *Mahabharata* algunas de las raíces simbólicas que nos permitirán esclarecer su sentido.

EL AUTOR TEATRAL

Las siguientes consideraciones están limitadas a las dos obras hasta ahora accesibles al público lector: *Antígona Vélez* y *Las tres caras de Venus*.

ANTÍGONA VÉLEZ: Ésta es, probablemente, la más conocida obra dramática de Marechal, según indican sus numerosas representaciones. Se trata de una tragedia en prosa que recrea el antiguo tema griego de Antígona trasladándolo al ambiente y la época de nuestra conquista del desierto.

El tema poético que domina en esta pieza es de la naturaleza del sur; pero no en cualquiera de sus tonos: el que más se aproxima al de Antígona es el que sentimos en las "Elegías" de los *Poemas Australes*. El lector lo advierte en la asociación de los motivos de la tierra con la muerte, con lo que se destruye: "Entonces me acerqué, y se alborotaron las alas, y lo vi desnudo y roto bajo la luna"; "Sus ojos reventados eran dos pozos llenos de luna..." (*Cuadro Tercero*); "Si yo hubiese muerto anoche, mi padre hubiera salido a recibirme, allá en el bajo: él y sus veinte sables rotos"; "El sur es amargo, y no deja crecer ni la espiga derecha ni el amor entero (...) es algo que se nos muere al nacer". (*Cuadro Quinto*.)

En las *Elegías del Sur* hallábamos una conclusión que superaba o trascendía el tono doliente de ambas composiciones. Lo mismo puede afirmarse de *Antígona Vélez*; pese al sentido y al acento trágico de la obra, el diálogo final es propio del poeta afirmativo que se destacara en Marechal:

DON FACUNDO. (Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres): –Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, 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.

También en esta pieza aparecen diversas ejercitaciones de la voluntad nominativa: "No se puede hablar del Otro" (*Cuadro Primero*); "Pero la boca de Ignacio Vélez reía: ¿no le llamaban El Fiestero?". (*Cuadro Tercero*.)

El simbolismo mitológico y telúrico propuestos por el tema o el ambiente de la obra se corporiza en los nombres de sus personajes. "Antígona" procede del mito griego llevado a escena por Sófocles en el 440 a. C. "Don Facundo" sugiere la misma resonancia que provoca el nombre del caudillo riojano; el lenguaje de este personaje es siempre el de quien se siente intérprete ejecutivo

de determinado medio y circunstancias, y está dispuesto a imponer con voluntad férrea sus decisiones: "La vergüenza de Ignacio Vélez, acostado en el barro ahora, no lo puede alcanzar a él, naturalmente. Pero toda su indignidad grita en la llanura esta noche. ¡Y seguirá gritando hasta que se le hagan polvo los huesos! Esa carroña gritará, no para Ignacio Vélez, que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean pudrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura." (*Cuadro Segundo.*)

Los personajes secundarios se llaman "El Rastreador", "Hombre", "Mujer", "Moza", "Bruja"... El autor insiste así en la importancia del nombre definitorio, o de la palabra que, al ajustarse a cierta perspectiva, puede arrojar claridad al entendimiento y al alma. Se advierte en el sentido de este pasaje:

MUJERES. – La llanura se nos ha convertido en un gran dolor.

HOMBRES. – ¿Qué dolor, mujeres?

MUJERES. – No sabemos cómo se llama.

HOMBRES. – ¡Es verdad! Antes, nuestras penas iban sentadas en la grupa de nuestros caballos.

MUJERES. – O dormían cerca de nuestros fuegos.

HOMBRES. – Pero tenían su nombre.

MUJERES. – Nuestras penas tenían un nombre.

HOMBRES. – Y nuestro deber estaba en la punta de nuestras lanzas.

MUJERES. – O en la hinchazón de nuestros párpados que lloran.

HOMBRES. – Pero nuestro deber tenía su nombre.

MUJERES. – Sabíamos cómo se llamaba.

(*Cuadro Segundo.*)

Destaquemos por último, como una similitud más profunda entre la obra en verso de Marechal y Antígona Vélez, la sugerente belleza de las imágenes, el uso frecuente de la Metáfora, el clima, en fin, de auténtica poesía que nos trasmite el lenguaje general de la pieza.

ANTÍGONA. – Mi alma no la sentía en mí: junto al Otro, en el barro. Se me había ido y salí a buscarla.

.....
HOMBRE 1º. – ¿Dice que amortajado?

ANTÍGONA. – Sí, de alas oscuras. Era una mortaja gritona que lo cubría de pies a cabeza.

.....
ANTÍGONA. – Allí lo habían tirado, con la frente al norte y los pies al sur. Me arrodillé junto a su cabecera. Los pájaros gritaban en la noche, y su hambre tenía razón.

.....
ANTÍGONA. – Volví cantando, sí. Porque ahora mi alma se volvía conmigo, y estaba ella como si le hubieran dado un vino fuerte. (*Cuadro Tercero.*)

MUJER 1ª. – ¿Dónde podría estar su corazón ahora?

MUJERES. – ¡En un alazán que vuela contra una pared de gritos! (*Cuadro Quinto.*)

Y aun las acotaciones del autor están encaminadas a crear una atmósfera de poesía dramática:

Habla el Coro de Hombres. El de Mujeres escucha y se aproxima, con gesticulaciones y movimientos de coro antiguo, según el interés de lo que va escuchando.

(*Cuadro Primero.*)

Noche cerrada. Entran por la izquierda Facundo Galván, peones armados y el Capataz que hace de corifeo.

(Cuadro Segundo.)

... al amanecer y en un crescendo de luz.

(Cuadro Tercero.)

Explanada en la loma: tierra desnuda, cielo desnudo. En el centro, un ombú de raíces viboreantes y copa desarbolada. 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.

(Cuadro Cuarto.)

MUJERES. (En rítmica salmodia.) ...

(Cuadro Quinto.)

LAS TRES CARAS DE VENUS. También esta pieza ha sido escrita en prosa; pero, a diferencia de *Antígona Vélez*, domina en ella el tono de farsa.

El humor de los diálogos nos trae a la memoria los más rescatables momentos de burla y sátira del martinfierrismo.

El tema de la alegría, que ya analizamos en la poesía y en la novela de Marechal, aflora a esta comedia más en la forma de humor alegre que en la de seria alegría. Por tal razón, *Las tres caras de Venus* se encuentra en la línea de algunos fragmentos «risibles» del *Heptamerón* y de numerosos pasajes de *Adán Buenosayres*.

Dentro de este tema, y como fundida en él, aparece una motivación que se encuentra también en *El Banquete de Severo Arcángelo* (por ejemplo, en la citada parodia de ciertas prácticas psicoanalíticas) y sobre todo en *El Poema de Robot*. Esta motivación surge como una reacción satírica provocada en el autor por algunos comportamientos del hombre contemporáneo: en particular la excesiva mecanización, la irrupción incontrolado de la técnica, la concepción materialista de la existencia. En *Las tres caras de Venus*, Ambrosio es el representante típico de dicho comportamiento:

SILVANO. (En una explosión dolorosa.) – ¡Cuadricular así a una criatura! ¡Es como fijar un molde sobre una cosa viva, y recortar alrededor, con una tijera, todo lo que va sobrando! ¡Una criatura!

AMBROSIO. – Muchacho, la ciencia no es un juego sentimental.

SILVANO. (Patético) – ¿Y la poesía? ¿Dónde queda la poesía?

AMBROSIO. (Mirándolo con severidad.) – La poesía está en el segundo cajón del mueble.

(Indica el fichero.)

(Cuadro Primero)

El lenguaje corresponde, al de las bromas ingeniosas y mordaces de algunas páginas de *Martín Fierro*:

LUCIO. (Sugestionado, y olvidándose ya de que Graciana es una criatura sensible) – ¡Formidable! Pero, ¿y la imaginación? Bien podría evadírsete por la imaginación.

AMBROSIO. (Ríe confiadamente.) – ¡No podría, Lucio! Está delimitada exactamente: al norte por el teorema de Pitágoras, al sur por la teoría de Kant y Laplace, al este por la gimnasia sueca y al oeste por La Historia Universal de César Cantú. (Se interrumpe, súbitamente inquieto.) ¡Y sin embargo... Lucio, tenías razón! ¡Me falta explorar y canalizar su sueño! (A Graciana, como alentándola.) ¡Cu, cu! (A Lucio.) ¡Su región onírica, Lucio! (A Graciana, tomándole una mano e

inquiriendo, entre científico y pasional.) ¡Mí paloma! ¿Qué has soñado anoche? ¿Soñó anoche mí palomita exacta?

(Cuadro Primero)

En algunas ocasiones este humor deriva hacia la seria alegría:

SILVANO. (Resuelto.) – ¿Qué colores hay?

GRACIANA. (Mecánicamente.) – Tres: el negro, el verde y el rojo.

SILVANO. (Estallando al fin.) – ¡Mentira! ¡Cien colores hay, y todos cantan para sus ojos! ¿Qué aromas existen?

GRACIANA. – Dos: ámbar y rosa.

SILVANO. (Frenético.) – ¡No es verdad! ¡Mil aromas, Graciana! ¡El de las raíces, el de las hojas, el de los frutos! ¡Y, sobre todo, el olor de la vida: el fuerte, el áspero, el salvaje olor de la vida! (Cuadro Primero)

También son expresiones de seria alegría las siguientes muestras del lirismo metafórico de Marechal: "La noche parecía una yegua oscura, con la crin abrojada de astros (...) El inmenso rebaño de las estrellas caminaba rumbo al oeste, conducido por la Gran Armonía en figura de pastora (...) ¡Salió la luna, Silvano! Parecía un disco de plata que hubiese arrojado el Discóbolo Celeste." (Cuadro Tercero); "Su cuerpo es una viva columna de alabastro. La luz canta en la pedrería de sus ojos, llora en la noche de sus cabellos, ríe a borbotones en el coral de su boca." (Cuadro Cuarto.)

Otros aspectos de su voluntad nominativa nos ofrece el autor en las siguientes designaciones humorísticas: "... en su Isla de las Estatuas que Lagrimean...", "... usted es el romance vestido de marinero". (Cuadro Segundo); Mi nombre verdadero es Agilaos, que traducido a nuestro idioma significa: "El Rinoceronte Que Llega Desde La Gran Altura"-. (Cuadro Cuarto.) Hacia el final de la obra aparece un personaje que se llama "La Desconocida", quien define así su misteriosa dolencia: "Es un vacío que se dijera colmado y una plenitud que se dijera vacía. Es una soledad poblada, y, al mismo tiempo, un mundo en soledad. Es un grito en silencio, y, a la vez, un silencio que grita". Al preguntarle Ambrosio cómo se llama, La Desconocida responde "como revelándose toda ella en su nombre: EVA".

Por las características temáticas y expresivas de las dos piezas teatrales comentadas, podemos inferir que, en este género, Marechal encuentra un nuevo y auténtico cauce para su vocación poética. Entendemos que esta vocación se realiza plenamente en *Antígona Vélez*, y no dudamos en considerar a esta obra como un verdadero ejemplo de poesía dramática. De importancia menor nos parece, en cambio, la significación poética de *Las tres caras de Venus*.

Esta limitada incursión en el teatro de Marechal nos ha dado nuevos ejemplos de la unidad en que se estructura su compleja y vasta producción. El siguiente pasaje del *Heptamerón* nos aclara aún más la actitud eminentemente poética con que el autor ha abordado su obra como novelista y como dramaturgo. "Si el poeta cultiva la narración o el drama y hace obrar a distintos personajes, él es quien juega todos los papeles o quien realiza el gesto de todos los actores; porque los entendió amorosamente y los da como aspectos de su ser integral".

EL ENSAYISTA

DESCENSO Y ASCENSO DEL ALMA POR LA BELLEZA. En este trabajo, Marechal expone sus ideas estéticas. Resulta de interés la fecha de la primera edición, 1939, porque a partir de ese momento la producción del autor se nos presenta en gran medida informada por comentarios, variaciones o desarrollos poéticos del material doctrinario que contiene este ensayo. Marechal

declara al comienzo del libro la filiación de dicho material: las *Sentencias de San Isidoro de Sevilla*, las *Confesiones de San Agustín*, el *Banquete de Platón*.

La voluntad nominativa que comentamos en la obra poética, novelística y teatral, se revela claramente en sus intenciones metafísicas: "A este aspecto del hombre se refiere sin duda el Génesis en uno de sus pasajes más enigmáticos: Jehová reúne a todas las criaturas y las enfrenta con Adán, para que Adán las nombre; y Adán les da sus nombres verdaderos. Ahora bien, si Adán las nombra con verdad, es porque las conoce verdaderamente; y si las conoce verdaderamente, es porque las mira en su Principio creador, vale decir en la Unidad." (Cap. VII.)

La misma intención metafísica se descubre en el símbolo de los metales: "...la caída del Primer Adán significó su alejamiento del Paraíso, vale decir la pérdida de la ubicación central que ocupaba él. Ese alejamiento puso una distancia cada vez mayor entre los hombres y aquel espejo central de lo Divino. Y el intelecto adánico se nubló gradualmente; pues, entre sus ojos y lo Divino fueron interponiéndose otros espejos que ya no le ofrecían una clara imagen de la Divinidad, sino imágenes de imágenes. ¿Dices que no lo entiendes? Elbiamor, suponte que Adán, en su estado paradisiaco, ve a la Divinidad reflejada en un espejo de oro: esa es la imagen pura y simple de la Divinidad. Y suponte que, alejado ya del Paraíso, ve ahora esa imagen, pero en un espejo de plata que recoge la imagen del espejo de oro; esa es la imagen de la imagen. Y suponte luego que, más alejado aún, ve la imagen en un espejo de cobre que la recogió del espejo de plata, el cual, a su vez, la recogió del espejo de oro: esa es la imagen de la imagen de la imagen. Y suponte al fin que Adán, en creciente lejanía, ve la imagen en un espejo de hierro que la recogió del espejo de cobre, y éste del espejo de plata, y este último del espejo de oro: esa es la imagen de la imagen de la imagen de la imagen.» (Cap. VII.)

El tema fundamental del poeta —la esencia de las cosas, el sentido último de la belleza, la existencia de Dios—, en el que confluyen todas sus motivaciones y recursos expresivos, tiene en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* un amplio desarrollo conceptual.

Este ensayo resulta, por consiguiente, un estimable punto de referencia para explicarnos el mundo poético de Marechal.

AUTOPSIA DE CRESO. El autor nos propone aquí una indagación en torno del "horno oeconomicus" de nuestra época.

Una de las motivaciones consignadas en la poesía de Marechal —la patria— surge también en este ensayo. Su tratamiento refleja la preocupación formativa que ya señalamos a propósito de la obra en verso: «...perdóneme usted el abuso de comillas y bastardillas que habrá notado y que responden a mi jamás tranquilo celo didáctico».

El asunto central del ensayo aparece referido al "leitmotiv" metafísico de Marechal: "Me apresuro a reconocer honradamente que, dada la insignificancia intelectual de Creso, los resortes astutos que obraron en su entronización deben imputarse, más que al Hombrecito Económico, a la «línea de fuerza negativa o satánica que parece acelerar el descenso cíclico» en las últimas centurias..."

También hallamos en *Autopsia de Creso* nuevos puntos aclaratorios acerca de expresiones frecuentes en los poemas. Para la debida interpretación de la figura del "buey", por ejemplo, es útil el pasaje siguiente: "Por aquellos días, y en mi doble oficio de trabajador manual y de poeta naciente, descubrí yo en el hombre dos tiempos necesarios: el «tiempo de buey», que dedicaba el hombre, bíblicamente, a ganar su pan con el sudor establecido, y el «tiempo del ángel», que debería consagrar el hombre a la «contemplación» (y hablo de todos los hombres, cada uno en los límites de su posibilidad contemplativa".)

LAS CLAVES DE "ADÁN BUENOSAYRES". En este ensayo no solamente se describe la genealogía de *Adán Buenosayres*: hay en él consideraciones muy importantes con respecto a la obra poética del

autor. Motivos de las *Odas para el Hombre y la Mujer*, de los *Sonetos a Sophía* o del *Heptamerón* están citados y comentados en función del análisis profundo de la novela.

Al estudiar el tema poético de la alegría se tuvo que remitir a este ensayo. En el párrafo 16 se afirma la importancia del humor alegre en la acción novelística (que se estableció al volver sobre el mismo tema con referencia a este género narrativo), y se proporcionan nuevos datos acerca de las conexiones entre *Adán Buenosayres* y la poesía: "En el caso de *Adán Buenosayres*, que realiza «conscientemente» una experiencia de su alma, la parodia humorística no se da sino como un «soporte» de realidades más hondas. Rafael Squirru define a mi *Adán Buenosayres* como «un poema en forma de novela» (Leopoldo Marechal, II, 1., Ediciones Culturales Argentinas); por mi parte, creo haber establecido aquí exactamente la filiación «intencional» de mi libro con la epopeya clásica. Dicha filiación se extiende hasta la minuciosa «objetividad» del relato, que se inspira, sobre todo, en la Rapsodia XXII de la *Odisea*. Impecable y hermosa en su lección."

De manera detallada se explican en este ensayo algunos símbolos ya considerados en este Estudio. Así, por ejemplo, el de la "Mujer" o el de los "metales". Otro vocablo frecuente en la obra poética de Marechal – "guerra" – puede aclararse a través de este pasaje: "Así fue cómo, leyendo y releendo las epopeyas clásicas, presentí que, bajo las apariencias de sus conflictos, quería manifestarse una «realización espiritual» o una «experiencia metafísica» de sus héroes. Luego supe que así era indudablemente: algunas, como *La Ilíada*, traducían esa realización espiritual mediante el «simbolismo de la guerra»; otras, como *La Odisea* y *La Eneida*, lo hacían empleando el «simbolismo del viaje»."

OTROS ENSAYOS. Un volumen de 1966, *Cuaderno de Navegación*, recoge otros ensayos de Marechal. Todos ellos ofrecen un variado material de argumentaciones filosóficas, y en algunos es posible marcar nuevos enfoques del propio autor acerca de su mundo poético.

En *Las cuatro estaciones del arte* y en *Del poeta, el monstruo y el caos* se insiste sobre motivos de "La Poética" del *Heptamerón*. El primero proporciona además, un dato sobre la filiación poética de *El Banquete de Severo Arcángelo*. El segundo contiene esta nota estimativa con referencia a *Días como Flechas*: "... a su facultad expresiva le anda faltando una virtud, la de la «paciencia», la que me faltó a mí también cuando tenía su edad (¡oh, aquellos Días como Flechas!) y la que tuve luego, cuando aprendí a manejar los frenos del alma encabritada".

La torre de marfil asediada presenta importantes ampliaciones a la teoría estética desarrollada en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*.

EL LENGUAJE DE LOS ENSAYOS

Por lo general, los ensayos tienen la forma de una conversación con la persona a la cual están dedicados.

Marechal tiende a romper la estructura meramente discursiva del género, para valerse de técnicas expresivas propias de la poesía o de la prosa poética. El mismo autor parece advertirlo: "Y a la sola evocación de tanta hermosura, tentado estoy de acabar en poema esto que se inició en trabajada paráfrasis». (*Descenso y ascenso del alma por la belleza*, cap. X.)

Para una de las explicaciones del *Descenso*, Marechal se vale de la fábula de Narciso, y concluye con estas sentencias en las que el lector comprueba que el tono poético importa tanto como la exposición doctrinaria: "En definitiva, según lo has visto ya, todo amor equivale a una muerte; y no hay arte de amar que no sea un arte de morir.

Lo que importa, Elbiamor, es lo que se pierde o se gana muriendo." (Cap. XI.)

El último capítulo del mismo ensayo es el comentario igualmente poético de un pasaje de *La Odisea*. "...Y el héroe, atado al mástil, oye la voz de las Sirenas y en su canción temible se

alecciona. Mas no desciende a ellas ni es dividido ni devorado, pues está sujeto de pies y manos, como los jueces; ni tampoco abandona el rumbo de la Dulce Patria, porque la virtud del mástil se lo impide.

Pero la verdad fue revelada más tarde "a los pequeñitos". Y el Verbo Humanado que nos la reveló no lo hizo sin dejarnos un mástil: el mástil de los brazos en cruz a que se ató Él mismo para enseñarnos la verdadera posición del que navega, el mástil que abarca toda vía y ascenso en la horizontal de la «amplitud» y en la vertical de la «exaltación»."

El humor alegre suele matizar, en grato contraste, la intrínseca seriedad de los asuntos abordados.

En este fragmento de *Autopsia de Crespo* encontramos un motivo satírico emparentado con pasajes de *El Poema de Robot*: "... El cerebro –nos dijo cierta vez un profesor de la Escuela Normal– es una glándula que segrega ideas. Y lo aplaudimos a rabiar: ¡éramos tan jóvenes!".

La voluntad nominativa, cuyos aspectos filosóficos y literarios aparecen tratados en diversos lugares de los ensayos, se ejercita también en el personal estilo de los mismos. Así, en *Cosmogonía elbitense*, el "vocablo proteico" puede traducir una intención seria: "ojos verdilago-profundos"; y puede también servir al tono satírico: "ELBIAMOR. (Rica de neologismos): –¿Esas megacifras de los cosmofísicos responden a una medición real o son un producto de la megafantasia?"

La numeración de los párrafos en muchos ensayos, parece responder a la misma preocupación de orden, claridad y equilibrio que, con referencia al mismo detalle, se apunta en los poemas.

Las motivaciones poéticas de Marechal no se agotan en su obra en verso, ni en su novela, ni en su producción teatral.

El ensayo las anticipa, o las reelabora con nuevas perspectivas. Acaso, por momentos, el autor encuentra en este género un vehículo que satisface provisoriamente la inquietud por expresarlas: "... y me confirmé yo en la necesidad de escribir un poema del *Astronauta*. Luego, al repasar mis fichas, advertí que no alcanzaban la estatura del poema. Razón que me llevó a incluir su material en este *Cuaderno de Navegación*..."

Estas características, y las particularidades del lenguaje empleado, otorgan al ensayo de Marechal un gran interés para valorar su mundo poético, si bien ello no nos autoriza a esconder su importancia intrínseca o su independencia genérica.

No quedan, ni mucho menos, terminadas en este Estudio las indagaciones a que variada y ricamente invita la obra literaria de Marechal.

Entre los trabajos no mencionados anteriormente, y que algunas antologías ya han recogido, hay algunos que merecerían un detenido comentario.

Siempre en mérito a las intenciones generales de este trabajo, sólo caben aquí rápidas referencias. Leopoldo Marechal sintetiza en su expresión poética las intenciones que en la llamada "generación del 22" aportaron los autores de Boedo y Florida.

Procedente del segundo de dichos grupos literarios, se mantienen como constantes en su obra algunas características propias del mismo: el humor y la preocupación estética por renovar y aquilatar las estructuras externas. Durante la evolución incesante que se advierte en su producción, tales características pierden pronto el tono de juego ingenioso y meramente verbal, que predominaba en el martinfierrismo, para transformarse en la expresión de auténticas necesidades poéticas. Un hondo acento humano y un evidente propósito formativo van cobrando vigor en las composiciones de Marechal. El poeta asimila, de esta manera, la voluntad y el programa de los autores de Boedo, quienes anteponían a todo otro interés literario, la comunicación de un "mensaje" que operara positivos cambios morales y sociales en la masa de lectores.

El factor más importante de la mencionada síntesis es la inquietud religiosa de Marechal y su adhesión al catolicismo. Pero este factor no se manifiesta como una «tesis», como un contenido

doctrinario ajeno a sus personales motivaciones poéticas. Por el contrario, aparece como una verdadera inclinación temperamental o anímica, y llega a constituirse en el centro vital o en el gran tema del cual emergen los demás: la alegría, la naturaleza del sur, el amor, la poesía.

Este aspecto esencial –el "leitmotiv" metafísico– confiere unidad no sólo a la vasta obra en verso de Marechal, sino también a toda su producción, incluyendo en ella la novela, el teatro y el ensayo.

En cuanto a la novela y el teatro, el autor los considera como otras formas de la poesía. En efecto, las técnicas expresivas que se observan en estas realizaciones narrativas y dramáticas permiten incorporarlas –al menos en cierta medida– al complejo universo poético de Marechal.

Los ensayos auxilian al lector para la comprensión de ese universo, ya que en general adoptan la forma de un comentario sobre los temas y características que aparecen en la poesía. El mismo lenguaje empleado en este género se aproxima más a la animada y colorida conversación de un poeta, que a la expresión discursiva de un investigador.

La complejidad de la obra de Marechal no comprende tan sólo su aspecto temático. En sus estructuras externas encontramos también un registro extenso y variado, tanto en la versificación tradicional como en la que responde a nuevas modalidades.

Una nota muy personal de las diversas técnicas y recursos –que hemos llamado voluntad nominativa–, consiste en la constante apelación a expresiones que definan y revelen, en su esencia, aquellos seres y perspectivas del universo captados por la intuición del poeta. Esto responde a la convicción del autor según la cual podemos considerar a la actividad poética como otra posibilidad de conocimiento verdadero.

Dicha voluntad se ejercita sobre todo, en la creación inagotable de metáforas, en la inclinación al uso simbólico de las palabras y en la recreación de mitos y alegorías.

Por último, hay una tónica en toda la labor poética de Marechal que la caracteriza muy particularmente. El factor metafísico o religioso, dijimos, confiere unidad, organiza o estructura la obra en verso, la novela, el teatro, el ensayo. Lo que caracteriza toda esa producción con peculiares matices, la tónica personal que el lector siente en cualquier fragmento y en el gran conjunto, es una visión afirmativa del mundo, una actitud celebrante de la criatura frente al misterio de la Creación.

Como manifestara Jorge Luis Borges en la revista *Martín Fierro* en su número 36 del 12 de diciembre de 1926: "...Es un repertorio de dichas... sus palabras han alcanzado la más alta categoría: la del elogio..."

EL MITO, ORIGEN DEL TEATRO Y LA TRAGEDIA

Los pueblos primitivos trataban de explicarse los fenómenos físicos y los sentimientos y sucesos que no lograban entender racionalmente, por medio de mitos. El más vasto y estructurado de los universos mitológicos fue creado por la imaginación griega, en su búsqueda de una interpretación de la realidad. Los primeros mitos se inventaron para explicar claramente los misterios de la naturaleza; los posteriores trataron, pensando las imágenes como realidades, de penetrar los secretos de la conducta humana. La estructura del mito permitía hacer manifiesto el contenido fundamental a través de las secuencias del relato. Los poemas épicos, especialmente los *Regresos*, que cantaban las aventuras de los héroes, a su vuelta de la guerra de Troya, conservaron los mitos de los héroes, pero son los poetas trágicos los que les dan forma definitiva. Según Jaspers, el mundo de la leyenda constituye el material de la tragedia. Los mitos constituían, por otra parte, el sustrato de la cultura ática, pero es el teatro clásico quien nos lo ha transmitido en su forma más

elevada y poética. El público griego acudía entusiasmado al teatro en el siglo V a.C. para aplaudir las variantes de la armazón formal del mito, o las nuevas interpretaciones que le conferían los autores trágicos, porque no lo consideraban un modelo fijo, sino el germen de reelaboraciones y evoluciones. Es decir, el mito era, para los griegos, algo provisto de vida y vitalidad. Las versiones teatrales se ocupaban sobre todo de las condiciones humanas inmanentes al mito, de las esenciales, las que sobreviven a los cambios y pertenecen a todos los hombres, ya que dos de las principales notas de lo clásico son el humanismo y la universalidad. Imaginemos, por ejemplo, un ciudadano ateniense, que concurriera a presenciar una tragedia. Sabía de antemano la trama, y disfrutaba de las innovaciones, pero comprendía que el mensaje moral era universal, abarcaba a todos los hombres.

La tragedia nació en las fiestas dionisiacas, que se celebraban en recuerdo de la muerte y resurrección del dios Dionisos, pero las manifestaciones trágicas más antiguas, que se referían a la vida de este dios, no han llegado hasta nosotros. Sólo conservamos obras de la época de mayor madurez teatral, como las de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

El origen de la tragedia es religioso y los elementos rituales se mantuvieron durante mucho tiempo. Los espectadores seguían las representaciones con profunda emoción religiosa, ayudados por la música y los movimientos rítmicos, que hoy son imposibles de reconstruir.

El espectáculo era de gran magnificencia, debido a la construcción especial de los teatros, a su acústica, a los altos coturnos que usaban los intérpretes, a las máscaras que cubrían los rostros de los actores – todos hombres, aun para los personajes femeninos – y que permitían el uso de un pequeño tubo amplificador de la voz, y a la escenografía que con la ayuda de máquinas introducía dioses volantes en escena.

La entrada era accesible a todos, incluso constituía una obligación. Hasta las mujeres podían salir del gineceo y presenciar una tragedia (no así las comedias). Dadas las facilidades, el teatro se convirtió en Grecia en un acontecimiento, no por repetido, menos importante. Los actores se profesionalizaron y antes de poder representar en Atenas, para las festividades Dionisiacas y Leneas, en las que se otorgaban premios a los autores, hacían giras por las polis del interior. El público, que permanecía largas horas en el teatro, presenciando una trilogía trágica y una obra corta o drama satírico, manifestaba su satisfacción o su rechazo: en este caso arrojando aceitunas o nueces que había llevado para comer.

En cuanto a la estructura de la tragedia, en el origen ritual, el núcleo era un canto coral, largo, el ditirambo, que se separó en partes, llamadas estrofas y antiestrofas, durante las cuales se avanzaba y retrocedía. El coro era el verdadero protagonista de la tragedia inicial, y todavía en Esquilo mantiene su rol fundamental; una de sus tragedias, *Las Danaides*, está protagonizada por un coro de suplicantes. Posteriormente la función del coro cambia, se convierte en un comentarista de lo que sucede, que a veces dialoga con los personajes, para amonestar, alabar, advertir, o bien formular consideraciones de valor general, de gran belleza lírica, algunas. La entrada del coro se llamaba párodo (ingreso) y la despedida, éxodo.

Según Aristóteles en la *Poética*, la tragedia es una imitación de acciones que debe producir temor y compasión en el espectador para lograr la purificación de las pasiones. En el teatro, vivir intensamente estas pasiones, por medio de la imaginación, permite purificarse, y gozar del espectáculo. La tragedia operaría como catarsis, de ahí su valor directo como enseñanza de las grandes entidades morales. El héroe trágico debe resistir el más insoportable de los sufrimientos con elevación, porque la claudicación implicaría perder la calidad trágica.

Por eso los autores de tragedias terminarían por elegir un grupo determinado de héroes; el mismo Aristóteles lo dice: «en un principio hacían las fábulas tomadas al azar de la tradición mitológica; ahora, en cambio, se componen las tragedias más hermosas alrededor de un pequeño grupo de familias a quienes tocó padecer o realizar cosas enormes».

De este pequeño grupo de familias a que se refiere Aristóteles se han conservado obras que

tratan especialmente de dos de ellas: los Atridas y los Labdácidas. La primera formada por los descendientes de Atreo, tiene una culpa en las mismas raíces de la estirpe y todos los sucesores deben expiarla. En la segunda la culpa estaba predeterminada por los oráculos, lo que da a sus descendientes mayor posibilidad de opción.

Respecto a los Labdácidas, se atribuye la fundación de la ciudad de Tebas al norte de Atenas en el siglo XIV a.C. al legendario fenicio o egipcio Cadmo que mató a un dragón y sembró sus dientes, de los que nacieron hombres armados que lucharon entre sí, hasta quedar cinco, quienes fundaron las familias reales de la ciudad.

El nieto de Cadmo, Labdaco, fue rey de Tebas y dio su nombre a la dinastía: los Labdácidas. Fue el padre de Layo, quien, casado con Yocasta, fue advertido por el oráculo de Delfos que, en caso de tener un hijo, éste lo mataría y desposaría a su madre. Cuando nace Edipo, hijo de ambos, Layo encarga a uno de sus servidores, un pastor, que le dé muerte. Por compasión, éste lo entrega a pastores del rey de Corinto, quien no tenía hijos y lo cría como propio. Crece Edipo en la creencia de ser heredero de los reyes de Corinto; ya mayor, consulta el oráculo délfico que le vaticina que cometerá crímenes contra sus padres. Para evitarlo, se aleja de la que considera su patria, y en una encrucijada de caminos, mata a un anciano que le ordenara cederle el paso. Llega a la ciudad de Tebas, donde una esfinge diezma a la población. Creonte, hermano de Yocasta, ofrece la mano de ésta, ya viuda (porque el anciano muerto en el camino, sin que se descubriera a su matador, era Layo), a quien liberara a la ciudad de la esfinge. Edipo descifra el enigma que ésta propone y la esfinge muere. Desposa a la reina, y es coronado rey. Edipo y Yocasta tienen cuatro hijos. Dos varones: Eteocles y Polinices, y dos mujeres, Antígona e Ismena. Pasado mucho tiempo, una terrible peste se enseñoa de Tebas: el oráculo declara que la ciudad quedará a salvo cuando el asesino de Layo sea expulsado. Edipo, buen rey, quiere salvar por segunda vez a la ciudad e inmediatamente emprende las averiguaciones necesarias para encontrar al culpable, sin sospechar que cada paso lo acerca a la ruina. María Rosa Lida en su libro *Introducción al teatro de Sófocles*, ha destacado la semejanza de la tragedia de Edipo con la forma circular del cuento popular, donde las profecías se cumplen y el castigo alcanza siempre al culpable. La autora comenta que en las peripecias de una vida —la de Edipo, la de cualquier ser humano— se percibe un diseño, aparentemente sin sentido, que toma su verdadera forma al final, al cerrarse, y parece trazado por una mano suprema, inexorable, poco piadosa. El destino, la *Moirá*, para los griegos.

También María Rosa Lida recuerda la comparación, tantas veces formulada, del Edipo (se refiere especialmente a la tragedia de Sófocles, no sólo al mito) con la moderna novela policial, una novela en la que el detective fuera a la vez el asesino y, sin saberlo, rastreará todas las huellas que han de llevarlo a la terrible revelación. Es aconsejable leer Edipo Rey, de Sófocles, sin miedo de aburrirse, como quien lee una novela policial, en la cual se conoce al asesino sin saber las formas de desentrañar el misterio. Esta forma de acercamiento no perjudicará la lectura, y una vez hecha, es muy probable que incite a la frecuentación de los clásicos.

Edipo prosigue en su intento de descubrir al culpable, hasta que el peso abrumador de las pruebas y los testimonios, lo convence de lo que nunca hubiera imaginado: es hijo de Layo y Yocasta, el anciano a quien dio muerte era su verdadero padre, los reyes de Corinto fueron sus padres adoptivos... Desesperado, cumple con lo prometido: se va de Tebas y se ciega.

Incapaz de afrontar la luz, peregrina de un sitio a otro, acompañado hasta su muerte en Colono (arrabal de Atenas) por su hija Antígona, que le sirve de lazarillo.

Desde su partida, sus hijos varones deciden gobernar Tebas un año cada uno, alternativamente. Gobierna primero Eteocles y al acabar el año, se niega a entregar el trono a su hermano. Polinices se une a los argivos, otro pueblo griego con una de cuyas princesas se había casado, y atacan las siete puertas de Tebas. La lucha acaba con la derrota de los sitiadores y los hermanos se dan mutua muerte en lucha homérica, de jefes, cuerpo a cuerpo.

El hermano de Yocasta, Creonte, asume el gobierno de Tebas, y ordena enterrar con honras fúnebres a Eteocles, ya que murió defendiendo la ciudad. En cambio, prohíbe bajo pena de muerte, que se entierre a Polinices, que trató de tomarla. Antígona desobedece, en cumplimiento de leyes naturales y religiosas que mandaban enterrar a los muertos ya y que, en caso contrario, no encontrarían el descanso en compañía de los que los habían precedido en la muerte y vagarían eternamente por la tierra.

El entierro del cuerpo o su cremación en la pira fúnebre era de suma importancia para el griego antiguo; aunque no se practicara un tipo especial de culto de los muertos, al modo egipcio, igualmente las honras fúnebres y las libaciones se efectuaban sobre las tumbas.

Se está ahora en mejores condiciones para comprender una tragedia pues se conoce el mito.

ANTÍGONA DE SÓFOCLES.

El gran teatro no está cubierto.

Quince mil asientos se disponen en filas semicirculares que ascienden hacia el Partenón, frente al mar.

El público tenía la precaución de llevar almohadillas de sus propias casas, ya que habrían de permanecer sentados, durante un largo día, en asientos sin respaldo, que eran de piedra, y que anteriormente habían sido de madera. Por contraste, en las primeras filas se acomodaban, en los únicos asientos de mármol con respaldo, los altos sacerdotes de Dionisos y algunos magistrados de la polis. Al pie de las gradas se encontraba la *orjestra*, donde se situaba el coro. El escenario reproducía la plaza de Tebas, frente al palacio de los reyes, y permanecería inmutable, todo sucedería allí, pues había unidad de lugar. Algunos acontecimientos serían contados, pues sucedían fuera de la escena, ya que estaba prohibido representar muertes o hechos de violencia. La obra comienza con un diálogo entre las hermanas Antígona e Ismena; el tono es dulce al principio pero alcanza áspera tensión cuando Ismena rehúsa ayudar a Antígona en su intento de enterrar al hermano castigado. Sófocles utiliza la gradación y el contraste; no es que Ismena no comparta la noción de Antígona sobre lo que debe hacerse, es que no se siente lo suficientemente heroica como para realizarlo. Trata de preservar su destino sin ir más allá de sus fuerzas. Ismena dice: "... yo pido a los que están bajo tierra que me otorguen perdón, pero obedeceré a los que poseen el mando..." Antígona cree que en el difícil cumplimiento del deber encontrará la gloria: «glorioso será para mí morir después de hacerlo». Sófocles nos presenta la libertad de elección aun dentro de un mismo linaje. Ismena, con la sensatez del que desea vivir, prefiere ser culpable antes que morir; Antígona, convencida de la justicia de su propósito, acepta heroicamente la muerte antes que incurrir en culpa. Y, sin embargo, para las leyes de la ciudad ella es la desobediente.

Las hermanas se van y entra el coro de ancianos tebanos. Se congratulan por la paz alcanzada y saludan a Creonte, nuevo rey. Un atemorizado centinela trae la noticia del entierro de Polinices y las pasiones se desatan: los guardias, asustados, querellan entre sí; Creonte, soberano flamante y receloso, supone que algún enemigo encubierto ha pagado para que le desobedezcan. Pronto el centinela regresará con Antígona, descubierta en el momento de enterrar nuevamente a su hermano, a quien Creonte mandara desenterrar.

Creonte y Antígona quedan frente a frente en la escena, Creonte le enrostra su osadía, al no cumplir las leyes; ella responde que esas leyes no las promulgaron los dioses y que ha cumplido con otras: no escritas, eternas, sin sujeción a la tornadiza voluntad humana. Aquí el público aplaude entusiasmado y su fervor se intensifica con los parlamentos que siguen. Antígona se vuelve al indeciso coro y señalándolo dice a Creonte: «A todos éstos podría decirse que agrada mi acción, si el miedo no hubiera echado llave a su lengua. Pero una de las felicidades de la tiranía está en poder decir y hacer cuanto quiere».

Creonte insiste en que Polinices es un enemigo y como tal no merece honras fúnebres: «Nunca es amigo el enemigo ni después de muerto». Y Antígona lo responde con palabras que se harán famosas: «No he nacido para compartir el odio sino el amor». Ismena, tardíamente, quiere compartir la suerte de Antígona, pero es rechazada por su hermana. Afligida, recuerda a Creonte que Antígona es la prometida de su hijo Hemón, hecho que Antígona no ha mencionado ni aparentemente, tenido en cuenta.

Creonte ordena que Antígona sea emparedada viva, enterrada. El joven Hemón interviene, trata de convencer a su padre de que no posee la verdad absoluta. Aunque ésta es la primera vez que el tema del amor juvenil aparece planteado en la tragedia griega, no es con reclamos de enamorado que trata de suavizar sus designios. Lo incita a oír las voces de los ciudadanos, que empiezan a escucharse en el atribulado coro. Formula admoniciones: «Ciudad de un solo hombre no es ciudad alguna». Pero como Creonte se obstina en su absolutismo, se va también, amenazando con darse muerte.

No todo es trágico en la tragedia. Las hermosas danzas del coro, las líricas odas que sobre el amor y el hombre, entona, calman la tensión. Pero aparece Tiresias, el vidente ciego, y reconviene a Creonte por su obcecación. Finalmente, el coro de ancianos persuade al rey para que revoque sus órdenes, pero ya es tarde. Cuando se decide a enterrar solemnemente a Polinices, unos gritos lo atraen a la tumba de Antígona y, removiendo las piedras, encuentra a su hijo abrazado al cuerpo inerte de su amada. Hemón, al ver a su padre, trata de matarlo, pero Creonte lo esquiva y el desdichado joven se arroja sobre su propia espada desnuda, y muere. También Eurídice, esposa de Creonte, al conocer la muerte de su hijo, da fin a su vida. Todo esto lo sabemos por narraciones de testigos, no por observación directa. El coro filosofa sobre el destino y la frágil felicidad humana y la obra termina con el corifeo que pronuncia, de cara al público, su reflexión final. La ruidosa multitud del principio del espectáculo se retira silenciosa. Ha experimentado piedad y temor, se ha purificado de sus pasiones.

ANTÍGONA DE ANOUILH

¿Qué misteriosa vitalidad, qué posibilidad dúctil permite que los mitos griegos sean llevados en distintas épocas al teatro e interesen a autores y espectadores, aun cuando la memoria de los dioses y héroes se haya perdido o sea conocida por minorías? Entre las muchas hipótesis que se han formulado para explicar esta potencialidad del mito parece acertado uno de los principios de Highet: los mitos son símbolos de verdades filosóficas permanentes. Los nuevos autores insuflan al mito su peculiar visión del mundo y las ideas filosóficas o psicológicas de su época o propias. A veces introducen anacronismos que dan un aire atemporal a la vieja fábula.

Jean Anouilh, escritor francés contemporáneo (1910), cuyo esencial conflicto dramático es la oposición entre el absoluto e inalcanzable ideal de pureza de la juventud y la degradación de la madurez que acepta para sobrevivir las componendas y convenciones sociales, encontró en Antígona el adecuado símbolo de la pureza que opta por la muerte antes que transigir.

Su "Antígona" empieza con un prólogo explicativo necesario para que el público conozca a los personajes (a la inversa de lo que sucedía en Grecia) y para advertirnos la triste suerte que se cierne sobre ellos no por obra del destino, sino por elección consciente, por asunción de su rol. Más adelante Antígona explica claramente a Ismena que cada uno tiene su papel: Creonte debe condenar a muerte y ella debe enterrar a su hermano. Tales son los roles.

Para Anouilh, en esa Tebas abstracta y fuera del tiempo que elige como escenario de su obra, no son importantes las razones de estado o el cumplimiento de leyes religiosas en las motivaciones de Creonte o Antígona.

La muchacha entierra a su hermano, con una palita de juguete, no sólo por sentimiento

fraterno, sino por nostalgia de la imagen de su hermano que elaboró en su niñez, por añoranza del estado de gracia que atribuye a la infancia. Creonte, un rey de escéptica bonhomía que acepta el trabajo de gobernar como podía haber desempeñado otro cualquiera, trata de disuadirla de su intento. Antígona ya ha enterrado dos veces a Polinices pero si no dice nada de lo que ha hecho, nadie se enterará y él se encargará de hacer desaparecer a los tres centinelas, para que no puedan hablar. Lo importante es que nadie sospeche de Antígona. Las razones políticas, «esas pobres historias», no convencen a la joven. Entonces Creonte le revela la verdad sobre su hermano: «Un pobre juerguista imbécil, duro y sin alma, que sólo servía para andar a más velocidad que los otros con sus coches... Una vez tu padre acababa de negarle una fuerte suma que había perdido en el juego... le levantó la mano gritando una palabra infame». Para terminar de convencerla, explica que Eteocles no valía más que Polinices, que también maltrató a su padre y que tramaba, a su vez, una alianza con el enemigo para asegurarse el dominio definitivo de la ciudad. Además, los dos cuerpos unidos por sus espadas fueron destrozados por la caballería argiva que les pasó por encima. Creonte recogió el cuerpo menos destrozado y le rindió honras fúnebres, sin saber a cuál de los hermanos pertenecía. Antígona se desconcierta, se siente defraudada, está a punto de claudicar. Pero Creonte comete el error de seguir hablando, le sugiere que despose pronto a Hemón, le habla de la vida, «un agua que los jóvenes dejan correr sin saberlo entre los dedos abiertos»... del consuelo de envejecer, de la felicidad... Entonces Antígona reacciona, ve su vida y su felicidad futuras como un cúmulo de mezquindades, de sometimientos, de mentiras y sonrisas falsas. Ni siquiera el amor puede atraerla, pues el tiempo le dará un Hemón desgastado, incapaz de desesperarse si ella se demora cinco minutos, el señor Hemón, semejante a Creonte en las arrugas, la prudencia, la barriga. Si todo no es tan hermoso como cuando era niña, si tiene que envejecer, prefiere morir. Y grita para que toda Tebas sepa lo que hizo y el rey se vea obligado a condenarla.

Cuando el coro reclama a Creonte por castigar a Antígona, éste explica que sin entenderlo ella misma, para Antígona, Polinices era un pretexto para morir, y cuando no le sirvió, encontró otro que lo reemplazara. Él no puede condenarla a vivir.

El Hemón de Anouilh no acepta tampoco la decisión paterna, la considera incoherente con la figura justiciera que admirara en su niñez. Tanto Hemón como Antígona se niegan a madurar, a aceptar la cara total de la vida, las claudicaciones y también los triunfos. Y mueren. Un mensajero cuenta el fin de ambos, similar al de la tragedia de Sófocles.

También Eurídice, la esposa de Creonte, que no ha hecho sino tejer durante toda la obra, «dejó las agujas juiciosamente, después de terminar la vuelta», y con la calma con que siempre había obrado, se suicidó.

Los guardias, ajenos a la tragedia, continúan jugando a las cartas.

EL TEATRO DE MARECHAL

Marechal veía al teatro como la única forma literaria social, no unipersonal, ya que en el proceso de una representación intervienen actores, director, escenógrafos, etc. También consideraba, con criterio aristotélico, que todos los géneros literarios son parcelas de la poesía. El teatro es, pues, poesía dramática, aunque se escriba en prosa. Asimismo le complacía la concepción clásica del teatro como reflexión sobre un mito por todos conocido. Eso explica la génesis de *Antígona* y del *Don Juan*.

Su obra teatral está compuesta, además de las obras mencionadas, por *Las tres caras de*

Venus, La batalla de José Luna, Athanos (sainete alquímico, publicado en la revista *Janus*, N° 6, 1966) y fragmentos de *El Mesías* (publicados el 30 de junio de 1970).

Las tres caras de Venus, a la que su autor llamó farsa, lleva a la escena algunas de las preocupaciones marechalianas, vehiculizadas en un lenguaje destinado a hacer reír: por ejemplo el creciente adelanto de la técnica, que lleva a la humanidad a la cosificación, simbolizado en la obra por el profesor Ambrosio, quien mantiene a su mujer, Graciana, suerte de autómatas o robots, bajo su permanente control. Mediante el uso de fichas, Graciana puede dar un número limitado pero exacto de respuestas, a requerimiento del profesor. De este estado de cosificación la salva el Amor, encarnado en el secretario y Graciana se libera de su mecanización y se marcha.

La batalla de José Luna ubica el eterno combate entre la Luz y las Tinieblas, entre el Bien y el Mal, en un conventillo de Villa Crespo, lo que posibilita encarnar lo ontológico y lo teológico en un lenguaje humorístico, concretamente identificable y a la vez poético. La posibilidad de salvación del alma llegará a través de la figura femenina de la Novia Olvidada, la misma Lucía Febrero de la novela *Megafón* o la guerra, símbolos de la Amoroza Madonna Intelligenza, que conduce al amante perdido, el hombre de la época sombría y decadente, hacia la intelección de la Luz. La obra ha sido calificada por la crítica como sainete de humor metafísico y como auto sacramental moderno.

En *La batalla de José Luna* reaparece el intento de desmitificación del compadrito orillero y del culto al coraje gratuito que literariamente se le ha atribuido. En la obra los malevos se batan «técnicamente», mueren «técnicamente» y después se van al almacén de la esquina. También reaparece, como en el *Adán Buenosayres*, la intervención de las fuerzas celestes en la salvación del alma de un solo hombre. La recurrencia de temas y sobre todo de concepciones demuestra la unidad del teatro de Marechal con el resto de su obra.

Don Juan (editada póstumamente por Castañeda, 1978) retorna, como *Antígona*, un mito que se ha reiterado múltiples veces en el teatro universal. Hay una aproximación a la versión romántica, porque como el *Don Juan* de Zorrilla, *Don Juan*, «el de Las Tres Marías», alcanzará su salvación a través del amor de Inés, su intermediaria celeste. En este *Don Juan* criollo, estanciero en un pueblito indeterminado del litoral argentino, renace el Eros platónico, con su deseo de reencontrar la mitad primordial. Hay un coro que utiliza evocaciones y presagios; los planos míticos se combinan con las tradiciones folklóricas (*Don Juan* ha visto florecer la higuera, la que, legendariamente, otorga poderes especiales). Sin saberlo, *Don Juan* está buscando en las mujeres su acceso a la eternidad. Igual, que *don Juan Tenorio*, alcanzará la salvación en el momento de morir, pero en lugar del despliegue romántico, el milagro permanecerá secreto, apenas si será vislumbrado por alguno de los peones.

ANTÍGONA VÉLEZ

La Obra

CUADRO PRIMERO

Frontis de «La Postrera; en lo alto de una loma: estilo colonial, de gruesas y bastas columnas. En el centro, gran puerta que deja ver un zaguán tenebroso a cuya derecha se abre la puerta del salón donde se velan los despojos mortales de Martín Vélez. La ventana derecha, es decir, la del salón, está iluminada por la luz temblante de los cirios. Atardecer pampa. Cuando se descorre la cortina, las mujeres están a la izquierda y los hombres a la derecha.

MUJER 1^a. – ¡Hermano contra hermano!

MUJER 2^a. – ¡Muertos los dos en la pelea!

MUJER 1^a. – ¡Ignacio Vélez, el fiestero!

MUJER 2^a. – ¡Y Martín Vélez, el que no hablaba!

(Un silencio.)

MUJER 3^a. – ¿Dónde los han puesto?

MUJER 2^a. *(Indicando la ventana con luz.)* – Martín Vélez allá, tendido entre sus cuatro velas.

MUJER 3^a. – ¿Y el otro?

MUJER 1^a. – No se puede hablar del Otro.

MUJER 3^a. – ¿Por qué no?

MUJER 1^a. – Está prohibido. *(Un silencio.)*

LA VIEJA. – Martín Vélez recibió una hermosa lanzada.

MUJER 2^a. – Vieja, ¿cómo lo sabe?

LA 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!

LA VIEJA. – Eso pensaba yo: como Cristo Jesús, Martín Vélez tiene una buena lanzada en el costado. En fin, ahora está mejor que nosotros.

MUJER 3^a. *(Indicando la ventana con luz.)* – ¿Allá?

LA VIEJA. *(Que asiente.)* – Sobre una mesa de pino, envuelto en una sábana limpia.

MUJER 3^a. – ¿Y el otro muerto?

MUJER 2^a. – Nadie lo sabe.

MUJER 3^a. – ¿Está en la casa?

MUJER 2^a. – No lo hemos preguntado.

MUJER 3^a. – ¡Yo le preguntaría!

MUJER 1^a. – Dicen que no se puede hablar del otro muerto.

(Habla el Coro de Hombres. El de Mujeres escucha y se aproxima, con gesticulaciones y movimientos de coro antiguo, según el interés de lo que va escuchando.)

HOMBRE 1^o. *(Jovial.)* – ¡Ignacio Vélez! Lo llamaban «el fiestero».

HOMBRE 2^o. *(Grave.)* – Esta noche Ignacio Vélez también andará de fiesta.

HOMBRE 1^o. – ¡Pero él solo!

HOMBRE 2^o. – Él solo, y los pájaros carniceros.

HOMBRE 1^o. – Ignacio Vélez pondrá su costillar tendido.

HOMBRE 2^o. – Y los caranchos el pico y la garra.

VIEJO. – ¿Dónde lo pusieron?

HOMBRE 2^o. – ¿A Ignacio Vélez? Lo habíamos encontrado en el lugar de la pelea, entre una carnicería de pampas muertos. Entonces lo enlazamos de los pies y lo trajimos al galope,

arrastrándolo sobre la polvareda. Lo dejamos allá, en la costa de la laguna, desnudo como estaba.

VIEJO. – ¿Muerto?

HOMBRE 2º. – Lucía en la frente un balazo como una estrella. (*El Coro de Mujeres está retrocediendo con espanto.*)

HOMBRE 1º. – No, a Ignacio Vélez no ha de faltarle su velorio esta noche.

HOMBRE 2º. – Los invitados de pico y garra ya se venían por el aire, al olor de Ignacio Vélez y de su carne difunta. El primero se le asentó en la cara y le reventó los ojos a picotazos. (*Un silencio.*)

VIEJO. (*Pensativo.*) – Oigan, hombres. Yo soy tan viejo como esta pampa y tan duro como ella: he visto mucha injusticia, y siempre dije amén. Pero lo de esta casa no me gusta.

HOMBRE 2º. – ¿Qué cosa, viejo?

VIEJO. – Que un hermano esté aquí, entre sus cuatro velas honradas, y el otro afuera, tirado en el suelo como una basura. Leyes hay que nadie ha escrito en el papel, y que sin embargo mandan.

HOMBRE 1º. – Así ha de ser. Pero Ignacio Vélez no tendrá sobre los huesos ni un puñado de tierra.

VIEJO. – ¿Quién lo ha ordenado así?

HOMBRE 1º. – Don Facundo Galván.

VIEJO. – Señor, ¿por qué?

HOMBRE 1º. – Ignacio Vélez era un mozo de avería, fantástico y revuelto de corazón. Se pasó a los indios, ¡él, un cristiano de sangre!

HOMBRE 2º. – ¡Y ha regresado anoche con este malón! Ha muerto peleando contra su gente.

HOMBRE 1º. – Ignacio Vélez quería regresar como dueño a 'esta casa, y a este pedazo de tierra y a sus diez mil novillos colocados.

VIEJO. – ¡Era lo suyo!

HOMBRE 1º. – ¿Y quién se lo negaba? Suyo y de sus hermanos. «Esta tierra es y será de los Vélez, aunque se caiga el Cielo», así ha dicho siempre Don Facundo Galván. ¿Es así, hombres?

CORO DE HOMBRES. – Así lo ha dicho.

HOMBRE 2º. – Don Facundo es un hombre como de acero. Él ha defendido a «La Postrera» desde que murió su dueño, aquel Don Luis Vélez que sólo montaba caballos redomones.

VIEJO. – Luis Vélez: yo lo conocí. Murió sableando a los infieles en la costa del Salado.

HOMBRE 2º. – Y Don Facundo Galván se quedó en esta loma, con los hijos de Don Luis, que todavía jugaban. Su consigna fue la de agarrarse a este montón de pampa y de novillos, hasta que Ignacio y Martín Vélez pudieran manejar un sable contra la chusma del sur y un arado contra la tierra sin espigas.

HOMBRE 1º. – Recuerdo su amenaza: «Los enemigos de 'La Postrera' son mis enemigos».

HOMBRE 2º. – Martín Vélez cayó defendiendo a «La Postrera».

HOMBRE 1º. – Por eso está él aquí, entre sus candeleras de plata.

HOMBRE 2º. – Ignacio Vélez desertó, y ha vuelto como enemigo.

HOMBRE 1º. – Por eso está solo y desnudo, allá, en el agua podrida.

MUJER 1ª. (*Con pesar, a los Hombres.*) – ¿Nadie le cavará una sepultura junto al agua?

HOMBRE 1º. – Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez.

MUJER 2ª. – ¿No tendrá ni una cruz en su cabecera de barro? ¿Ni dos ramitas de sauce cruzadas en el pecho?

HOMBRE 1º. – ¿Y quién se las llevaría? No se puede salir de la casa: los infieles han rodeado la loma.

HOMBRE 2º. – Los pampas no encenderán fuego esta, noche: se comerán sus yeguas crudas. Pero estarán afuera, con el ojo abierto.

HOMBRE 1º. – Y al nacer el sol nos darán el asalto.

MUJER 1ª. – ¿Y si fuera esta noche? Será de luna grande.

HOMBRE 1º. – Nosotros estaremos junto a los cañones.

MUJER 1ª. – Nosotras, junto al muerto. (*Al Coro de Mujeres.*) Vamos a rezar por Martín Vélez.

MUJER 3ª. – ¡Y por el Otro! De los labios adentro, las palabras no sufren ley: van donde quieren.

MUJER 2ª. (*Sombría.*) – ¡Las mías estarán con el otro muerto, en el barro y la noche!

(Lentamente, las Mujeres se dirigen a la casa y entran en el zaguán. Al mismo tiempo los Hombres hacen mutis por la derecha. Oscuridad total. Luego, redobles de truenos lejanos, y aparecen las tres Brujas iluminadas con un proyector en el centro de la escena. Contra lo convencional, serán tres mujeres jóvenes, espigadas y bellas a lo maligno sus voces han de ser naturales, entre irónicas y proféticas.)

BRUJA 1ª. (*Alargando sus manos a un fuego invisible.*) – « ¡Lindo fuego!», «¡Lindo fuego!», decía una vieja. ¡Y se le quemaba el rancho!

BRUJA 2ª. (*A la 1ª*) – ¡Me da un airecito, comadre!

BRUJA 1ª. – ¿Por dónde?

BRUJA 2ª. – Por el lado de montar, yo diría.

(Las dos Brujas ríen sonoramente.)

(La 3ª gruñe, friolenta.)

BRUJA 3ª. – ¡No hay fuego esta noche!

BRUJA 1ª. (*A la 3ª*) – Comadre, ¿tiene frío?

BRUJA 3ª. – El que me calienta los pies está lejos. ¡Y no hay fogón!

BRUJA 2ª. – ¿Quién lo dijo? Esta noche se ha de parecer a una gran olla tiznada, con un gran fuego debajo.

BRUJA 1ª. (*Intencionada.*) – ¿Y adentro qué se cocinará?

BRUJA 2ª. (*Con entusiasmo.*) – ¡Una maldad sabrosa! ¡Una maldad con hueso y todo!

BRUJA 1ª. – ¿Quién te lo dijo?

BRUJA 2ª. – El sapo Juan. ¡Es muy cuentero! (*Risa de ambas.*)

BRUJA 1ª. (*Súbitamente seria.*) – ¡Que Antígona Vélez no se duerma esta noche!

BRUJA 2ª. (*idem.*) – ¡Antígona Vélez no dormirá. Tiene su corazón afuera!

BRUJA 1ª. – ¿Dónde?

BRUJA 2ª. – Junto a dos ojos reventados que miran la noche y no la ven.

BRUJA 3ª. (*Restregándose las manos.*) – ¡Hace frío, y Morrongo está lejos!

BRUJA 1ª. (*A la 3ª*) – Yo lo ataría con las tres plumas del gavilán.

BRUJA 3ª. (*Doliente.*) – Morrongo no quiere ser atado. ¡Le gusta salir de noche, a buscar la sangre fresca!

BRUJA 2ª. (*Fatídica.*) – ¡Ya encontrará la sangre!

BRUJA 1ª. (*Ídem.*) – La encontrará, si es que Antígona Vélez trabaja esta noche.

BRUJA 2ª. – ¡Trabjará! ¡Trabjará! Ella cavará esta noche, lejos y hondo, hasta encontrar la vertiente de la sangre.

(Oscuridad total. Enseguida, luz en el escenario anterior, pero más atardecido. Entran por la izquierda las tres Mozas, y por la derecha Antígona y Carmen Vélez, las cuales se detienen en el foro para escuchar.)

MOZA 1ª. (*Elegíaca.*) – Martín Vélez era como un árbol; fuerte, derecho y mudo. Pero daba sombra.

MOZA 3ª. (*A la 1ª*) – ¿Te quería?

MOZA 1ª. – Nunca me lo dijo.

MOZA 2ª. (*Vibrante.*) – Ignacio Vélez era como la risa: ¡le bailaba en el cuerpo a una!

MOZA 3ª. (*A la 2ª*) – ¿Te habló alguna vez de amores?

MOZA 2ª. – No.

MOZA 1ª. – Martín Vélez ahora está en el salón grande, tendido y sin voz.

MOZA 2ª. (*Con amargura.*) – ¡Ignacio Vélez está en la sombra de afuera y en el barro de nadie!

MOZA 3ª. – ¡Dónde habrá quedado su risa!

MOZA 2ª. (*Firme.*) – En el oído y en la sangre de quien la recuerda.

(*Antígona se adelanta, seguida de Carmen, y enfrenta de pronto a las tres Mozas.*)

ANTÍGONA. (*Con imperio.*) – ¿Qué hacen aquí, muchachas?

LAS TRES MOZAS. (*En sobresaltos*) – ¡Antígona!

ANTÍGONA. (*Indicando el salón.*) – ¡Debieran estar en el salón, cosidas a las polleras de sus madres! (*Irónica.*) ¡Están rezando por el alma de Martín Vélez, el elegido! Dicen que la muerte es igual a una noche oscura; pero a Martín Vélez no le importa. Él tiene cuatro luces: dos en la cabecera y dos en los pies.

MOZA 1ª. (*En son de reproche.*) – ¡Antígona, era tu hermano!

ANTÍGONA. (*Prosigue, sin escuchar.*) – La muerte no es limpia; yo he visto en la llanura su asquerosidad tremenda. Pero a Martín Vélez lo han lavado con agua de rosas y lo han envuelto en una sábana sin estrenar.

MOZA 1ª. – ¡Era tu hermano, Antígona!

ANTÍGONA. (*En un grito.*) – ¡El Otro también lo era! ¿Y dónde me lo han puesto? (*Se le quiebra la voz.*) El barro no es una sábana caliente.

MOZA 3ª. – Nada sabemos del Otro. Pero aquí hay uno, Antígona, que también es tu carne.

ANTÍGONA. (*A la Moza 3ª*) – Si tuvieras el corazón partido en dos mitades, y una estuviese aquí, entre ojos que la ven llorando, y la otra tirada en la noche que no sabe llorar, ¿qué harías, mujer? (*La Moza 3ª no responde, y Antígona insiste en un grito.*) ¿Qué harías?

MOZA 2ª. – No sabemos dónde buscar a Ignacio Vélez.

ANTÍGONA. – ¡Yo sí!

LAS TRES MOZAS. (*Avanzando un paso.*) – ¿Dónde lo han puesto?

ANTÍGONA. – ¡No! ¡No! (*Tiende su mano al salón.*) ¡Ustedes allá, junto a Martín Vélez! Hay luz en su cabecera y buen olor en sus manos.

LAS TRES MOZAS. (*Insisten.*) – ¡Antígona!

ANTÍGONA. (*En son de amenaza.*) – ¡He dicho que allá!

(*Las tres Mozas, intimidadas, obedecen. Antígona las sigue con los ojos, hasta que desaparecen en el zaguán.*)

CARMEN. (*Hablará en una eterna quejumbre.*) – ¡Tengo miedo, Antígona! ¡La casa está muerta, pero lo demás no!

ANTÍGONA. – ¿Lo demás?

CARMEN. – ¡Hay en todas partes ojos que miran y orejas que andan escuchando! Parecería que la noche se negase a entrar y dormir.

ANTÍGONA. – No se niega. ¡Es que no puede! Hoy no dormiré la noche: anda con un remordimiento.

CARMEN. – Un remordimiento. ¿Cuál?

ANTÍGONA. – El de Ignacio Vélez, tirado en su negrura. Y la noche, ¿qué culpa tendría?

CARMEN. (*Aterrada.*) – ¡Más bajo! ¡Más bajo! ¡Está prohibido nombrar a Ignacio Vélez! ¡Y hay oídos abiertos en todas partes!

ANTÍGONA. – ¡Era mi hermano y el tuyo! ¡Gritaría su nombre: lo tengo atravesado en el pecho! Si la gritara, dormiríamos la noche y yo.

CARMEN. – Dicen que traicionó a su casa.

ANTÍGONA. – ¡No lo sé ni me importa! Que lo digan los hombres, y estará bien dicho. Yo sólo sé que Ignacio Vélez ha muerto. ¡Y ante la muerte habla Dios, o nadie!

CARMEN. – ¡Se fue con los, pampas, y nos ha traído este malón! Así dicen allá los hombres de cocina.

ANTÍGONA. – Ya tiene su castigo. ¡Y está bien! Lo que no está bien es que lo hayan tirado afuera, y que lo dejen solo en la noche, ofrecido a los pájaros que buscan la carne muerta. ¡Sus ojos, hermana! ¡Sus pobres ojos cavados!

CARMEN. (*Se oculta el rostro con las manos y grita*) – ¡No!

ANTÍGONA. – ¿Gritaste? Yo no gritaré. Los dos ojos vacíos de Ignacio Vélez no serán mañana una vergüenza del sol.

CARMEN. – ¿Qué vergüenza?

ANTÍGONA. – La de la luz, que siempre vio esos ojos tan llenos de risa.

CARMEN. – ¡Tengo miedo! ¡La casa está muerta, pero lo demás escucha!

ANTÍGONA. (*Sin oírla.*) – ¡Y sus manos! ¡Sus manos de esquilar ovejas y herrar novillos! ¡Sus manos de agarrarse a la crin de los potros y acariciar las trenzas de las muchachas! ¡Sus cinco dedos, que ahora se clavan en el barro frío! ¡No, la luz de otro amanecer no sabría cómo aguantar el dolor de aquellas manos tiradas en el suelo!

CARMEN. – ¡Basta! ¡Basta!

ANTÍGONA. – ¡Y sus pies, hechos a talonear caballos redomones y a levantar polvaredas en el zapateo del «triumfo»! ¡Sus pies helados en la noche, sus pies que ya no bailarían! ¿Te parece que no serían una vergüenza para los ojos que ayer los vieron pisar la tierra justa? 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!

ANTÍGONA. – ¿De qué?

CARMEN. – ¡De lo que puedas andar tramando!

(*Antígona, se encoge de hombros, y hace mutis lento por la izquierda, seguida de Carmen que se persigna temerosamente.*)

Oscuridad total. Luego las tres Brujas en Primer plano y centro de la escena. Se oyen lejanos galopes y relinchos de caballos.)

BRUJA 1ª. – ¡Antígona está despierta!

BRUJA 2ª. – ¡Y la noche también!

BRUJA 1ª. – ¿Quién dormiría en esta llanura, con un muerto sin tajar?

BRUJA 2ª. (*Ríe.*) – ¡Yo no!

BRUJA 3ª. (*Ríe.*) – ¡Yo no!

BRUJA 1ª. – ¡Es demasiado hermoso, para dormir!

BRUJA 2ª. (*Enigmática.*) – Al pie del cuarto sauce hay una pala.

BRUJA 3ª. – Si alguien la viera, no pensaría gran cosa.

BRUJA 1ª. (*También en enigma.*) – Esta noche alguien perderá un carretel de hilo negro.

BRUJA 2ª. – ¡Y alguien lo encontrará!

BRUJA 3ª. – ¿Qué haría un muerto con un carretel de hilo?

BRUJA 2ª. – Nada.

BRUJA 1ª. – Pero Antígona Vélez está despierta.

TELÓN

CUADRO SEGUNDO

Explanada en la loma: tierra y cielo desnudos. En el centro, un cañón sobre su cureña. Noche cerrada. Entran por la izquierda Facundo Galván, peones armados y el Capataz que hace de corifeo. Traen faroles.

DON FACUNDO. – ¿Las puertas?

CAPATAZ. – Están aseguradas.

DON FACUNDO. – ¿Y los cañones?

CAPATAZ. – Listos.

DON FACUNDO. – ¿Vieron algo, afuera?

CAPATAZ. – No, señor. Los pampas no encenderán fuego esta noche: presentarían mucho blanco.

DON FACUNDO. – ¿No han oído algún movimiento de caballada en la noche?

CAPATAZ. – Tampoco. Ellos no han de moverse hasta el amanecer. Entonces caerán sobre la loma. (*Un silencio.*)

DON FACUNDO. – ¿Y dentro de la casa?

CAPATAZ. – Están rezando allá por el difunto Martín Vélez. (*Todos los hombres se descubren.*)

DON FACUNDO. – Hombres, mañana cavarán una tumba para Martín Vélez.

CAPATAZ. – ¿Dónde, señor?

DON FACUNDO. – Aquí, junto a la casa que defendió. Enterrar a Martín Vélez es como plantar una buena semilla. (*Se oye a lo lejos, en la noche, la algarabía de las aves carniceras. Los peones inclinan sus frentes.*)

CAPATAZ. – Es allá, en la cañada: el otro muerto, con sus pájaros alrededor.

PEONES. – Con sus pájaros mordedores. ¡Ignacio Vélez!

DON FACUNDO. (*Violento.*) – Dije que ni su nombre puede volver a la casa que traicionó. ¿Entienden?

PEONES. – Sí, es lo dicho.

DON FACUNDO. (*Tras un silencio tenso.*) – ¿Se dice algo del Otro?

CAPATAZ. – Señor, las mujeres hablan.

DON FACUNDO. – ¿De qué?

CAPATAZ. (*Molesto.*) – Hablan de un muerto con luz y de otro a oscuras.

DON FACUNDO. – ¿Y Antígona?

CAPATAZ. – No ha querido entrar en el salón. Anda por afuera, mirando la oscuridad y poniendo su oído en la noche.

DON FACUNDO. – ¿Nada más?

CAPATAZ. – Antígona Vélez ha dejado caer una palabra y otra.

DON FACUNDO. – ¿Qué dice?

CAPATAZ. – Que la mitad de su corazón está perdida en el barro.

DON FACUNDO. – ¡Bien sé yo dónde anda su corazón mañero! ¿Lo del Otro le duele? ¡A mí también! ¿O de qué madera estaría yo hecho? Este pedazo de tierra se ablanda con sangre y llanto. ¡Que las mujeres lloren! Nosotros ponemos la sangre. (*Al Coro.*) ¿No es así, hombres?

CAPATAZ. – Así nos enseñaron, desde que supimos jinetear un potro y manejar una lanza.

PEONES. – ¡Nos enseñaron así: lanzas y potros!

DON FACUNDO. – ¿Y eso por qué? Ahí está mi razón. Porque la tierra es o no es del hombre. Y no es del hombre cuando uno la enamoró como a una novia y tiene que dejarla.

CAPATAZ. – ¡Y arrear tropillas y rebaños! ¡Y desandar horizontes!

PEONES. – ¡Todo porque se ha puesto fea la cara del desierto, y los pampas vienen del sur a robar hembras y caballos!

DON FACUNDO. – Ahí está mi razón. Por eso me agarré yo a esta loma y no la suelto. La tierra es del hombre cuando uno puede nacer y morir en ella.

CAPATAZ. – Y plantar amores y espigas que ha de cosechar uno mismo, y no la mano sucia de un bárbaro.

DON FACUNDO. – La razón es ésa. Y no la soltaré aunque lloren las mujeres y sangren los hombres. Para eso estamos aquí: para sangrar y llorar. ¿Entienden?

PEONES. – Así nos enseñaron!

DON FACUNDO. – ¿Y qué más podríamos hacer nosotros? Algún día, en esta loma, vivirán hombres que no sangran y mujeres que no aprendieron a llorar. Ésa es mi razón. ¿Cómo podría yo ser blando con los que la traicionan? Por eso está el Otro allá, tendido en su inmundicia. *(Vuelven a oírse las aves en la noche. Antígona saliendo por la derecha, entra en la zona de la luz trae dos varas que procura juntar en cruz mediante un pedazo de hilo. El Coro de Mujeres la viene siguiendo, como un friso, entre apenado y curioso. Antígona se dirige al emplazamiento del cañón.)*

DON FACUNDO. *(La llama.)* – ¡Antígona! *(Ella prosigue su marcha sin responder.)*

PEONES. – ¡Antígona, te han llamado!

ANTÍGONA. *(Volviéndose al Coro de Hombres.)* – ¿Quién?

DON FACUNDO. – ¡Yo!

ANTÍGONA. *(Siempre al Coro de Hombres.)* – La voz que me anda llamando no está en la casa de los Vélez.

CORO DE MUJERES. – Hija, ¿quién te llama?

ANTÍGONA. *(Volviéndose a las Mujeres.)* – No lo sé. Todo grita, pero afuera.

CORO DE MUJERES. – ¿Dónde?

ANTÍGONA. – ¡Oigan! *(Silencio en los dos Coros que vuelven, sus semblantes a la tiniebla exterior.)* Parece un grito de barro.

CORO DE HOMBRES. – ¡Mujer, si nadie grita! *(Vuelve a oírse la algarabía de aves carniceras.)*

ANTÍGONA. – Es que no se oye bien. ¡Esos pájaros arman un ruido infernal!

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

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

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

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

DON FACUNDO. – ¡Lengua de víbora!

ANTÍGONA. – ¡Es que yo tuve dos hermanos!

DON FACUNDO. – ¡Uno solo mereció tal nombre!

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

DON FACUNDO. – Lo castiga una ley justa.

ANTÍGONA. – Mi padre sabía dictar leyes, y todas eran fáciles. Murió sableando pampas junto al río.

DON FACUNDO. – Las leyes de tu padre voy siguiendo.

ANTÍGONA. – ¡No, señor! Él no habría tirado su propia carne a la basura.

DON FACUNDO. – ¡También él supo castigar!

ANTÍGONA. – ¡Jamás lo hizo por encima de la muerte! Dios ha puesto en la muerte su frontera. Y aunque los hombres montasen todos los caballos de su furia, no podrían cruzar esa

frontera y llegarse hasta Ignacio Vélez para inferirle otra herida.

DON FACUNDO. – No hace falta: Ignacio Vélez ha recibido lo suyo.

ANTÍGONA. – ¡Ha recibido más de lo suyo!

DON FACUNDO. – ¿Qué más?

ANTÍGONA. – La tierra sucia y los pájaros hambrientos.

DON FACUNDO. – ¡Le pertenecen también!

ANTÍGONA. – ¡No, señor! Dicen que Ignacio Vélez recibió tres heridas en la pelea. Y está bien, porque las recibió más acá de la muerte y entraban en lo suyo. Lo que no está bien, ¡y lo gritaría!, es la vergüenza que recibe ahora del otro lado de la muerte, porque no entra en lo suyo. *(Al Coro de Hombres.)* ¡Ni en lo de ustedes, hombres!

DON FACUNDO. – La vergüenza de Ignacio Vélez, acostado en el barro ahora, no lo puede alcanzar a él, naturalmente. Pero toda su indignidad grita en la llanura esta noche. ¡Y seguirá gritando hasta que se le hagan polvo los huesos! Esa carroña gritará, no para Ignacio Vélez que ya no sabe oír, sino para los hombres que lo vean podrirse y anden queriendo traicionar la ley de la llanura.

ANTÍGONA. – ¿Qué ley, señor?

DON FACUNDO. – La de agarrarse a este suelo y no soltarlo.

ANTÍGONA. – Es una ley justa. Pero, ¡qué triste bandera quieren darle! Un muerto vestido de alas negras, allá en el cañadón. Mi padre sabía dictar leyes. *(Violenta.)* E hizo algo más: en vez de gritarlas, ¡murió por ellas!

(Los dos Coros levantan un murmullo de asombro.)

DON FACUNDO. – ¡Lengua envenenada! Yo estuve junto a él cuando murió; expuesto a la misma lanza que le abrió el costado.

ANTÍGONA. – No lo sé, ni me importa. Lo que yo sé, y nadie podrá negarlo, es que la furia del desierto nos rodea esta noche; y que, oponiéndose a toda esa rabia, sólo hay afuera dos manos perdidas en el suelo y una cara rota de pájaros.

DON FACUNDO. – Eso es lo que te duele, ¡Condenada!

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

DON FACUNDO. – ¡Y allá quedará él, hasta que lo derrita el agua!

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

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

(Don Facundo mira imperiosamente al Coro de Hombres y luego al de Mujeres; después hace un mutis lento por la izquierda. Entre tanto, Antígona sube al emplazamiento del cañón y allí se sienta, con la cabeza recostada en el bronce y los ojos puestos en la lejanía. Los dos Coros dialogan.)

MUJERES. – La llanura se nos ha convertido en un gran dolor.

HOMBRES. – ¿Qué dolor, mujeres?

MUJERES. – No sabemos cómo se llama.

HOMBRES. – ¡Es verdad! Antes, nuestras penas iban sentadas en la grupa de nuestros caballos.

MUJERES. – O dormían cerca de nuestros fuegos.

HOMBRES. – Pero tenían su nombre.

MUJERES. – Nuestras penas tenían un nombre.

HOMBRES. – Y nuestro deber estaba en la punta de nuestras lanzas.

MUJERES. – O en la hinchazón de nuestros párpados que lloran.

HOMBRES. – Pero nuestro deber tenía su nombre.

MUJERES. – Sabíamos cómo se llamaba.

HOMBRES. – Y ahora, ¿qué deberíamos hacer con un muerto acostado en la llanura?

MUJERES. – ¿Tendido en la noche, sin luces, y con barro en las uñas y en el pelo?

HOMBRES. – ¡Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez!

MUJERES. – Pero la llanura es ancha, y caben todos los muertos.

HOMBRES. – Es una ley antigua la que nos manda esconder abajo nuestra miseria.

MUJERES. – Sí, ¡es una ley antigua!

HOMBRES. – Y está prohibido enterrar a Ignacio Vélez.

MUJER 1ª. – ¡Si Antígona quisiera decirnos lo que anda tramando su corazón! *(Se dirige a ella y pronuncia su nombre.)* ¡Antígona! *(Ella no contesta, y la mujer insiste:)* ¡Antígona! *(Silencio de Antígona.)*

MUJER 2ª. *(A los dos Coros.)* – Sus ojos están en la noche, su corazón junto al agua muerta.

(Un silencio. Después ambos Coros hacen un mutis desolado, el de Hombres por la derecha, el de Mujeres por la izquierda. Desaparecidos los Coros, Antígona se yergue: parecería que dirige sus oídos afuera, como para captar algún lamento en la noche.)

ANTÍGONA. *(Llama, contenidamente.)* – ¡Ignacio! *(Más fuerte.)* ¡Ignacio! *(Escucha.)* Sí, cuando era niño le tenía miedo a la oscuridad. Lo mandaban de noche a buscar en el galón estribos, riendas y bozales. ¡Y él 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. Le tenía miedo a la oscuridad: ¡y me lo han acostado ahora en la noche, sin luz en su cabecera! ¡Ignacio! ¿Por qué no corre hasta el pecho de Antígona? ¡Es que no puede! ¡Le han hundido los pies en el agua negra! Pero Antígona buscará esta noche a su niño perdido, y lo hallará cuando salga la luna y le muestre dónde han puesto su almohada de sangre. Han olvidado allá que Antígona Vélez fue la madre de sus hermanitos. ¿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!

(Se cubre el rostro con ambas manos. Un gran silencio. Toda la escena va iluminándose con la luz de la luna que se levanta en el horizonte. Antígona, volviendo a descubrir su rostro, ve aquella luz creciente, lanza un grito de júbilo tremendo y hace un mutis volado por la izquierda.)

ANTÍGONA. – ¡Ignacio! ¡Ignacio!

(Oscuridad total. Las tres Brujas, en primer plano y centro.)

BRUJA 2ª. – ¡Lo estoy viendo! ¡Lo estoy, viendo!

BRUJA 1ª. – ¿Qué ve, comadre?

BRUJA 2ª. – Un caballo de oro, cubierto de sangre hasta las patas.

BRUJA 3ª. – ¿Corre?

BRUJA 2ª. – ¡Galopa! Está galopando, como enloquecido.

BRUJA 3ª. – ¿Y de quién es la sangre?

BRUJA 2ª. – ¡De Antígona Vélez!

BRUJA 1ª. – Por eso anda ella con los ojos tan abiertos.

BRUJA 2ª. – Es que la sangre no se duerme, cuando está queriendo salir al sol.

TELÓN

CUADRO TERCERO

Frontis de 'La Postrera'. Sucede al amanecer y en un crescendo de luz. En escena Don Facundo, su hijo Lisandro y un Rastreador.

LISANDRO. – Padre, no había riesgo. Nos acercamos por la tierra firme que hay entre Las Encadenadas. Fue al ponerse la luna, cuando la noche se hace como de tinta.

DON FACUNDO. – ¿Y no han oído algo en la oscuridad?

LISANDRO. – Un relincho de potros, muy cerca. Los infieles andaban por ahí.

RASTREADOR. – El olor de carne de yegua se nos vino a tufaradas.

LISANDRO. – Entonces amarramos los coscojos¹ de los frenos y las vainas de los sables, para que no hicieran ruido.

RASTREADOR. – Y nos arrastramos hasta la Puerta Grande, a lo víbora.

DON FACUNDO. (*A Lisandro.*) – Hijo, no me gusta. Yo esperaba el asalto, entre dos luces. Mis hombres están todavía junto a las bocas de fuego.

LISANDRO. – ¿Y los infieles?

DON FACUNDO. – Han movido sus caballadas, a lo bárbaro: han hecho sonar sus trompetas. Y nada más.

LISANDRO. – ¿No se han acercado?

DON FACUNDO. – A tiro, no.

RASTREADOR. (*Ríe.*) – ¡Le tienen miedo a los cañones!

DON FACUNDO. – O esperan algo, yo diría.

LISANDRO. – Padre, ¿qué?

DON FACUNDO. – Algún refuerzo de chusma², por el sur.

RASTREADOR. – Llegaría tarde, señor.

LISANDRO. (*Alegre.*) – Padre, ¡ya estaban por salir allá los blandengues³ del Capitán Rojas! ¡Doscientos hombres como lanzas!

RASTREADOR. – ¡Y doscientos caballos que parecen del viento!

DON FACUNDO. – ¡Dios lo quiera!

LISANDRO. – Padre, ¡si ya estaban con el pie en el estribo! Allá todo era un alboroto de armas, un cantar de cielitos y un zapateo de malambos.

RASTREADOR. – El Capitán Rojas dice que barrerá de indios esta llanura.

DON FACUNDO. – ¡Dios lo quiera! Esta loma es una punta de lanza, metida en el desierto. Más al sur no hay una espiga ni una rosa. Los que poblaron más allá volvieron con los fletes humeantes y los corazones rotos. (*Un silencio.*)

LISANDRO. – Padre, ¿y la casa?

DON FACUNDO. – Los hombres no han soltado las carabinas. Las mujeres rezaban allá por el difunto Martín Vélez, y se durmieron al amanecer.

LISANDRO. (*Tímido.*) – ¿Y Antígona?

DON FACUNDO. (*Amargo.*) – Sí, Antígona Vélez. No ha querido rezar anoche junto a la

¹ Coscojos: pequeña argolla en el eje del freno que el caballo mueve con su lengua produciendo un sonido muy especial.

² chusma: en las tribus pampas, denominación de los elementos humanos no aptos para la guerra, aunque prestaran servicios auxiliares (viejos, mujeres y niños).

³ blandengues: cuerpo militar creado en 1752 por el gobernador del Río de la Plata, José de Andonaegui, para combatir a los Indios. Durante largo tiempo tuvieron a su cargo fortines en las fronteras.

cabecera de su hermano. Es una espina que se nos ha clavado en el talón.

LISANDRO. (*En son de protesta.*) – ¿Una espina, ella? ¡No lo fue nunca! Ella no sabría clavarse ni en la maldad.

DON FACUNDO. – Ha dejado caer palabras venenosas.

LISANDRO. – ¿Antígona? Ella no habla mucho, pero cuando lo hace, parecería que bendijera lo que va nombrando.

DON FACUNDO. – Le ha dolido el otro muerto, porque no ha entrado con los pies adelante y a lo señor en esta casa.

LISANDRO. (*Piadoso.*) – También el otro era su hermano. ¿Y cómo no le dolería? Yo la he visto llorar hasta por un cordero muerto.

DON FACUNDO. – ¡Bien sé yo lo que le ha dolido a ella! El deshonor de un Vélez que no tuvo anoche sus cuatro luces ni tendrá hoy una sepultura.

LISANDRO. (*Asombrado.*) – ¡Cómo! ¿Ignacio Vélez no debía ser enterrado?

DON FACUNDO. – No.

LISANDRO. – ¿Quién lo ha dispuesto así?

DON FACUNDO. – Yo lo dispuse. Hombres y mujeres lo saben ya en la casa.

RASTREADOR. (*Confuso.*) – ¿No debía ser enterrado?

DON FACUNDO. – Ésa es la orden.

(*Lisandro y el Rastreador se miran desconcertados.*)

LISANDRO. – ¿Está seguro, padre?

DON FACUNDO. – Yo mismo les hablé a todos, hombres y mujeres, prohibiendo esa sepultura.

LISANDRO. – Entonces, alguien ha faltado a la consigna.

RASTREADOR. – O la ignoraba.

DON FACUNDO. (*A los dos, en un comienzo de asombro.*) – ¿Qué dicen?

LISANDRO. – Alguien ha enterrado a Ignacio Vélez, allá, junto al agua.

RASTREADOR. – Sí, alguien cavó anoche, bien y hondo.

DON FACUNDO. (*Anonadado.*) – ¡No es posible!

LISANDRO. – En el mismo barrial donde Ignacio Vélez quedó recostado. (*Por el Rastreador.*) Éste y yo vimos la sepultura.

RASTREADOR. – Tenía en la cabecera una cruz de sauce atada con hilo de zurcir.

LISANDRO. – Y a los pies algunas flores de cardo negro.

DON FACUNDO. (*Contenido.*) – ¿Y cuándo pudo hacerse?

LISANDRO. – Las flores parecen recién cortadas.

RASTREADOR. – Y la tierra no ha recibido ningún sol todavía. Fue a medianoche, señor.

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

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

DON FACUNDO. (*Entre su ira y su duda.*) – ¿Alguien de aquí? ¡No puede ser! ¡Los he amenazado! ¿Y quién se atrevería?

(*Don Facundo, en el extremo de su cólera, se dirige a un lingote de hierro que sirve de campana y le da furiosos golpes con un martillo. Entran el Coro de Hombres por la derecha y el de Mujeres por la izquierda. Expectación.*)

DON FACUNDO. (*A los Hombres.*) – Hombres, alguien enterró a Ignacio Vélez en su propio barro.

HOMBRES. – ¿Quién?

DON FACUNDO. – ¡Uno de ustedes!

HOMBRE 1º. (*Que hace de Corifeo.*) – ¡Nosotros hemos velado toda la noche junto a las armas!

DON FACUNDO. (*A las Mujeres.*) – ¡Mujeres, alguien cavó anoche una tumba prohibida! Ustedes rezaron hasta el amanecer. ¿Quién ha sido?

MUJERES. – ¡No lo sabemos!

MUJER 1ª. (*Que hace de Corifea.*) – Al rayar el día, las cuatro luces de Martín Vélez se agacharon para morir como él.

MUJERES. – ¡Y nos dormimos!

MUJER 1ª. – Los rosarios cayeron a nuestros pies.

MUJERES. – Y no sabemos quién enterró a Ignacio Vélez.

DON FACUNDO. (*Al Rastreador.*) – Anselmo, ¿puede seguir el rastro que viene de la tumba recién cavada?

RASTREADOR. – Señor, es el oficio de mis ojos.

DON FACUNDO. – ¡Vaya y sígalo! ¡Y que Dios ampare al que volvió anoche con una pala sucia de tierra!

(*El Rastreador entra en la casa. Don Facundo, en el centro de la escena, se parece a un puño cerrado.*)

HOMBRES. – Anoche no soltamos las armas. Hemos velado junto a las bocas de fuego. ¡Y no hemos visto ni enterrador ni pala!

HOMBRE 1º. – Todos estábamos juntos, y la noche por encima de todos. Pero algo hemos oído afuera.

HOMBRES. – Hemos oído, ¡sí!

DON FACUNDO. (*Se vuelve a ellos.*) – ¿Cuándo?

HOMBRE 1º. – Fue a medianoche.

DON FACUNDO. – ¿Qué oyeron ustedes?

HOMBRE 1º. – Un escándalo de alas enfurecidas, allá, en el bajo.

HOMBRES. – Y después un grito.

HOMBRE 1º. – Un solo grito.

HOMBRES. – ¡Sí, fue un grito solo!

(*Un silencio.*)

MUJERES. – Nosotras rezábamos y llorábamos. Dicen que tal es nuestra ley.

MUJER 1ª. – Rezamos y lloramos hasta que se abrió el día.

MUJERES. – ¡Y nada vimos!

MUJER 1ª. – No hemos visto nada, sino las cuatro luces del muerto que iban agachándose. Pero algo se oyó en la noche.

MUJERES. – ¡Algo hemos oído, y nadie lo creía!

DON FACUNDO. (*Volviéndose a ellas.*) – ¿Qué oyeron, mujeres?

MUJER 1ª. – Una canción, afuera.

DON FACUNDO. – ¿Una canción?

MUJER 1ª. – Alguien que venía cantando.

MUJERES. – ¡Y no era fácil creerlo!

(*Vuelve el Rastreador: en sus manos trae algunas prendas masculinas, llenas de barro, y una pala. Curiosidad y expectación en los Coros.*)

RASTREADOR. (*A Don Facundo.*) – Aquí están las prendas. (*Las deposita en el suelo.*)

DON FACUNDO. – ¿Las del hombre que sepultó a Ignacio Vélez?

RASTREADOR. (*Turbado.*) – No es fácil decirlo. Seguí el rastro y di con esas cosas. Las llevaba el mismo que cavó anoche una sepultura.

DON FACUNDO. – ¿Dónde ha encontrado esas prendas? (*Silencio apenado del Rastreador.*) ¿Dónde?

RASTREADOR. (*Baja la cabeza y dice:*) – En el cuarto de Antígona Vélez.
(*Rumor excitado en los dos Coros.*)

DON FACUNDO. – ¡Lo estaba yo adivinando!

MUJER 1ª. – Sí, una mujer cantó a medianoche y afuera.

MUJERES. (*Con angustia.*) – ¡Antígona!

HOMBRE 1º. – Lo que se oyó era un grito de mujer, allá, en el barro.

HOMBRES. – ¡Antígona!

LISANDRO. (*Anonadado.*) – ¡Padre, una mujer sola no hubiera podido cavar esa tumba!

DON FACUNDO. – ¡Ella sí! (*A los Hombres.*) ¡Ustedes, hombres, búsqüenla! Hoy será un día como de hiel para todos.

(*Salen los Hombres y entran en la casa. Quedan Don Facundo, Lisandro, el Rastreador y el Coro de Mujeres.*)

LISANDRO. – ¿Antígona? ¡Señor, no puede ser! Sus manos en aquella pala: ¡sus manos de acariciar borregos!

DON FACUNDO. – Yo he visto anoche sus manos: ataban una cruz con hilo negro de zurcir.

MUJERES. – ¡Tenía su corazón afuera!

MUJER 1ª. – Por eso no ha rezado con nosotras junto a Martín Vélez. Pero ella no salió anoche de la casa: la hubiéramos oído.

DON FACUNDO. – Pero alguien salió. Y volvía cantando antes del amanecer.

LISANDRO. – ¿Ella? ¡Si nadie lo creería!

DON FACUNDO. – Yo vi anoche su corazón. (*A las Mujeres.*) ¿Y ustedes?

MUJER 1ª. – Lo llevaba desnudo. Pero Antígona fue también la madre de sus hermanos.

MUJERES. – ¡Y uno estaba perdido en la oscuridad!

LISANDRO. – ¡Y le dolía, padre!

DON FACUNDO. (*Mirándolo con dureza.*) – Yo he visto su corazón anoche. ¡Y estoy mirando el tuyo ahora!

(*Lisandro inclina la frente.*)

MUJERES. – ¿Por qué no veló Antígona con nosotras?

MUJER 1ª. – ¿Habrá olvidado que llorar es la ley de nuestros ojos en la llanura, y que rezar es el trabajo de nuestra lengua, cuando por el sur el desierto nos amenaza?

MUJERES. – ¿Lo habrá olvidado, ella y su corazón roto en dos mitades?

(*El Coro de Hombres vuelve por el frontis, y trae al frente a Antígona Vélez ataviada de negro. Lisandro intenta dirigirse a ella, pero el Rastreador lo detiene con dulzura. Don Facundo y Antígona se miran a los ojos, él con dureza y ella con triunfante serenidad. Los dos Coros están como petrificados.*)

DON FACUNDO. (*A Antígona.*) – Ignacio Vélez fue sepultado anoche contra mi voluntad. (*Antígona continúa mirándolo en silencio, y Don Facundo insiste.*) ¿Me has oído?

ANTÍGONA. – Sí, señor.

DON FACUNDO. – ¿Y nada tienes que decir?

ANTÍGONA. – Nada.

DON FACUNDO. (*Indicando las prendas que trajo el Rastreador*) – Son las prendas que alguien vistió anoche para cavar una tumba prohibida.

ANTÍGONA. – Era fácil encontrarlas. Yo no las escondí.

DON FACUNDO. (*Violento.*) – ¿Quién enterró a Ignacio Vélez?

ANTÍGONA. (*Con voz natural.*) – Yo lo enterré.

MUJERES. – ¡Antígona!

ANTÍGONA. (*Irguiéndose, como transfigurada.*) – ¡Yo lo enterré! (*Y ahora en un grito salvaje, mezcla de triunfo y de dolor.*) ¡Yo lo enterré anoche!

MUJER 1ª. – ¡Fue Antígona Vélez!

HOMBRE 1º. – ¡Y se ha perdido!

DON FACUNDO. (*A Antígona.*) – Mujer, ¿sabías cuál era mi voluntad?

ANTÍGONA. – Yo seguí otra voluntad anoche.

DON FACUNDO. – ¡En esta pampa no hay otra voluntad que la mía!

ANTÍGONA. – La que yo seguí habló más fuerte. Y está por encima de todas las pampas.

LISANDRO. (*Consternado.*) – ¡Antígona! ¡Sola y de noche! ¡Y con la furia del sur alrededor!

ANTÍGONA. (*Dirá su relato con absoluta naturalidad.*) – Se levantaba la luna. Los perros me acompañaron hasta la Puerta Grande.

MUJERES. – ¡Tu alma sola!

HOMBRES. – ¡Y el miedo afuera!

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.

HOMBRES. – ¡Y afuera el desierto que vigilaba!

MUJERES. – ¡Y la noche sobre todo!

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.

MUJERES. – ¿Quién te guiaba?

ANTÍGONA. – La única maldad que no dormía en la noche.

MUJERES. – ¿Cuál?

ANTÍGONA. – Un hambre de pájaros que gritaba en la llanura, lejos y cerca. Y yo corría en la noche, y la luna se levantaba.

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

ANTÍGONA. – Cuando llegué al bajo, no descubrí a Ignacio Vélez. ¡Estaba tan amortajado!

MUJER 1ª. – ¿Amortajado él?

HOMBRE 1º. – ¿Dice que amortajado?

ANTÍGONA. – Sí, de alas oscuras. Era una mortaja gritona que lo cubría de pies a cabeza.

MUJERES. (*Horrorizadas.*) – ¡Antígona!

HOMBRES. – ¡Ella y su corazón de punta!

ANTÍGONA. – Entonces me acerqué, y se alborotaron las alas, y lo vi desnudo y roto bajo la luna. ¡Y grité!

HOMBRES. – ¡Fue un solo grito!

ANTÍGONA. – Allí lo habían tirado, con la frente al norte y los pies al sur. Me arrodillé junto a su cabecera. Los pájaros gritaban en la noche, y su hambre tenía razón. Pero yo estaba de rodillas junto a la cabecera, y vi sus ojos y su boca, y no grité.

MUJERES. – ¿No gritaste?

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

MUJERES. – ¡Ya no se podía gritar!

ANTÍGONA. – Ni se debía, mujer. Lo que yo pensé y quise fue ocultar esa risa y aquellos ojos que ya no tenían mirada: esconderlos abajo, muy hondo, antes de que saliera el sol y los viese. Y entonces cavé.

LISANDRO. – ¡Sus manos de acariciar potrillos!

MUJERES. – ¡Niña! ¿Qué alma tuviste?

HOMBRES. – ¿Qué desatado corazón?

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 ella como si le hubieran dado un vino fuerte.

MUJERES. – ¡Antígona cantaba!

HOMBRES. – ¡Y se ha perdido!

(Un silencio. Las miradas están ahora puestas 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.

HOMBRES. – ¿Un caballo? ¿Cuál?

DON FACUNDO. – El mejor está en la tropilla de los alazanes⁴. Y ha de ser el mejor.

HOMBRE 1º. – ¿El mejor caballo? ¿Para qué?

DON FACUNDO. – Ha de correr una carrera, hoy, en cuanto el sol ande queriendo entrarse.

HOMBRE 1º. – ¿Una carrera?

HOMBRES. – ¿Con quién?

DON FACUNDO. – Con la muerte, yo diría.

LISANDRO. – ¿Y quién ha de montar ese caballo? *(Murmullo.)*

DON FACUNDO. – Antígona Vélez. *(Murmillos de los Coros.)* Ella lo montará en la Puerta Grande, al atardecer.

MUJERES. – ¿Y adónde irá?

HOMBRE 1º. – ¡La furia del sur nos está cercando!

HOMBRES. – ¡Y es un cerco de lanzas!

MUJER 1ª. – Y en un potro de cinco años, ¿adónde iría ella?

DON FACUNDO. – Yo he dado mi ley a esta casa. El que tenga otra debe salir, hombre o mujer.

LISANDRO. – ¡Padre, no es justo! Eso vale tanto como la muerte.

DON FACUNDO. *(A Lisandro.)* – ¿Lo podrías jurar? Yo no. Todo estará en las patas de un caballo. Entre su ley y la mía, que Dios juzgue.

TELÓN

⁴ alazanes: caballo de pelaje rojizo.

CUADRO CUARTO

Explanada en la loma: tierra desnuda, cielo desnudo. En el centro, un ombú de raíces viboreantes y copa desarbolada, 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.

LISANDRO. – Mi padre nunca fue blando; pero fue siempre justo, y sabía castigar. No lo entiendo ahora. ¿Qué ha sucedido, Antígona? Todo se ha embrujado aquí desde que los pampas cayeron del sud. ¡Todo se ha endurecido aquí, hombres y mujeres! Hasta los animales están como endemoniados, y las cosas parecería que mordieran.

ANTÍGONA. – No, Lisandro. Todo está igual ahora: los vivos en sus quehaceres, los muertos en su tierra.

LISANDRO. – ¡Mi padre no ha sido justo!

ANTÍGONA. – ¿Por qué no? Él toma su quehacer y lo cumple; yo he tomado el mío, y lo cumplí. Todo está en la balanza, como siempre.

LISANDRO. – ¡Pero hay un caballo, Antígona! Un alazán que ha de salir al atardecer, llevando a una niña sin culpa. Y ese caballo no está en la balanza.

ANTÍGONA. – ¿Quién lo sabe? Dios hablará en las patas de ir ese caballo. Y si estuvo en la balanza o no, la noche lo dirá.

LISANDRO. – ¡Ese caballo no saldrá hoy de la Puerta Grande!

ANTÍGONA. – ¡Saldrá! ¡Y yo con él! ¡Anoche lo vi tan claro!

LISANDRO. – ¿Dónde lo viste?

ANTÍGONA. – En la mirada rota de Ignacio Vélez, en sus rojos abiertos como nunca. No es bueno mirar esas cosas: ¡aprende uno más de lo que debiera!

LISANDRO. – ¡Ese potro no ha de salir! Antes degollaría con mis propias manos a todos los alazanes de la tropilla.

ANTÍGONA. (*Sonríe.*) – Entonces quedarán los overos⁵ los moros⁶ y los cebrunos⁷. Le hace falta un redomón, y lo tendrá. (*Un silencio.*) Y digo yo: ¿qué importa?

LISANDRO. – ¿No importa?

ANTÍGONA. – Ya no importa. Y el gran consuelo viene de ahí.

LISANDRO. – ¿Qué consuelo?

ANTÍGONA. – El que nació anoche, al ponerse la luna. Es un consuelo gritón.

LISANDRO. – ¿Grita?

ANTÍGONA. – ¡Cómo los recién nacidos! Porque todo será fácil ahora.

LISANDRO. – No, Antígona, ¡todo será difícil!

ANTÍGONA. – ¡Bah, demasiado fácil! Yo tenía un quehacer en esta pampa: la gente dice que mi padre murió en la costa del Salado, y que Antígona Vélez nunca tuvo muñecas, porque debió ser la madre de sus hermanitos. (*En un arranque de pena.*) ¿Y dónde los tiene ahora? ¡No y no! Antígona se ha quedado sin labores. Y todo será fácil.

LISANDRO. (*En un grito.*) – ¡Antígona! ¿Y yo?

ANTÍGONA. (*Se conturba, inclinada la frente.*) – Es verdad. Me quedaba otro hermano.

⁵ overos: pelaje de yeguarizo de color blanco con manchas de otro color.

⁶ moros: caballos de pelaje apizarrado, de tonos negro y blanco, con preponderancia del negro.

⁷ cebrunos: pelaje equino de color oscuro, con líneas transversales en los remos.

LISANDRO. – Antígona, yo no soy tu hermano.

ANTÍGONA. – Eran tres y montaban caballos del mismo pelo. ¡Qué días! ¡Qué días! ¡Tres mozos derechos como lanzas!

LISANDRO. – Fuimos hermanos hasta una edad. Hasta una edad. ¿Lo has olvidado?

ANTÍGONA. (*Como negándose a un recuerdo.*) – En una noche se puede olvidar todo. Esto es lo que trae de malo andar sola por ahí, cavando tierra en la oscuridad.

LISANDRO. – ¡No podrías olvidarlo! Fue aquella mañana. Yo tenía quince años y domaba mi primer potro.

ANTÍGONA. (*Cediendo a la evocación.*) – Sí. Sí. ¿No era un doradillo⁸?

LISANDRO. – ¡Un doradillo era! ¡Una luz, Antígona!

ANTÍGONA. (*Con un asomo de sonrisa.*) – Y estabas pálido.

LISANDRO. (*Protesta.*) – ¡Yo no! La que se había puesto blanca era una muchachita.

ANTÍGONA. – ¿Dónde?

LISANDRO. – Junto al corral grande.

ANTÍGONA. (*Ríe.*) – ¡Y estabas pálido frente al doradillo!

LISANDRO. (*Vuelve a protestar*) – ¡Antígona! (*Ríe de pronto.*) No, esa pelea fue más tarde, allá, en el aljibe. Ya sé que no lo has olvidado. Era mi primer potro: querían ellos que lo domara con espuelas. Y me negué: yo tenía quince años.

ANTÍGONA. – ¡Y tiraste las espuelas! Cayeron a mis pies. Hubo una gran risa de hombres junto al palenque.

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 vueltas, ¡y yo sólo veía una! Cuando el potro se metió a corcovear, saltaban en el aire hombres y cosas; pero yo sólo veía una cara y un miedo, junto al corral grande. 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, y eran dos ojos que yo había dejado a mis espaldas, en el corral grande. Aquellos ojos lagrimeaban, ¡y eran los tuyos, Antígona!

ANTÍGONA. – Sí, lagrimeaban por otro hermano que salía recién de su primer combate.

LISANDRO. – ¡No, Antígona! El que subió al potro era un niño: el que bajó ya era un hombre. Y aquel hombre no era tu hermano. (*Antígona baja la frente.*) Y la que me siguió con los ojos empezó a llorar como niña y terminó llorando como mujer. Y supo entonces que ya no era mi hermana.

ANTÍGONA. – ¡Eso no! ¡Eso no!

LISANDRO. – Estabas demasiado seria cuando me abrazaste. Yo volvía deshecho y alegre, con el olor del potro en las manos, en la boca, en el pelo. Y me abrazaste, y supe que ya no eras mi hermana, sino algo que duele más.

ANTÍGONA. – ¡Lisandro!

LISANDRO. – Y también lo supiste, Antígona, cuando lavaste mis dedos heridos en las riendas, y me los besaste llorando.

ANTÍGONA. – ¡Tenían el sabor de tu sangre!

LISANDRO. – Yo te besé los ojos, y tenían el sabor de tus lágrimas.

ANTÍGONA. – Entonces nos miramos como si recién nos conociéramos.

LISANDRO. – Nos conocíamos recién.

ANTÍGONA. – ¡En tu sangre!

LISANDRO. – ¡Y en tus lágrimas!

ANTÍGONA. – ¡Pobre amor, nacido en cuna tan triste!

⁸ doradillo: caballo de pelo colorado, o castaño claro, con visos dorados.

LISANDRO. – ¡No era pobre, Antígona!

ANTÍGONA. – Si no lo fue, ¿por qué sentimos luego tanta vergüenza?

LISANDRO. – ¿Vergüenza?

ANTÍGONA. – Como si nos hubieran desnudado a tirones, allá, en el aljibe. ¡Y con tanto sol arriba!

LISANDRO. – Estábamos frente a frente.

ANTÍGONA. – Pero tus ojos y los míos ya no se buscaban.

LISANDRO. – Y entonces hablaste, la primera.

ANTÍGONA. – ¡Tenía que hablar!

LISANDRO. – ¿Por qué?

ANTÍGONA. – Porque nuestros ojos andaban con miedo.

LISANDRO. – ¿Y qué me dijiste?

ANTÍGONA. – Que habías palidecido junto al potro.

LISANDRO. – ¡Era mentira!

ANTÍGONA. – ¿Quién lo niega? Pero algo había que decir y pelear.

LISANDRO. – ¿Una guerra?

ANTÍGONA. – Sí, para disimular aquella otra que no se animaban a pelear nuestros ojos.

LISANDRO. (*La mira como iluminado.*) – ¡Mujer!

ANTÍGONA. (*Sencillamente.*) – Eso.

LISANDRO. – Y me dijiste que tuve miedo junto al doradillo.

ANTÍGONA. – ¡Y te pusiste furioso!

LISANDRO. – Entonces comenzaste a reír, y me dolió.

ANTÍGONA. – Yo buscaba una guerra.

LISANDRO. – ¿La de los labios o la otra?

ANTÍGONA. – ¡Era la misma!

LISANDRO. – Y te fuiste riendo.

ANTÍGONA. – ¡Para que me siguieras!

LISANDRO. – Te alcancé junto a los álamos, y te sacudí por los hombros, y ya no reías.

ANTÍGONA. – Y como estábamos en guerra, me abrazaste. ¡El sol arriba estaba como loco!

LISANDRO. – ¡Y te besé!

(*Corto silencio, durante el cual ambos parecen abstraídos en sus recuerdos. De pronto, Antígona clava sus ojos en Lisandro y le dice, con una sonrisa de guerra:*)

ANTÍGONA. – ¡Si, estabas pálido frente al doradillo!

LISANDRO. – (*Con pueril indignación.*) ¡Antígona! (*De pronto entiende y acepta el desafío. Se abrazan desesperadamente.*)

ANTÍGONA. (*Se desase del abrazo, con tierna suavidad.*) – ¡Lisandro, pudo ser!

LISANDRO. (*La toma de las manos.*) – ¡Y será, corazón!

ANTÍGONA. – ¡No será! Pudo ser, y ya es mucho.

LISANDRO. – 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.

LISANDRO. – Anoche, tal vez. Pero ahora no. ¡Hay tanta luz arriba y abajo! (*Se abrazan.*)

TELÓN

CUADRO QUINTO

La explanada del cañón, en un atardecer que irá de un suave dorado a un rojo de incendio y a un índigo final. Antígona Vélez, en primer plano y centro, vestida con ropas de hombre. A su izquierda, el Coro de Mujeres.

MUJERES. —La hemos vestido con su ropa de muerte. No es el traje de novia que le habíamos deseado.

MUJER 1ª. —Se dejó vestir, aunque las ropas no eran suyas. Pero no quiso dejarse atar el pelo, y tenía razón.

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

MUJER 1ª. —Estará prohibido llorar por Antígona Vélez.

MUJERES. —¡Prohibido estará! ¿Y qué haremos nosotras con estos ojos nublados?

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 sólo hallé las espinas de un cardo negro.

MUJERES. —¿Y qué haríamos nosotras con tantas lágrimas?

ANTÍGONA. —Alguna vez he pensado que llorar es como regar; y donde se lloró algo debe florecer.

MUJER 1ª. —¡Antígona! ¿Qué podrá florecer con tu muerte?

MUJERES. —¿Y con el agua de nuestros ojos?

ANTÍGONA. —Lo supe ayer, a medianoche. (*Se turba de pronto.*) ¡Hoy, a mediodía, lo he olvidado!

MUJER 1ª. —¿Lo has olvidado?

ANTÍGONA. —El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. Él quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras; para que los niños jueguen sin sobresalto en la llanura. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto (*Mira, desolada, su atuendo varonil.*) Ahora me viste de hombre y está ensillando su mejor alazán, y me prepara esta muerte fácil.

MUJERES. —¡Niña, es tu verdugo!

ANTÍGONA. —¡No! Todo lo ha ordenado él así porque anda siendo.

MUJER 1ª. —¿Qué sabe, para ordenar una muerte sin culpa?

ANTÍGONA. —¡Él quiere poblar de flores el sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, podría 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 canté! Oigan mujeres: yo debí morir anoche. Si yo hubiese muerto anoche, mi padre hubiera salido a recibirme, allá, en el bajo: él y sus veinte sables rotos. ¡Ahora no saldrá!

MUJERES. —¿Por qué no, Antígona?

ANTÍGONA. (*Conturbada.*) —Porque hoy, a mediodía, olvidé lo que supe ayer, a medianoche.

MUJERES. —¿Lo olvidaste?

ANTÍGONA. —O lo he olvidado, o ya no cuenta, mujeres.

MUJER 1ª. —¿Y por qué hoy a mediodía?

ANTÍGONA. – Es algo en que no pensó Facundo Galván, y que Antígona desamparaba. Fue a mediodía, porque yo necesitaba todo el sol para escuchar.

MUJER 1ª. (*Al Coro de Mujeres.*) – ¡No entendemos lo que dice!

ANTÍGONA. (*A la Mujer 1ª*) – Porque Antígona Vélez fue madre antes que novia. Facundo Galván y yo hemos trabajado con la muerte, sin pensar en el Otro, que también debió ser escuchado.

MUJERES. – ¿Quién es el Otro?

ANTÍGONA. – ¡El que sólo puede hablar a mediodía, cerca de los aljibes o al pie de los álamos tembladores!

MUJERES. – ¡No la entendemos!

MUJER 1ª. (*A su Coro.*) – ¡Nunca la entendimos a ella!

MUJERES. – ¡Ni a su corazón derramado!

MUJER 1ª. (*A Antígona.*) – Antígona, ¿qué te dijo el Otro?

ANTÍGONA. – ¡Se acordaba! ¡El Otro se acordó al fin!

MUJERES. – ¿De qué?

ANTÍGONA. – De un potro doradillo, bajo el sol, y de su jinete con las manos ensangrentadas.

MUJERES. – ¡Antígona!

ANTÍGONA. – ¡Y del sabor que hay en el hombre lastimado y en la mujer que llora!

MUJERES. – ¡Antígona Vélez!

ANTÍGONA. – El Otro se acordó. ¡Y por eso no saldrá mi padre a recibirme ahora con sus veinte jinetes muertos!

MUJER 1ª. (*A su Coro.*) – No sabemos lo que ha dicho: se parece a lo que hablan los agonizantes.

MUJERES. – ¡Es que su corazón ya está lejos!

MUJER 1ª. – ¿Dónde podría estar su corazón ahora?

MUJERES. – ¡En un alazán que vuela contra una pared de gritos!

MUJER 1ª. – Sí, el corazón adivina, y se adelanta. Se adelanta el corazón a su muerte.

(*Entran los Hombres por la derecha, en busca de Antígona Vélez: están conmovidos, pero fatales en su consigna. El Coro de Mujeres, petrificado a la izquierda; el Coro de Hombres, rígido a la derecha; Antígona, con expresión abstracta, en el centro.*)

ANTÍGONA. (*A los Hombres, volviendo de su abstracción.*) – Hombres, ¿ya es la hora?

HOMBRE 1ª. – El sol anda queriendo ponerse.

ANTÍGONA. – ¿Hay mucha luz?

HOMBRE 1º. – En el poniente, sí.

ANTÍGONA. – Mejor y peor. ¿Mi caballo?

HOMBRE 1º. – Ya está en la Puerta Grande.

HOMBRES. (*Con olvidadizo entusiasmo.*) – ¡Un flete con el viento en las patas! ¡Al sol yo le correría en ese alazán tostado!

ANTÍGONA. (*Al Coro de Hombres*) – Y a la muerte, ¿le correrías?

HOMBRES. (*Bajan las cabezas, entristecidos.*) – ¡Es verdad!

HOMBRE 1º. – Sí, Antígona correrá hoy con la muerte.

MUJERES. (*En rítmica salmodia.*) – ¡Los hombres y el color de sus potros! No saben hablar sino de caballos. ¡Y nosotras atadas a esta loma! Llorando por los que se van, riendo por los que vuelven. ¡Por el amor que se ha ido en un zaino⁹ y ha de regresar en un lobuno¹⁰! ¡Y ellos hablando siempre de sus redomones!

⁹ zaino: caballo de pelaje entre colorado y oscuro, según la variedad.

¹⁰ lobuno: caballo de pelaje parecido al del lobo, con hebras negras.

ANTÍGONA. (*A los Hombres.*) —¿No han oído hablar alguna vez de un potro doradillo que volvió del horizonte frenado por los ojos de una muchacha?

HOMBRE 1º. —No, Antígona. ¿Qué potro era?

ANTÍGONA. —¡Lo domaba un jinete de quince años!

MUJERES. (*Desoladas.*) —¡Antígona Vélez!

MUJER 1ª. —¡Su corazón ya está lejos!

MUJERES. —Habla como los que van a morir.

HOMBRE 1º. (*A Antígona.*) —¿Un jinete de quince años?

ANTÍGONA. —¡Increíble! Y por eso Antígona Vélez no tendrá hoy lo que había recogido anoche tapando muertos en la llanura.

HOMBRES. —¿Qué habías recogido anoche?

ANTÍGONA. (*A los Hombres.*) —Mi padre te lo diría, si volviera del Salado con sus veinte hombres caídos en el agua. (*Un silencio.*) ¿Qué hora es?

HOMBRES. —Ya es la hora, niña.

ANTÍGONA. —Vamos allá: quiero tener el sol de frente cuando salga.

HOMBRE 1º. —Sería mejor al anochecer: un alazán corriendo bajo el sol ofrece mucho blanco.

ANTÍGONA. —Sí, hombre. Pero no estará mal que Antígona y el sol se pongan juntos.

(*Antígona inicia un mutis lento hacia la izquierda. Los Hombres la siguen a distancia.*)

MUJER 1ª. —¡Ella y su corazón en punta de lanza!

MUJERES. —¡Otro dolor le nace a la llanura!

MUJER 1ª. —¡Y no sabemos cómo se llama!

MUJERES. —¡No nos han enseñado su nombre!

(*Lisandro Galván entra corriendo por la derecha.*)

LISANDRO. —¡Antígona! (*A los Hombres.*) ¡Ustedes, alto!

(*Antígona y los Hombres se detienen, la primera sin volver el rostro.*)

LISANDRO. (*A los Hombres.*) —¡Ese alazán no ha de salir!

HOMBRE 1º. —¿Hay contraorden?

LISANDRO. —¡Sí!

HOMBRE 1º. —¿De quién?

LISANDRO. —¡Mía!

(*Se dirige a Antígona, pero los Hombres lo detienen.*)

HOMBRE 1º. —Lisandro, nuestra consigna es dura.

HOMBRES. —Y en esta pampa uno va dejando su corazón deshecho entre las cosas, un pedazo aquí y el otro allá. Como las ovejas hacen con su vellón entre las espinas.

LISANDRO. —¡Ese caballo no puede salir! ¿Qué se diría mañana de nosotros? ¡Que lanzamos contra el enemigo, no a los hombres duros, sino a las mujeres castigadas!

HOMBRE 1º. —No podrían decirlo. El combate fue nuestro pan de cada día.

HOMBRES. —Esa es la ley que nos enseñaron en el desierto: ¡lanzas y potros!

(*Antígona vuelve a Lisandro su rostro y le dice tiernamente, como quien corrige a un niño.*)

ANTÍGONA. —Lisandro, ¿para qué ofender a estos hombres con una mentira?

LISANDRO. —¿Miento, acaso?

ANTÍGONA. —Yo hubiera preferido que les dieras a ellos la otra razón.

LISANDRO. —¿Qué otra razón, Antígona?

ANTÍGONA. —La otra, la verdadera.

LISANDRO. —¿Cuál?

ANTÍGONA. —La que supiste decir a mediodía, junto al brocal de un pozo. ¡La que se dice bajo el sol!

LISANDRO. —¡Antígona!

(Quiere librarse de los Hombres que lo sujetan, pero no lo consigue.)

ANTÍGONA. *(A los Hombres, con una sonrisa.)* —Suéltelo. Él sabe regresar del horizonte, montado en un doradillo. Él sabe regresar hasta los ojos de una muchacha.

(Los Hombres sueltan a Lisandro: éste y Antígona se dirigen el uno al otro y se abrazan.)

HOMBRE 1º. —¡Ahí estaba su razón!

MUJER 1ª. —¡Y conocemos ahora el nombre de la pena!

MUJERES. —El sur es amargo, y no deja crecer ni la espiga derecha ni el amor entero.

HOMBRES. —El sur es algo que se nos muere al nacer.

MUJERES. —¡Y conocemos ya su nombre!

(Lisandro y Antígona se desasen de su abrazo.)

LISANDRO. *(A Antígona.)* —Esta razón era tuya y mía, ¿cómo hubiera podido gritarla?

ANTÍGONA. —Es que ya no importa, Lisandro. Necesitaba yo que la gritases, para que Antígona Vélez no se fuera tan sola.

LISANDRO. —Antígona, ¿no te irás!

ANTÍGONA. —El sol está en su punto debido, y hay un caballo en la Puerta Grande.

HOMBRE 1º. *(A Lisandro.)* —La consigna es dura.

HOMBRES. —¡Nos han enseñado la dureza!

ANTÍGONA. —Y Antígona debe morir.

(Dos hombres vuelven a sujetar a Lisandro. Antígona pasea su mirada sobre todos, como en una tática despedida. Sale después, custodiada por el Coro de Hombres.)

MUJER 1ª. —¡Quién la hubiera llevado con su traje de novia!

MUJERES. —En un alazán fiestero. ¡No el de su muerte!

MUJER 1ª. —Porque Antígona debe morir, para que se cubra de flores el desierto.

LISANDRO. *(En un grito.)* —¡Y no ha de estar sola!

(Violentamente, se libra de sus dos guardianes y corre hacia la izquierda. Se le oye gritar adentro: «¡Antígona! ¡Antígona!».)

(Las Mujeres corren hasta el borde mismo de la explanada y miran la llanura. El rojo sol del ocaso las enceguece. Afuera redobla el galope de un caballo que sale.)

MUJER 1ª. —¡Es ella! ¡Galopa contra el sol!

MUJERES. —¡A media rienda va, y el sol de frente!

MUJER 1ª. —¡El alazán es una luz! ¡Y ella le clava las espuelas todavía!

MUJERES. —¡Y la muerte delante!

(Un silencio. Se oye otro galope que arranca de afuera.)

MUJER 1ª. —¿Quién ha salido ahora?

MUJERES. *(Tras observar un instante.)* —¡Lisandro Galván!

MUJER 1ª. —¡En un potro como de tinta!

(Exclamaciones varoniles adentro: «¡Alto! ¡Alto!»)

MUJER 1ª. —¡El oscuro y el alazán se juntan!

MUJERES. —¡Dos parejeros frente al sol! ¡Y la muerte delante!

MUJER 1ª. —¿Qué se ha movido allá lejos?

MUJERES. —¡Algo brilla de punta!

MUJER 1ª. *(Entiende.)* —¡Lanzas!

MUJERES. —¡Lanzas!

(Se oye a lo lejos una gritería, de chusma salvaje. Después, el silencio.)

MUJER 1ª. —¡Antígona Vélez! ¡Lisandro Galván!

MUJERES. —¡Y la muerte afuera y sobre todo!

TELÓN

CUADRO FINAL

Al descorrerse la cortina, las tres Brujas iluminadas por un proyector en un fondo de oscuridad total. Se oyen toques lejanos de clarín y ruido de caballería.

BRUJA 1ª. — La tierra se ha parecido a un tambor.

BRUJA 2ª. — ¡Ha redoblado! ¡Ha redoblado!

BRUJA 1ª. — ¡Todavía se oye!

BRUJA 3ª. — Sí, todavía se oye.

BRUJA 1ª. — ¡Redoblante de caballos, gritona de jinetes!

BRUJA 3ª. — Ahora levantarán a los que murieron en la pelea.

BRUJA 2ª. — ¡Yo he visto a dos que no murieron en esa batalla!

BRUJA 1ª. (*A la 2ª*) — Comadre, ¿anduvo por allá?

BRUJA 2ª. — Sí, entre animales rotos y jinetes helados.

BRUJA 1ª. — ¿Qué buscaba, comadre?

BRUJA 2ª. — La raíz que desata el odio.

BRUJA 3ª. — ¿No es la mandrágora?

BRUJA 2ª. — No. La mandrágora sólo crece al pie de los ahorcados.

BRUJA 1ª. — ¿Y encontró la raíz del odio?

BRUJA 2ª. — No la encontré.

BRUJA 1ª. — ¿Por qué no?

BRUJA 2ª. (*Descontenta.*) — ¡Había en el campo dos muertos que sobraban!

BRUJA 3ª. — ¿Sobraban dos muertos?

BRUJA 2ª. — ¡Un hombre y una mujer! Y entre los dos formaban, contra el odio, un solo corazón partido.

(Oscuridad y silencio. Después vuelve a iluminarse la explanada del ombú. El Coro de Hombres, asomado a la llanura donde amanece, y en foro derecho; el Coro de Mujeres en plano medio e izquierdo. Don Facundo Galván al pie del ombú y con expresión abstracta. No han cesado los toques de clarín ni los redobles de caballos en la lejanía.)

HOMBRE 1º. — A las primeras luces dieron la carga.

HOMBRES. — ¡Doscientos hombres o demonios, y una flor de caballos!

HOMBRE 1º. — El Capitán Rojas y sus doscientos blandengues parecían estar cortando trigo. Y los pampas ni atinaron a enderezar sus chuzas entre aquel aguacero de sables que les había caído encima. (*Un silencio.*)

DON FACUNDO. (*Saliendo de su abstracción.*) — ¡Tolosa!

HOMBRE 1º. (*Se le acerca.*) — Señor.

DON FACUNDO. — ¿Cómo andan las cosas afuera?

HOMBRE 1º. — El grueso del batallón está sableando a los infieles en desbandada: se ven las polvaredas muy al sur, en la línea del desierto. El Capitán Rojas ha dicho que los perseguirá esta vez hasta más allá del Salado.

DON FACUNDO. — ¿Y en el bajío?

HOMBRE 1º. — Sí. Han quedado allá unos treinta hombres: están juntando las caballadas. (*Clarines.*)

DON FACUNDO. (*Inquieto.*) — Y esos clarines, ¿por qué suenan ahora?

HOMBRE 1º. (*Entusiasmado.*) — ¡Señor, han ganado un combate!

(*Se levanta el Coro de Mujeres*)

MUJERES. — ¡Las armas relucen al sol! ¡Y los hombres enloquecidos en sus potros!

MUJER 1ª. — La llanura es una guerra que no sabe dormir.

MUJERES. — Y nosotros que llorábamos ayer, deberíamos reír ahora. Porque se han alegrado las armas.

MUJER 1ª. — Sí, porque la furia del sur es ya una polvareda que se va tragando el horizonte.

MUJERES. — ¡Y no podemos reír ahora!

MUJERES. — Antígona Vélez ya no podrá reír con nosotras en el alegrón de las armas.

MUJER 1ª. — Y Lisandro Galván no ha de volver ya del entrevero en un redomón que chorrea espuma.

(Un silencio. El clarín suena otra vez, pero ahora en un largo toque melancólico.)

DON FACUNDO. *(Al Hombre 1º)* — ¡Esos clarines! ¿Qué habrá pasado ahora?

HOMBRE 1º. — Tocan allá como a silencio.

DON FACUNDO. *(Al Coro de Hombres que sigue mirando la llanura.)* — Hombres, ¿qué pasa fuera?

HOMBRES. — ¡Los blandengues!

DON FACUNDO. — ¿Qué andan haciendo en el bajo?

HOMBRES. — ¡No se ve! La polvareda lo cubre todo, jinetes y caballada.

(El clarín se oye ahora más próximo, entre un redoblar de caballería que se acerca, pero al trote.)

DON FACUNDO. — ¡Ese toque a muerte, y en la mañana de hoy!

HOMBRE 1º. — Raro, sí. Ellos deberían tocar a triunfo.

HOMBRES. *(Oteando siempre la llanura.)* — ¡Ahora se ven! ¡Están subiendo la loma!

DON FACUNDO. — ¿Los blandengues?

HOMBRES. — ¡Ellos!

DON FACUNDO. — ¡Abran la Puerta Grande! ¡Abran esa puerta!

(Dos hombres que se han destacado del grupo se dirigen a la izquierda y hacen mutis. Un silencio, durante el cual el Coro de Hombres recobra su posición y sitio habituales. Ambos coros vuelven sus rostros a la izquierda, como si temiesen algo de allí. Don Facundo, en primer plano y centro, baja la frente, como si presintiera. Cesó el trote de caballos: un toque de clarín suena todavía. Después entra por la izquierda el Sargento: lo siguen los dos hombres que habían salido y que se restituyen a su Coro.)

SARGENTO. *(A Don Facundo.)* — Buenos días, Galván.

DON FACUNDO. *(Lo mira de frente.)* — Sargento, buenos días.

SARGENTO. *(Entre reservado y piadoso.)* — Señor, le traigo dos muertos que levanté allá, en el bajío, y que son de «La Postrera».

MUJERES. — ¡Antígona Vélez!

HOMBRES. — ¡Lisandro Galván!

SARGENTO. — Estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza.

(El Sargento hace una señal a la izquierda, y aparecen ocho soldados que traen, en dos angarillas rústicas, los cuerpos de Antígona y de Lisandro. Los blandengues ubican los cadáveres a la derecha y a la izquierda del ombú, tal cual estaba la pareja en el idilio del Cuadro Cuarto. Enseguida se cuadran ante los muertos y vuelven a salir formados. Don Facundo, inmutable, se descubre ante los cadáveres y los contempla largamente.)

SARGENTO. — No podíamos creerlo. Estaban helados, como si toda una noche les hubiera corrido encima.

HOMBRE 1º. — ¿Muy lastimados?

SARGENTO. — Una lanzada sola.

(El Coro de Mujeres se arrodilla frente a la pareja.)

MUJER 1ª. — ¡Antígona! ¡Hubiéramos querido traerte a la casa, pero vestida de novia y latiendo! ¡Montada en un alazán, a mediodía: en el mediodía que siempre te hablaba!

MUJERES. — ¡En un alazán tostado! ¡No el de tu muerte!

(El Coro de Hombres habla de pie:)

HOMBRE 1º. — ¡Lisandro Galván! ¡Hubiéramos deseado acompañarte la mañana de tu casamiento! ¡Y pechar tu caballo de novio, tu redomón oscuro lleno de platería!

HOMBRES. — ¡No el de tu muerte! ¡No el de tu muerte acostada junto a una novia sin color!

(Un silencio.)

DON FACUNDO. *(Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres:)* — Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, 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.

TELÓN

ANTÍGONA VÉLEZ

Análisis

La obra está dividida en seis cuadros; el último, que epiloga la tragedia, es llamado cuadro final.

CUADRO PRIMERO: Presentación del conflicto y diálogo de las hermanas.

CUADRO SEGUNDO: Enfrentamiento de Antígona con don Facundo y decisión de enterrar a su hermano.

CUADRO TERCERO: Descubrimiento del entierro y dictado del castigo.

CUADRO CUARTO: Interludio amoroso entre Antígona y Lisandro.

CUADRO QUINTO: Cumplimiento del castigo. Lisandro se une a Antígona para morir juntos.

CUADRO FINAL: Llegada de los soldados que derrotan a los indios. Justificación de don Facundo, proyectando al futuro lo sucedido.

No hay división de escenas, pero éstas en cierto modo están determinadas por las acotaciones.

Como toda escenificación de un mito, Antígona Vélez conserva características comunes a las estructuras míticas; la dimensión temporal está dicotomizada en un antes versus después:

antes	entierro - infracción
después	castigo

También la obra mantiene, como en los mitos, otra categorización: lo individual versus lo colectivo, que siempre permite destacar un héroe que, apartándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación antes mencionada:

Antígona versus Don Facundo y el resto de los habitantes de La Postrema.

Es notorio como los componentes estructurales del relato mítico se mantienen en las formas teatrales; pero, además, la obra está construida de acuerdo con los parámetros clásicos: hay unidad de lugar y de tiempo. En cuanto a la unidad de acción la obra expone un conflicto central, condensador, pero hay también una instancia casi paralela en el plano de los valores, que no se puede calificar como secundaria: la revelación y afianzamiento del amor entre Antígona y Lisandro. El tiempo sigue, como en la tragedia ática, un orden cronológico; sin embargo, en el cuadro IV, Antígona y Lisandro retroceden en su pasado y el tiempo es más una duración significativa que lógica.

Por lo general, en la tragedia griega, las evocaciones que permitían conocer los acontecimientos anteriores a la acción misma, estaban en boca del coro o de personajes circunstanciales. También es así en la obra de Marechal, ya que empieza, según el deseo aristotélico, «in medias res», en medio de los hechos, y los sucesos anteriores a la acción misma son evocados por personajes del coro, salvo en el caso señalado. Esto sucede porque el reconocimiento del mutuo amor -la anagnórisis trágica- se alcanza por una experiencia cognoscitiva a través de la evocación y debe ser realizada por los mismos protagonistas. Para Antígona hay dos momentos de

revelación: el primero se da durante la noche: la vida se transforma en destino y esta densa comunicación con lo inexorable, acrecienta su voluntad de heroísmo, amparada antes solamente en el impulso piadoso y humano. La segunda experiencia sucede en pleno día: ya no es el encuentro con la muerte, sino con la vida. La pareja recuerda un momento revelador: ocurrió cuando Lisandro domó su primer potro, en una ceremonia de iniciación. Esta segunda revelación permite a Antígona la esperanza de una transformación de la fatalidad en posibilidades vitales.

«ANTÍGONA. (Conturbada.) —Porque hoy, a mediodía, olvidé lo que supe ayer, a medianoche.»

Pero Antígona no puede claudicar, se mantiene como heroína trágica, apoyada sin querer por las mujeres que pretenden ayudarla, pero ya la ven como muerta.

«MUJERES. — ¡Es que su corazón está lejos!

MUJER 1ª. — Sí, el corazón adivina, y se adelanta. Se adelanta el corazón a su muerte.»

Las incursiones de Antígona por el amor y la muerte son dos, pero le resta otra, la tercera y definitiva.

Un principio simétrico rige la construcción de la obra: los personajes que coadyuvan a la progresión dramática están dados en tríadas: tres mujeres, tres hombres, tres brujas, tres mozas.

Las funciones de los hombres y las mujeres en el desierto se dan por oposición simétrica.

«HOMBRES. — Anoche no soltamos las armas. Hemos velado junto a las bocas de fuego.

MUJERES. — Nosotras rezábamos y llorábamos. Dicen que tal es nuestra ley.»

El coro está dividido en dos; uno de hombres y otro de mujeres.

Aunque, en general, los parlamentos son dichos en forma individual por los integrantes de cada coro, el peso y significado de la presencia coral y aún su dinamismo equivalen a la estructura del coro clásico.

LA OBRA: SU UBICACIÓN

A diferencia de Anouilh, Marechal sitúa su Antígona en un escenario bien definido: una casa en la pampa, último baluarte en la frontera sur, durante la conquista del desierto, cuando indios y blancos disputaban el derecho al territorio y a la supervivencia.

La inserción del mito en estas coordinadas espacio-temporales constituye un acierto, porque la soledad, la frecuentación de la muerte, la dureza de las condiciones de vida, permiten el afloramiento de situaciones límites, donde la tragedia puede desarrollarse.

LOS PERSONAJES

Antígona es seguramente el personaje femenino más activo de la obra de Marechal. Ama la vida como el personaje de Anouilh, pero la acepta en toda su realidad, sin idealizaciones inalcanzables y no teme, como aquélla, degradarse al vivir. Cuando tiene la certeza de que ama a Lisandro y éste a ella, lamenta su muerte sobre todo por el dolor, que le va a infligir. La Antígona de Sófocles no tiene en cuenta para nada a Hemón; en su único momento de claudicación lamenta

el morir sin haber vivido; es verdad que los dos personajes masculinos se les unen voluntariamente en la muerte, pero la Antígona clásica permanece ajena al sacrificio de Hemón; en cambio Antígona Vélez y su Lisandro afrontan la muerte en una suerte de comunión.

La figura de Antígona se engrandece con respeto a Carmen y a las demás mujeres de La Postrera, pero eso establece distancias entre una y otras. Conocen su poder de voluntad y su decisión, desde que cuidaba a sus hermanitos, pero no la entienden y lo manifiestan: «¡No la entendemos! ¡Nunca la entendimos a ella!» La misma Antígona busca una autoprotección en el sueño para poder enterrar a Ignacio, tan enorme es el esfuerzo que va a realizar. Piensa que sueña, y que al despertar, ha cumplido su misión. No es lo mismo una princesa que enfrenta el poder real en su propio palacio que una mujer sola, en medio de la pampa, de noche, con el enemigo cerca. Por eso es vista como extraña, y usa un tono enérgico para dirigirse a su hermana y a las demás mozas. Pero el desconcierto que produce no provoca desafecto: la noticia de su castigo, y después su muerte, llena de dolor a las mujeres de la casa. Por otra parte, desde la mirada de Lisandro, es sólo una imagen tierna.

Lisandro es un hijo respetuoso de la voluntad paterna y solamente el amor lo llevará a unirse a Antígona en el desierto, no la rebeldía. Cuando su padre la condena, su defensa se limita a alabarla, pero no encara un enfrentamiento.

Carmen, la Ismena de la tragedia clásica, es una criatura borrosa que según el autor «hablará en una eterna quejumbre» y tiene miedo -en su propia casa- de nombrar a su hermano: «¡Más bajo, más bajo!» e incluso teme a Antígona. Eteocles y Polinices, aquí Martín e Ignacio Vélez, son calificados por oposiciones caracterizadoras, como «el que no hablaba» y «el fiestero». Las evocaciones que se hacen de ambos -salvo en el caso de Don Facundo- están formuladas en un lenguaje abierto al afecto, aún para el que se pasó al bando indígena, circunstancia no infrecuente en la época. Hasta el mismo Martín Fierro, se va con Cruz a vivir entre los pampas, hostigado por la milicia.

Mientras pesa sobre Ignacio Vélez la interdicción de nombrarlo se recurre al eufemismo de llamarlo el Otro, pero después de su entierro, el Otro nombra a Lisandro, como si hubiera, entre los dos, una oscura identidad. El primer Otro simboliza en la vida de Antígona la prohibición de la felicidad, relegada por imperativos éticos; el segundo representaría su posibilidad de acceso a ella, que también le es negada.

Según O. Grandov, Don Facundo es una reminiscencia del caudillo riojano, hipótesis, que, aunque no lo mencione, puede considerarse avalada por la presencia del Rastreador en la obra. No parece convincente tal suposición porque no hay analogía real entre el don Facundo de la obra y el Facundo de Sarmiento o el histórico. Marechal dio nuevos nombres, de raigambre criolla, a los personajes del mito y éste es el caso de Facundo - Creonte. Don Facundo se mueve rígidamente entre dos obsesiones: el principio de autoridad que él encarna y que si se transgrede los debilitaría frente al enemigo, y la dimensión prospectiva que otorga a todo lo que pasa. Los habitantes de La Postrera obedecen, aunque en ocasiones disienten, porque ven las decisiones tomadas como posibilidad de supervivencia y arraigamiento a la tierra. Difieren de los personajes no cortesanos de Anouilh porque están inmersos en la tragedia, son también sus agonistas.

LENGUA Y ESTILO

En la escritura de *Antígona Vélez*, la pasión del lenguaje de la novelística de Marechal se ha desplazado hacia una armonía clásica cuyo sustento es el mismo clima espiritual de su poesía. Es conveniente recordar lo ya señalado: para el autor el teatro se inscribe, aristotélicamente, en la poesía.

Pero, acertadamente, la obra está escrita en prosa, sencilla y sobria, cuyo aliento es, sin embargo, poético, no solamente por los recursos externos (metáforas, comparaciones, repeticiones)

sino por el ritmo y el tono. Esto la hace, a la vez, accesible y auténticamente trágica.

Un problema muy bien resuelto es el del habla de los personajes. Criollos de fines del siglo pasado, el uso de un lenguaje de fidelidad transcriptiva, lexical y fonéticamente, hubiera introducido un elemento arcaizante y distanciador. Tal como es, resulta entrañablemente criollo en sus giros sintácticos y expresivos. «Ande queriendo», «anda sabiendo», construcciones con gerundio de intención durativa, son un ejemplo característico. «Fantástico», usado para calificar a Ignacio Vélez, tiene las connotaciones de imaginativo, jactancioso y aventurero, que conserva todavía en algunas zonas lingüísticas argentinas.

El uso de comparaciones («un balazo como una estrella») y metáforas («la furia del sur») es frecuente, así como el de repeticiones que poco a poco se van graduando hasta alcanzar un climax:

- "Y después un grito".
- "Un solo grito".
- "Sí, fue un grito solo".
- "Yo lo enterré".
- "¡Yo lo enterré!"
- "¡Yo lo enterré anoche!"

Las exclamativas tienen distintas funciones: en algunos casos, como el anterior, son intensificativas; en otros tienen valor de comentario coral: «¡Su corazón ya está lejos!». El tratamiento de sugestión poética se da incluso en las acotaciones.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE LA OBRA Y EL AUTOR

- Alonso Gamó, J. M.: *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*, Madrid, 1951.
- Ara, Guillermo: *Florida y la vanguardia* (fascículo N° 40 de «Capítulo», Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968).
- Aristóteles: *Poética*, Buenos Aires, Barlovento editora, 1977.
- Andrés, A.: *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Bernárdez, Francisco Luis: *Prosa de Marechal*. (En revista «Sur», Buenos Aires, año IX, N° 58, julio de 1939, págs. 47-49, sobre *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*).
- Bonet, Carmelo M.: *La novela*. (En «Historia de la Literatura Argentina», dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, t. IV, cap. III, parágrafo VII).
- Borges, Jorge Luis: *Leopoldo Marechal, Días como Flechas*: (En revista «Martín Fierro», Buenos Aires, N° 36, 12 de diciembre de 1926.)
- Cansinos Assens, Rafael: *La nueva literatura, III: La evolución de la poesía*, Madrid, 1927, págs. 393-395 y 423-424.
- Castelli, Eugenio: *El Banquete de Marechal*. (En revista «Crítica», Rosario, diciembre de 1965.)
- Cortázar, Julio: *Leopoldo Marechal: «Adán Buenosayres»* (En revista «Realidad», Buenos Aires N° 14, marzo-abril de 1949.)
- Coulson, G.: *Marechal, La pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
- del Corro, G. P.: *Marechal o la lucidez combatiente*; (En «Megafón», Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos, Año II, N° 3, 1976.)
- Durant, W.: *La vida en Grecia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957.
- Fernández Moreno, César: *La poesía argentina de vanguardia*. (En «Historia de la Literatura Argentina» dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, t. IV, cap. VII, parágrafo V.)
- García Caffarena, Edmundo: *Cuarta dimensión*, Rosario, ediciones del Álamo, 1966.
- Ghiano, Juan Carlos: *Poesía argentina del siglo XX*, Méjico-Buenos Aires, 1957, págs. 144-148.
Testimonio de la novela argentina, Buenos Aires, Leviatán, 1956, págs. 31 y 64-67.
Itinerario poético de Marechal (prólogo a Antología poética), Buenos Aires, Espasa Calpe (colección Austral), 1950.

Grandov, O.: *Antología de Marechal*, Buenos Aires, Kapelusz, 1969.

Kitto, H. D. F.: *Los griegos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

Lafleur, Provenzano y Alonso: *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

Lida, M. R.: *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

López Palmero, Manuel: **Odas para el Hombre y la Mujer; por Leopoldo Marechal*. (En «Nosotros», Buenos Aires, año XXIII, t. 66, N° 247, diciembre de 1929, págs. 408-410.)

Montero Díaz, Santiago: *La poesía de Leopoldo Marechal*. (En «Antología», Buenos Aires, año I, N° 1, noviembre de 1944, págs. 14-20.)

Noé, Julio: *La poesía*. (En «Historia de la Literatura Argentina», dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, t. IV, cap. II, parágrafo VII)

Nuñez, A.: *La novela experimental: Marechal*, (En «Historia de la literatura argentina», Buenos Aires, CEAL, 1968.)

Pelayo, M. y Suárez, M. E.: *Teatro y mito*, 1975.

Pinto, Juan: *Breviario de la literatura contemporánea*, Buenos Aires, «La Mandrágora», 1958.

Prieto, A.: *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

Los dos mundos de »Adán Buenosayres«. (En «Boletín de Literaturas Hispánicas», N° 1, Rosario, Instituto de Letras, 1959.)

Rega Molina, Horacio: *Laberinto de Amor; de Leopoldo Marechal*. (En «La flecha pintada», Buenos Aires, Ediciones Argentinas, 1943, págs. 195-199.)

Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1964, págs. 45-46.

Sola, Graciela de: *La novela de Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*. {En «Revista de Literaturas Modernas», N° 2, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1960.)

Squirru, Rafael: *Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

PROPUESTAS DE TRABAJOS PRÁCTICOS RELACIONADOS CON LA OBRA

1. Indicar las connotaciones que sugiere el grupo binario «Atardecer pampa», de las acotaciones, al cuadro primero.
2. Señalar los recursos de estilo (metáfora, personificación, etc.) e indicar su funcionalidad.
3. Leer los siguientes fragmentos de la obra de Sófocles; *Antígona*. Señalar en ellos:
 - a) Los rasgos generales de estilo, en la medida que puedan captarse en la traducción. Recordar que el original griego estaba escrito en verso.
 - b) Establecer una comparación con el comportamiento de los personajes homólogos en la obra de Marechal.
 - c) Indicar qué función cumple el coro en el fragmento transcrito.

Escena en que Ismena es llevada ante Creonte, para ser juzgada por su posible complicidad.

ISMENA. – Yo hice la hazaña, si ella me admite. Fui su cómplice, participo de su delito.

ANTÍGONA. – No, la justicia no permite eso. Ni lo quisiste ni tuviste parte: yo no te la di.

ISMENA. – Pero hoy en tus infortunios no me avergüenzo de lanzarme contigo al proceloso mar.

ANTÍGONA. – Testigos son los que en el Hades moran de quien la ejecutaron: no tengo por amiga a quien solamente de palabra ama.

ISMENA. – Ah, hermana mía, no me prives de la gloria de morir contigo y de expiar así la profanación del difunto.

ANTÍGONA. – Tú vivir elegiste; «yo morir elegí».

(Para la mejor comprensión de esta escena, ver el pedido inicial de ayuda de Antígona a su hermana)

Diálogo entre Creonte y Hemón.

HEMÓN. – Padre, son los dioses los que donan al hombre la sensatez y cordura... Pero no siempre se habla con razón. Yo hombre de la calle, puedo saber mejor que tú lo que piensan los del pueblo común. Tú, no. Tu sola presencia congela a las gentes. Yo, recatado en la penumbra, oigo bien cuanto dicen todos. Toda la ciudad alza un lamento por esta joven... No te aferres a tus opiniones. No tengas por verdad inapelable lo que piensas. No eres el dueño de la verdad tú. Y aquellos que se obstinan en ser sabios sobre todos, sabios únicos, y tener la palabra que vence, si los sometemos a prueba son vacíos. Cuando se sueltan indomables los torrentes de invierno, los árboles que doblan flexibles sus ramas permanecen erguidos, en tanto los que se muestran rígidos, son arrancados desde sus raíces. Igual que quien navega con vela estirada en exceso, hace volcar las naves...

CORIFEO. – Rey, justo es que tú recibas sus palabras, si dice lo que viene al caso, como es justo también que él reciba las tuyas.

CREONTE. – ¿Cuándo tanta edad tengo tendré que doblegarme a ser instruido por un jovenzuelo como éste?

HEMÓN. – No en lo injusto joven soy, verdad es, pero no a la edad debe atenderse sino a la recta manera de pensar.

(Este fragmento permite reflexionar sobre la actitud generacional. Promover un debate sobre la licitud de la conducta del hijo que aconseja el padre.)

Luego que Creonte decide el castigo de Antígona, el Coro dice:

CORO-ESTROFA. – ¡Felices aquellos que jamás gustaron en el curso de su vida los infortunios! Cuando de los dioses viene el empuje, contra una casa, no hay desgracia que allí no se aposente. Y va de generación en generación sin terminar...

ANTIESTROFA. – Esa, esa es la suerte de la casa de Lábdaco. Sobre los que murieron hace tiempo, azotados por ella, vienen desdichas nuevas a oprimir a los que nacen...

4. En los siguientes fragmentos de *Antígona* de Jean Anouilh indicar:

- a) Todo lo que resulte anacrónico, dado que la obra transcurre en Tebas.
- b) Las diferencias entre tragedia y drama según el autor.
- c) Como se hizo en 2), b) establecer similitudes y diferencias en las conductas y características de los personajes de las tres obras.

En la *Antígona* de Anouilh, el Prólogo es un personaje que presenta a los demás.

EL PRÓLOGO. – Antígona es la chica flaca que está sentada allí, callada. Mira hacia adelante. Piensa. Piensa que será Antígona dentro de un instante, que surgirá súbitamente de la flaca muchacha morena y reconcentrada a quien nadie tomaba en serio en la familia y que se erguirá sola frente el mundo, sola frente a Creón, su tío, que es el rey. Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin... Y desde que se levantó el telón, siente que se aleja a una velocidad vertiginosa de su hermana Ismena, que charla y ríe con un joven; de todos nosotros, que estamos aquí muy tranquilos mirándola, de nosotros, que no tenemos que morir esta noche.

El joven con quien había la rubia, la hermosa, la feliz Ismena, es Hemón, el hijo de Creón. Es el prometido de Antígona. Todo lo llevaba hacia Ismena: su afición a la danza y a los juegos, su afición a la felicidad y al éxito, su sensualidad también, pues Ismena es mucho más hermosa que Antígona, y, sin embargo, una noche que Ismena estaba deslumbrante con su vestido nuevo, una noche en que sólo había danzado con Ismena, Hemón fue a buscar a Antígona que soñaba en un rincón, rodeando las rodillas con los brazos y le pidió que fuera su mujer. Nadie comprendió nunca por qué Antígona alzó sin asombro sus ojos graves hasta él y le dijo que sí con una sonrisita triste... La orquesta atacaba una nueva danza, Ismena reía a carcajadas, allá, en medio de los otros muchachos, y en ese mismo momento, él iba a ser el marido de Antígona. Ignoraba que jamás existiría marido en esta tierra y que ese título principesco sólo le daba derecho a morir.

Ese hombre robusto, de pelo blanco, que medita allá, cerca de su paje, es Creón. Es el rey, tiene arrugas, está cansado.

La anciana que está tejiendo, al lado de La Nodriza que ha criado a las dos chicas, es Eurídice, la mujer de Creón. Tejerá durante toda la tragedia hasta que le llegue el turno de levantarse y morir...

Por último, los tres hombres rubicundos, que juegan a las cartas, con el sombrero echado sobre la nuca, son Los Guardias. No son malos individuos, tienen mujer, hijos y pequeñas dificultades como todo el mundo, pero detendrán a los acusados, dentro de un instante, con la

mayor tranquilidad del mundo. Huelen a ajo, a cuero, y a vino tinto y no tienen ninguna imaginación.

En la escena que sigue al descubrimiento del entierro de Polinices, el Coro dice:

«... La tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura... En el drama, con sus traidores, la perfidia encarnizada, la inocencia perseguida, los vengadores, las almas nobles, los destellos de esperanza, resulta espantoso morir, como un accidente. Quizá hubiera sido posible salvarse: el muchacho bueno tal vez hubiera podido llegar a tiempo con la policía... En el drama el hombre se debate porque espera salir de él. Es innoble, utilitario. Esto [la tragedia] es gratuito, en cambio. Para reyes. ¡Y, por último, nada queda por intentar».

5. Ignacio Vélez, el Polinices de Marechal, lucha a favor de los indios, para recuperar derechos que cree perdidos. En casos semejantes, se decía que «se habían pasado a los pampas». A veces, los malones llevaban gente que se asimilaba al modo de vivir de los indios. Leer los fragmentos del cuento «Historia del guerrero y la cautiva» de Jorge Luis Borges, y reconstruir, de acuerdo con los datos leídos, una posible versión de la vida de Ignacio Vélez entre los pampas.

«La comandancia estaba en Junín; más allá a cuatro o cinco leguas uno de otro, la cadena de los fortines; más allá, lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza: sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeado de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas; estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta: la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente.

Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral; los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba, el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla. Juró rescatar a sus hijos.

La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizás mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y «vicios»; no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar: en un rancho, cerca de los bañados, un hombre

degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo».

6. Para tener otra visión de lo que pudo haber sido la vida entre los pampas transcribimos algunas líneas de «Relatos de la Frontera», de Alfredo Ebelot, escritas en 1887. Ebelot fue un ingeniero francés que colaboró con el gobierno argentino en las construcciones de defensa de la frontera.

Buscar matices diferenciales entre este fragmento y el de Borges.

«Una vida así (se refiere a la de los pampas) libre y violenta, tiene sus encantos. No solamente los niños educados en las tolderías se adhieren a ella hasta el punto de no abandonarla jamás; hombre hechos hay que después de gustarla no quieren saber nada de otra. El cacique de los ranqueles tiene como secretario un doctor en derecho, nacido en una honorable familia chilena. Hay que honrar las cualidades morales de los indios y no juzgarlos por su presencia. Aquellos que los indios reconocen como jefes son dignos de serlo. No hay cobardes ni tontos. Es notable el apego del indio por su familia. Se han visto indios, cuyas mujeres estaban prisioneras, entregarse para no estar separados de ellas».

También puede confrontarse con los siguientes fragmentos de Relmu, reina de los pinares, del escritor argentino Estanislao S. Zeballos.

“Pagintú, cuya solícita hospitalidad excedía todo lo que podríamos esperar de los mismos cristianos, dijo: –Ustedes no podrán resistir este clima con las calchas que traen. Les voy a regalar dos quillangos, por ahora, para que duerman envueltos y calientes.

Después tendrán más cueros para vestirse.

«Era un indio macizo, hercúleo, de ancha cara cobriza y estatura arrogante, con abundante cabello ceñido por una huinsha de seda punzó y forrado, más que vestido, con pieles de zorro. Con rienda suelta, sobre la cruz del caballo, ladeado el cuerpo, que descansaba en el estribo del lazo, clavada en el suelo la lanza de colihue y reclinando sobre ésta su hermosa y opulenta cabeza, nos miraba curiosa y serenamente, como el camarada de viaje que espera a los amigos ocupados de ensillar».

Los dos fragmentos anteriores se refieren al encuentro de dos criollos fugitivos con un indio y a la hospitalidad que éste les brinda; en el que transcribimos a continuación -también de Zeballos-, hay una referencia a la forma de gobierno, contada por el mismo indio:

«La tribu me aclamó jefe, y yo mudé el asiento del gobierno a las vegas que fecundan las aguas del Malalhué... Desde entonces gobierno en paz... Mi tribu aumenta en población, y su fama gloriosa se extiende entre todas las poblaciones del desierto. Mis indios son ricos. En mi pueblo solamente yo soy pobre, y he probado que no he subido al poder para saciar mis apetitos sino para servir a la justicia honrando la memoria de mi padre».

7. Buscar en la poesía de Leopoldo Marechal, alguna concomitancia con *Antígona Vélez*. Por ejemplo, en los siguientes fragmentos de *Poemas australes*:

«Cuatro elementos en guerra
forman el caballo salvaje.
Domar un potro es ordenar la fuerza
y el peso y la medida:
es abatir la vertical del fuego

y enaltecer la horizontal del agua
poner un freno al aire
dos alas a la tierra.
Porque domar un potro
es como templar una guitarra.
El caballo es hermoso como un viento
que se hiciera visible
pero domar el viento es más hermoso
y el domador lo sabe.
Y así lo vemos en el Sur; jinete
del río y la llanura
sentado en la tormenta
del animal que sube como el fuego»...

Y en el siguiente poema que se transcribe completo:

Epitafio al resero Facundo Corvalán

«Aquí yace Facundo
Corvalán, un resero.
Porque había nacido en la cama del viento,
sopló todo su día.
Empujando furiosas
novilladas al Sur,
atropello el desierto, vio su cara de hiel,
y le dejó una pastoral
montada en un caballo blanco.
Vivió y amó según la costumbre del aire:
con un pie en el estribo
y en el otro una danza.
Y, como el aire, se durmió en la tierra
que su talón había castigado.
Nadie toque su sueño:
aquí reposa un viento».

8. En *Antígona Vélez* se menciona la primera doma que llevó a cabo Lisandro, a los quince años, y en la Introducción se la califica de ceremonia iniciática. Investigar, con ayuda del profesor de historia, en qué consistían las ceremonias de iniciación y qué culturas las utilizaban. Imaginar, entre los adolescentes actuales, una situación tal que permita a los jóvenes considerarse incluidos en el mundo adulto y aprobados por éste.

9. Esta *Antígona* que se transcribe a continuación está motivada por las obras de Sófocles y Anouilh. Tratar de escribir algo basado en *Antígona Vélez*.

ANTÍGONA

Antígona quiere morir:
es inútil que Hemón, ese Romeo sin Julieta, trate de detenerla.

La nodriza les ha contado, desde chicos,
los horribles, ardientes mitos.
Desde entonces, no habrá paz para ella.
¿Qué puede hacer Hemón, ese muchacho claro,
dentro de lo que los humanos llaman claro o sencillo?
Nadie puede asir el ruedo del vestido
de una muchacha decidida,
cuando comprende que su tiempo ha llegado.
Un impulso tan fuerte como el mar
y un deber que cumplir:
visto así, desde lejos, parece simple;
pero hay que haber elegido ser Antígona,
una mañana, a los veinte años.

10. Representar en clase la escenificación de un mito. Por ejemplo, el mito de Ajax, ambientado, a imitación de Marechal, en la Argentina del siglo pasado, que se transcribe a continuación. El mito cuenta la historia del joven Ajax, quien se distinguió en la guerra de Troya por su valentía y se singularizó por la conciencia de su propio valer. Cuando las armas de Aquiles debieron ser adjudicadas al mejor entre los más valientes guerreros, Ajax se creyó con especial derecho a merecerlas. Pero las armas fueron para Ulises por decisión de los jueces. El héroe se rebeló y lanzó insultos y blasfemias contra los dioses. La diosa Palas Atenea lo castigó privándolo temporalmente de la razón. Falto de cordura, pero aún lleno de ira, arremetió contra rebaños de bueyes y carneros creyendo acabar con Ulises y sus soldados. Cuando recobró la razón la vergüenza por lo que había hecho, lo llevó a quitarse la vida.

Sófocles llevó este mito a la escena trágica, añadiendo una segunda parte que no se ha tenido en cuenta para la escenificación.

Lo ubicamos entre un grupo de gauchos entrerrianos que siguen a López Jordán; después de su levantamiento contra Urquiza cuando el gobierno nacional quiso intervenir Entre Ríos. En la escena inicial, los gauchos están sentados en semicírculo alrededor de una fogata imaginaria. La mitad derecha se pone de pie cuando comienza a recitar, pausadamente, la estrofa inicial. La mitad de la izquierda lo hace a su vez, cuando recita la segunda estrofa. Es de noche en un campamento en las cuchillas entrerrianas.

CORO. ESTROFA. – ¡Las armas de Aquiles! ¡El facón de plata! El facón que trajo del Alto Perú cuando las guerras de la Independencia! Todos quieren sus armas. Pero a él le bastaba con su valor. Con su coraje y una tacuara podía más que veinte con armas.

ANTIESTROFA. (*Se levanta la otra parte del coro*) – ¡Es al ñudo tratar de igualar al lion en la pelea. Ligero era para vistear y para cuerpear! Naides lo igualó en rapidez cuando galopaba al frente de su tropa. Pero la muerte llega a todos y ahora ¿qué queda? Un montón de hombres que hasta ayer eran como hermanos, peliandose por el renombre de bravos que les daría usar las armas. ¡Malhaya el que crea que el coraje de un hombre está en su fierro!

CORIFEO (es quien dirige el coro, puede ser también su portavoz) (*se adelanta*) – No habrá más reyertas. El jefe ha hablado. Las armas serán para Ulises, el de Gualeguay. Es más viejo y más diablo que los otros.

TODO EL CORO: ESTROFA. – ¡Ulises! Con su astucia y su jarabe de pico debe haber convencido a don Ricardo. Y no es que no sea un valiente. Lo tiene cien veces demostrado. Pero el mozo Ajax, el hijo de don Telamón, estaba seguro que le tocaban. Ya las veía suyas. Y es casi un gurí, pero de ley.

El coro avanza durante la estrofa anterior y en la antiestrofa retrocede.

TODO EL CORO. ANTIESTROFA. – Valiente es el mozo en el entrevero. Pero alabancioso y prendao de sí mismo. Orgullosa de su montura, de su fama. Hasta de su sombra alardeaba. No le faltaban más que esas armas, que tanto desiaba, ¿Qué no hará cuando sepa? Pero don Ricardo conoce a sus hombres. Siempre supo conocerlos. Por algo lo ha hecho. Ojalá que aquí acabe la cosa.

El coro se retira, en fila india. Aparece Ajax, solo en la escena.

AYAX. – Han querido burlarse, me hago cargo. El culpable de todo es ese Ulises, ese que todo lo enrieda. ¿Qué dirá mi tata cuando sepa? Que se ríen de su hijo en la montonera. Lo han pensao entre todos y el jefe habrá querido evitar peleas. Pero, ¿a quién sino a mí correspondían esas armas? ¿Tendré que agacharme ante esto? Y mañana, cuando salgamos a peliar, veré la risa en los ojos de Ulises, con las armas del muerto al cinto, y veré la risa en los dientes de sus hombres, toda esa paisanada del Gualeguay que lo sigue. No podré aguantarlo. Porque aquí no se trata solamente de unas armas. Es el hecho. El que herede las armas de Aquiles, es el más valiente y el mejor en la pelea. *(Se pasea nerviosamente)* ¡Qué negra noche! No veríamos a un hombre de Urquiza a dos pasos. *(Ríe)*. ¡Si me animara! ... ¿Qué he dicho? Podría creer que los han degollao dormidos, No podría. Despiertos sí, yo sola mi alma contra todos. Ulises y toda su gente. No. Es una locura lo que pienso. Sería traición. Pero *(vacila)* yo solo contra esa gente. Desarmarlos, tan siquiera. Y habría que ver cuando salga el sol, en qué cinto relumbrarían las armas. Mis armas. *(Se toca la cabeza)* Me arde la frente. ¿Qué me pasa? Tengo fiebre. Es la indignación que me hierve adentro, porque me han humillao delante de todo el ejército. Mañana... Pero no, estoy loco. No aguanto más esto. ¡Ahora verán quién es Ajax! *(Sale)*.

Entra nuevamente el coro, separado en dos grupos. Uno lo hace por la izquierda y otro por la derecha.

MITAD DEL CORO. ESTROFA. – ¡Mala suerte! Malos vientos soplan sobre nosotros y no vienen del enemigo. El guapo Ajax, valiente entre valientes, cayó bajo la pesadumbre del destino y anda arrebatado en el delirio. Él, de brazo fuerte en las peleas, ha enloquecido. Falto de juicio andaba, solo, cuando todos dormían. Y en su locura ha atacado la hacienda la que llevábamos para ir carneando, y mataba vacas y ovejas, gritando que mataba a Ulises y su gente. Y hasta a los perros degollaba en su juria. Eran despojos de bestias y él pensaba que eran hombres.

MITAD DEL CORO. ANTIESTROFA. – Borracho pensamos estaba. ¡El pobre mozo! Y ansina era, porque la juria es peor que el carlón. Ciego, despechao, envidioso, Dios lo enloqueció. Y cuando al ruido nos alertamos todos, nos miró como sin vernos. Quedó callao un rato. Y nadie se atrevió a tocarlo, porque dicen que los locos están tocaos por la mano e Dios. Hasta que soltó tremendo grito y se alejó, doblao por la desgracia. No ha tomado ni agua ni un amargo. El que se veía a sí mismo como el espejo e los jordanistas, el que no titubeaba ni frente a los urquicistas ni frente a los porteños, tiembla de miedo de que se burlen de su locura.

Se sientan en el suelo y permanecen como ausentes. Entran dos gauchos.

GAUCHO 1. – ¿Y el degollador de ovejas?

GAUCHO 2. – Callate, hombre, que allí viene.

GAUCHO 1. – ¿Y de ahí?

GAUCHO 2. – Es una temeridad reírse de los que no tienen juicio. Mejor lo dejamos solo. *(Se van)*.

AYAX. – De nada sirve la vida cuando se ha pasado por lo que yo pasé. Pensé en caer sobre el agudo filo de mi facón y terminar de una vez. El escarnio soy de todos y a más me miran como a traidor, porque así como carnié a la hacienda, hubiera, en mi locura, carniar a mis hermanos de armas. Loco estaba.... Pero, si ahora me mato, pondría vergüenza sobre vergüenza...

Y mancharía las canas de mis padres, que esperan en el rancho, noticias de mi valor. Sol, cuando ilumines los palmares, cuando alumbres el Río de los Pájaros donde me crié, no des la noticia de mi locura a los viejos que esperan, confíalos en mi coraje. Es mejor que les digas que moriré en la batalla. Ya se siente el llamado, ya está cerca. No volveré del combate. Estaré a la cabeza del ejército, no como un loco, sino como un valiente. Y ojalá la muerte borre mi locura. (Sale)

La mitad del coro se levanta. A su turno de hablar lo hará la otra mitad, como al principio.

MITAD DEL CORO. ESTROFA. – Colorados están de sangre los campos de Ñaembé. La luna ilumina ahora las caras de los muertos. Y sea cual sea el final, mucho se hablará de un hombre que estuvo a la cabeza de las cargas y pelió ahí donde se necesitaba. El pobre Ajax murió como un hombre y así lo cuentan los que vuelven a los palmares.

MITAD DEL CORO. ANTIESTROFA. – Los que vuelven a los palmares cuentan de Ajax, el que murió como un hombre, ya firme su cabeza. Ya no confundía su vista a los soldados con ovejas. Sabía de qué lado soplaban el peligro y lo buscaba. Asombraos están de su coraje, los que el combate desbandó y galopan de vuelta a los palmares.

CORIFEO. (Se adelanta) – Se enturbió su razón por poca cosa, como el agua del arroyo con el chaparrón que pasa. Por un filo de plata. Pero la razón estaba en los celos, la envidia, el orgullo que enloquecen a los hombres. Él pagó su juria con la vida, pero su rival se escapó de Ñaembé al galope de su caballo, como si tuviera miedo. Inútilmente brillaba en su cinto el arma codiciada. Y también lamenta ahora su escapada, porque no falta quien hable de cobardes. Los dos han sido castigados.

(El corifeo se une al coro y todos se van lentamente)

Si la imitación del lenguaje gauchesco de la anterior escenificación, resulta un obstáculo para representarla, cambiarlo por la lengua coloquial actual. Este trabajo debe hacerse en clase, bajo la dirección del profesor.

11. Intentar la teatralización de un mito clásico. Hay mitos muy hermosos, como el de Prometeo. Transcribimos algunos, que pueden ser de más fácil adaptación.

Deyanira. Estaba casada con Hércules, el semidiós famoso por su fuerza. Después de realizar las proezas, conocidas como los «trabajos de Hércules», el héroe se enamora de una jovencita, Yola. Su esposa teme que la repudie y para reconquistar a su esposo, le envía una túnica que, según cree, tiene poderes mágicos tales que le devolverán el amor de Hércules. Pero cuando el héroe se la pone, la túnica se encandece y lo abrasa. Deyanira muere al saber la noticia.

Esta historia fue llevada al teatro por Sófocles, con el título de *Las Traquinias*, nombre tomado del coro, formado por jovencitas de la ciudad de Traquis. La trasposición del mito a nuestra época puede hacerse convirtiendo a Hércules en un deportista famoso y a su mujer en una persona supersticiosa y crédula.

Orfeo y Eurídice. Orfeo era hijo del dios Apolo y de la musa Calíope, y ambos le habían

enseñado a cantar y a tocar la lira de manera tal que cuando lo hacía, acudían los pájaros, peces, y hasta los árboles y rocas dejaban su inmovilidad para acercarse y oírlo. Orfeo estaba recién casado con la joven Eurídice (quien no tiene relación con la esposa de Creonte, del mito de Antígona) cuando ésta fue picada por una víbora y murió. Desesperado, Orfeo decidió descender al Hades, la morada subterránea donde permanecían los muertos según las creencias griegas. Para conmovier a los dioses que custodiaban a los muertos, cantó muy dulcemente hasta que consiguió su propósito. Se le permitió que Eurídice regresara con él a la tierra, con tal que Orfeo no mirara ni una sola vez hacia atrás. Asustado por el silencio del reino de las sombras, temeroso de que su amada no lo siguiera, Orfeo, dirigió una mirada rápida sobre su hombro. Y vio por última vez la sombra de Eurídice, que lo miraba con amor y tristeza y que no tardó en desvanecerse. En vano Orfeo vagó lloroso cerca del reino de los muertos, ya que no se le concedió nueva entrada. Tuvo que volver a la tierra, donde se refugió en los bosques, hasta que murió de tristeza. A su muerte, su lira y su cabeza fueron arrebatadas por el mar, que las arrastró hasta la isla de Lesbos, famosa en la antigüedad por sus poetas y músicos.

Este mito fue llevado al cine hace muchos años, en la década del cincuenta; se lo ambientó en Brasil, por cierto muy hermosamente. La película se llamó *Orfeo negro* y su protagonista era un joven negro. A su muerte, su maestría para el canto y la poesía se manifiestan en un niño, destacando lo que el mito quería significar: el amor humano por el arte y su capacidad para crearlo se transmite incólume a través de las generaciones.

RECOMENDACIONES PARA LA TEATRALIZACIÓN

Dividir el curso, de modo que mientras un grupo de alumnos representa, otros asistan como espectadores. No improvisar: preparar la escenificación con ayuda del profesor. Introducir un coro: reflexionar sobre quiénes pueden integrarlo, planear sus movimientos. No se debe olvidar que los mitos transmiten un conocimiento o una enseñanza moral: en el caso de las tragedias interesa esto último. Así en *Antígona* lo ejemplar está en la entereza de la protagonista, capaz de sacrificar su amor y vida para cumplir su deber; en *Ajax* se simbolizan los funestos excesos que acarrear la soberbia y la ambición y en *Deyanira* los celos. Considerar que el mito de Orfeo es polisémico; además de lo señalado anteriormente tiene otras significaciones importantes.

12. *Juicio a don Facundo*. Organizar un juicio oral, en el que se juzguen sus motivaciones para condenar a Antígona Vélez a una muerte segura. Elegir un tribunal, que después de oír a la acusación y a la defensa, deberá absolverlo o condenarlo. Los testigos de cargo y descargo pueden presentar como precedente la actitud final del Creonte de Sófocles y la proyección de futuro que da don Facundo a las muertes de Antígona y Lisandro.

13. Redactar una narración, en la que se plantee una situación similar a la experimentada por Antígona, es decir, donde haya que elegir entre el deber y el riesgo. Como no se tratará de una tragedia, el desenlace no tiene que ser necesariamente punitivo.

14. Proyectar y diseñar escenografía y vestimentas para *Antígona Vélez*. Pueden ser clásicas, realistas o abstractas.

15. Tratar de asistir a representaciones de teatro clásico o en sus versiones modernas. Si esto no fuera posible, intentar en la escuela la representación de *Antígona Vélez*.
