

## SÓFOCLES Y LA *ANTIGONA* VELEZ DE LEOPOLDO MARECHAL

Sófocles es hoy el trágico griego que atrae más poderosamente, así como durante la vigencia del naturalismo y el surgimiento de la psicología lo fue Eurípides, en quien vieron al sagaz crítico de su tiempo y al hábil creador de caracteres. El historicismo, por su parte, vuelve a las fuentes y descarta la interpretación de la tragedia a nivel de caracteres; retoma la *Poética* de Aristóteles en que se define la tragedia como *πράξις σπουδαία* 'argumento serio' basado sobre todo en la acción y no en los caracteres de los personajes. Sófocles fue para el romanticismo el creador de la criatura trágica por excelencia, de la presentación del determinismo fatal que subyace en todo lo humano; hoy se ve en él no sólo al creador del hombre que se enfrenta a su destino como algo externo en el que fatalmente se precipita, sino también como al creador de la acción trascendente en la que entra en juego la divinidad y lo divino. El personaje central resume en forma simbólica, el mundo humano y divino. Es un ser esencialmente anfibológico<sup>1</sup>.

Sófocles al cincelar con la fuerza expresiva de la palabra a sus personajes, los proyecta al plano de la vigencia universal y permite que el espectador o lector contemporáneo vea reflejada en ellos su propia soledad, su total incomunicación, su desmoronamiento por la ruptura de la tabla de valores. El creador contemporáneo vuelve a las fuentes griegas y toma de ellas aquellos elementos que le permitan desarrollar el mundo agónico en que vive. Dos figuras literarias cumbres de la escena del siglo XX se han inspirado en la *Antígona* de Sófocles, Jean Anouilh y Bertolt Brecht. La grandeza de la obra de Anouilh estriba en que sus personajes no pretenden ser griegos, sino simplemente humanos, fatalmente humanos, inmersos en un mundo donde todo diálogo entre los seres es imposible.

Tomemos, como ejemplo, el diálogo entre Antígona y el guardia:

<sup>1</sup> WOLFGANG SCHADEWALDT, *Antike und Gegenwart über die Tragödie*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, véase pp. 11 y ss.

"Ant. — Je vais mourir tout à l'heure.

Le Garde. — D'un autre côté, on a plus de considérations pour le garde que pour le sergent de l'active. Le garde, c'est un soldat, mais c'est presque un fonctionnaire.

Ant. — Tu crois qu'on a mal pour mourir?

Le Garde. — Je ne peux pas vous dire. Pendant la guerre, ceux que étaient touchés au ventre, ils avaient mal. Moi je n'ai jamais été blessé. Et, d'un sens, ça m'a nui pour l'avancement"<sup>2</sup>.

Bertolt Brecht que maneja la versión de Hölderlin para su adaptación descarta el plano trascendente y centra en Creón su dialéctica marxista, aplicando su *Verfremdungstechnik* 'técnica del distanciamiento'<sup>3</sup>. Acerca del hombre dice en su *Antígona*:

"Todo es posible para él  
pero tiene fijado su límite.  
Porque quien quiere traspasarlo,  
se convierte en enemigo de sí mismo.  
Así como doblega al toro, doblega  
a sus semejantes, y les obliga a inclinar la cerviz,  
mas ellos le arrancan las entrañas. Cuando se eleva,  
lo logra pisoteando implacablemente a los demás.  
Solo, es incapaz de saciar su hambre,  
y, sin embargo, altos muros levanta en torno de su casa.  
¡Qué esos muros sean destruidos!  
¡Qué se abran los techos para que entre la lluvia!  
El hombre no tiene en cuenta lo que es  
realmente humano, y así, se convierte para sí mismo  
en un monstruo prodigioso"<sup>4</sup>.

Leopoldo Marechal se resuelve, en cambio, por el plano trascendente; traslada la acción de la tragedia al período de la conquista del desierto y al trasplantar el mito a un contexto histórico-social determinado, hace jugar la antinomia civilización-barbarie junto con la antinomia clásica: ley humana-ley divina. La *Antígona Vélez* de Marechal puede incorporarse a la segunda etapa de su evolución poética que se inicia con *Laberinto de Amor* (1936), en la que toma cuerpo su preocupación metafísica que se revela como una constante en su obra. Se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes en 1951, y obtuvo el primer premio nacional de obra dramática. La fecha del estreno podría hacernos suponer que la influencia clásica se hubiera dado indirectamente a través de la de Anouilh, estrenada en el 42, o en la de Brecht, del 48, pero su lectura nos permite descartar esta posibilidad, pues tanto

<sup>2</sup> JEAN ANOUILH, *Antigone*, Paris, Didier, 1964, vs. 1600-1611.

<sup>3</sup> 'Verfremdungstechnik': Técnica que consiste que en la representación teatral todo debe producir alejamiento respecto de la historia puesta en escena.

<sup>4</sup> BERTOLT BRECHT, *Teatro Completo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967. Trad. de Herbert Wolfgang Jung, véase p. 87.

Anouilh como Brecht han eliminado el plano divino, trascendente, que, para Marechal, poeta de profunda fe religiosa, es de esencial importancia. Con esto no niego que Marechal conociera estas obras, pues ciertos rasgos caracterizadores de *Antígona* y el manejo de frases reiterativas nos recuerdan al autor francés.

En cuanto al origen del argumento de la *Antígona* de Sófocles, habría que suponer una leyenda en la que se expusiera el tema de la prohibición de dar sepultura al cuerpo de Polinices, que es lo que desencadena la acción dramática de la tragedia de Sófocles, pero ni Homero, ni Píndaro, ni Hesíodo dan pie para creer en su existencia e inclusive Pausanias<sup>5</sup> recopila una leyenda tebana en la que el cuerpo de Polinices es quemado en la pira junto con el cuerpo de su hermano; es decir, la prohibición de dar sepultura a Polinices es, posiblemente, una adición ática<sup>6</sup>.

Esquilo es el primero que menciona el edicto de Creón y el que al final de *Los siete contra Tebas* habla de la resolución tomada por Antígona: Ἐγὼ δὲ θάψω τόνδε. μὴ μακρογόρει<sup>7</sup> pero no deja entrever ningún tipo de castigo en caso de no acatarse la orden real. Donde termina *Los siete contra Tebas* empieza la *Antígona* de Sófocles; éste no respeta la unidad de la trilogía, en tanto que Esquilo centraba su interés en desarrollar la culpa y el determinismo trágicos a través de todo un mito.

La tragedia griega está compuesta de un prólogo, una *πάροδος*, cinco *ἐπεισόδια*, cuatro *ἐστάσιμα* y un *ἔξοδος*. El poeta sustituye el último *στάσιμον* u oda coral por un *ὑπόρχημα* que es una oda corta y alegre en la que se invoca a Dionisio, para marcar el contraste con la inminente catástrofe. Es propio de Sófocles este uso del *ὑπόρχημα* como se puede comprobar también en *Edipo Rey*, en *Ajax* y en las *Traquinias*. También la *πάροδος* tiene en esta obra la misma función que el *ὑπόρχημα*. En la tragedia griega coexisten dos dimensiones poéticas distintas: el diálogo, que mueve la acción dramática, y la efusión lírica, que expresa la reacción sensible frente al tema que se está tratando. Es decir, una misma experiencia volcada en dos géneros literarios distintos y en diferentes dialectos. Esta simbiosis se destruye en el teatro, cuando se exige que una obra literaria sea racional y se exprese dentro de un esquema lógico. La *Antígona Velez* consta de cinco cuadros y un cuadro final que correspondería a los cinco *ἐπεισόδια* y al *ἔξοδος* de la obra de

<sup>5</sup> PAUSANIAS, *Hellados Periegesis*, 9.18.3.

<sup>6</sup> RICHARD JEBB. Litt. D., *Sophocles, Part III, Antigone*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert-Publisher 1962, véase Introd.

<sup>7</sup> ESQUILO, "ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ" London, Oxford University Press, Trad. del v. 1053: "Yo lo enterraré".

Sófocles. Marechal incluye el coro que subdivide en tres: un coro de mujeres, un coro de hombres y uno de brujas. El coro de hombres correspondería al coro de tebanos de la tragedia de Sófocles. Al introducir el coro de mujeres, Marechal parecería haber tenido en cuenta el final de *Los siete contra Tebas* en que el coro se divide, siguiendo una mitad a Antígona y la otra mitad a Creón. Esta simpatía ( *συμπαθής* ) del coro de mujeres en la obra de Marechal destruye en parte el efecto logrado por Sófocles quien desatiende una regla general de la tragedia que postula que si el protagonista es una mujer, el coro esté representado por mujeres, logrando de esa manera hacer resaltar aún más la soledad y dramaticidad del personaje central<sup>8</sup>. El coro de brujas anticipa, por medio de símbolos, lo que ha de ocurrir en el cuadro siguiente, y al mismo tiempo constituye el anticlímax del cuadro en que está inserto, gracias a ciertos toques humorísticos. El siguiente pasaje es un ejemplo de anticipación simbólica:

“(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 — ¿De quién es la sangre?  
 Bruja 2ª — De Antígona Vélez”.

Puede citarse como ejemplo de anticlímax un fragmento del primer cuadro:

“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 *Antígona Vélez* está escrita en prosa, una prosa que linda a menudo con la poesía. La fluctuación de intensidad de los estados emocionales se da a través de los medios expresivos de la poesía moderna. Alarcos Llorach sostiene que la secuencia métrica libre puede acomodarse inconscientemente al ritmo psíquico de contenido, recibiendo de esa manera intencionalidad expresiva. En Sófocles coexisten la forma dialogada y la oda coral. En los diálogos se utiliza el trímetro yámbico que se caracteriza por su ritmo ascendente y carácter recitativo. En las odas corales predominarán determinados metros según la tensión emotivo-lírica que el autor quiera dejar vislumbrar por debajo del contenido de los versos; así el anapesto que es el típico

<sup>8</sup>RICHARD JEBB, Litt D., *Sophocles, Part III, Antigone*, Amsterdam, Adof M. Hakkert-Publisher 1962, véase Introd. p. XXVII.

metro de la marcha, es propio de la *πρόσδος* (aparición en escena del coro que entra cantando y bailando); el *doctio* traduce una gran tensión emocional, lo que explica que en el análisis estructural del mismo se hayan llegado a establecer más de 30 variantes. En *Marechal* la tensión del coro se transmite por medio de reiteraciones, aliteraciones, transposición de adjetivos, etc., como en el siguiente ejemplo:

“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.

(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!

*Marechal*, al trasladar el tema griego a suelo argentino, cambia el nombre de los personajes. El cuadro de correspondencias es el siguiente:

Antígona Vélez	Antígona
Carmen Vélez	Ismena
Facundo Galván	Creón
Lisandro Galván	Hemón
Martín Vélez	Eteocles
Ignacio Vélez	Polinices

Facundo Galván es el nuevo dueño de “La Postretera”, estancia cuyo casco, que mira al sur, se yergue en la cima de una loma; es hombre acostumbrado al uso de la fuerza, el que tiene conciencia del poder y de su manejo en la lucha contra el indio, el que enarbola la ley de la llanura. Contra él se erigirá Antígona Vélez, joven que al enterrar a su hermano desobedece órdenes expresas de Galván, ciñéndose así a la ley de Dios. El enfrentamiento de ley humana-ley divina es el tema central en ambas obras, con el triunfo final de la ley divina. Cuando Antígona Vélez confiesa haber enterrado al hermano, Facundo Galván le pregunta:

“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”.

Así también en el ἀγών entre Antígona y Creón, cuando éste le pregunta:

KP. καὶ δητ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;  
AN. οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε... (9)

Al personaje central de Antígona se contraponen en Sófocles el de Ismena, en Marechal el de Carmen Vélez que teme desobedecer las órdenes de Galván y es testimonio del no compromiso porque sabe que la definición en un sentido contrario al esperado la arrastraría al dolor y a la muerte. Es un personaje secundario que sirve para realzar la figura central de Antígona que conscientemente elige la muerte en defensa de las ἀγραπτα κάσφαλή θεῶν νόμινα (leyes no escritas e infalibles de los dioses). En la obra de Sófocles, Antígona es descubierta por los guardias en su segunda tentativa de dar sepultura a Polinices; Marechal sustituye al guardia por un personaje típico de nuestra tierra, el rastreador, quien por medio de un fino y detallado análisis, descubrirá la culpabilidad de Antígona. Veamos un ejemplo: Lisandro y el rastreador comentan a Galván que Ignacio Vélez ha sido enterrado junto a la laguna:

"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 vuelve 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.

Marechal, criado en el sur de la provincia de Buenos Aires, ama su tierra, sus hombres, sus costumbres, de ahí que el sur se manifiesta en su obra con una constante junto a su preocupación ontológico-metafísica. La metáfora ultraísta ya se viste de pampa en un poemita de 1926, el *Zaino muerto*:

Has arreado tus días como novillos rojos  
y tus noches enguampadas de luna;  
sobre tu cruz el sol  
fue un pájaro boyero que cantó en las mañanas.

y en *Gravitación de cielo*, cargada ya de dimensión metafísica:

<sup>9</sup> SOPHOCLES, *Fabulae*, London. Oxford University Press, 1964; véase vs. 449-450 de Antígona: "Creón: ¿Osaste transgredir las leyes? Antígona: No, fue Zeus el que me ordenó que no las transgrediera".

Yo recuerdo una edad  
 prometida del gozo:  
 ha dejado en mi lengua un entrañable  
 sabor de paraíso.  
 La luz traía un vuelo de paloma  
 sobre las tierras y las aguas;  
 venía del Oriente a nuestras manos  
 la luz, paloma de oro.

Al final de la *Antígona Vélez*, Facundo Galván a pesar del desastre al que lo llevó su intransigencia, tiene una visión optimista del futuro cuando ordena:

“Facundo Galván — 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”.

Esta fe de Facundo Galván, segura y definida no es otra que la de Marechal; no aparece en la obra de Sófocles pues Creón deja la escena agobiado por el peso del dolor, sin saber donde posar los ojos ( οὐδ' ἔχω πρὸς πότερον ἴδω ) ni dónde encontrar un sostén ( πρὸ κλιθῶ ) y se dice a sí mismo tonto ( μάταιον ἄνδρ' ). El personaje de Tiresias, el profeta que a pesar de su ceguera ve más allá de lo meramente fáctico, provocará el vuelco en el espíritu de Creón, el hombre de estado, el que tiene que mantener el orden, el que imparte las leyes, el inflexible. Facundo Galván carece de la trascendencia que significa esta evolución del personaje griego. La figura del ciego vidente, que vuelto hacia adentro ve más allá de lo sensible e ilumina con su luz a los que dotados de vista, andan a tientas, es propia del pensamiento griego.

Junto al tema central de ley humana enfrentada a ley divina, se da en Marechal la antinomia civilización-barbarie. La barbarie está representada por el indio y toda la simbología creada alrededor de él. La civilización por otra parte está figurada en “La postrera”, que como su nombre lo indica, es el último baluarte de la civilización, rodeada por los pampas. De este enfrentamiento saldrá victoriosa la civilización como lo afirma la misma *Antígona*:

"El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón. El quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto!"

Lo amoroso aparece como un subtema que en la acción dramática de la *Antígona* de Sófocles surge en el diálogo que sostienen Creón y su hijo Hemón, y nuevamente en el tercer *στάσιμον* que canta al Ἔρωσ universal. Lo cierto es que en escena nunca se enfrentan Antígona y Hemón, en tanto que en la obra de Marechal sí, el cuadro cuarto presenta el diálogo entre Lisandro y Antígona Vélez en el que rememoran el nacimiento de su amor; el amor nace durante la doma de un "doradillo" y cabalgando, ella un alazán y él un retinto, se enfrentarán con la muerte de la que, unidos renacerán mañana en los hijos del sur.

Una de las características fundamentales de la obra de Marechal es la utilización de símbolos. En su *Antígona Vélez* también hace uso de ellos y entre los más significativos se encuentran los siguientes: 1) La forma de morir de ambos hermanos: Ignacio Vélez muestra la herida mortal producida por un balazo, que señala la civilización y el lanzazo mortal en el cuerpo de Martín Vélez, que caracteriza la barbarie. La pluma de flamenco que la lanza había dejado en la herida abre en abanico las posibilidades de interpretación: a) una mayor determinación geográfica —la laguna de Chascomús—; b) la belleza y atracción que lleva implícita la barbarie, expresión de no sujeción a normas externas. 2) Cuando Antígona entierra a su hermano, busca flores pero no encuentra más que un cardo negro. Con este cardo negro simboliza Marechal la tierra aún dominada por el indio, incapaz de dar flores, y el cardo negro es negro porque simboliza el carácter y destino final de la barbarie. 3) Caracteriza al ombú, bajo el cual se encuentran Antígona y Lisandro en el cuadro IV, atribuyéndole "raíces viboreantes" para hacer jugar como fondo de la escena amorosa, la alusión al pecado original. Por medio de este recurso poético, Marechal nos presenta sus "Leitmotivs" que enriquecen sus obras y amplían las posibilidades de interpretación. El haber establecido puntos de coincidencia que van más allá de la mera temática, permite reafirmar la característica de universalidad que tiene la literatura clásica por encararse con los problemas fundamentales del hombre.

ELENA HUBER

Universidad de Buenos Aires.