

# De Tirso, Lorca y Shakespeare al Litoral argentino: El *Don Juan* criollo de Leopoldo Marechal

Marisa Martínez Pérsico  
(Universidad de Buenos Aires)

## Resumen

En el presente trabajo me propongo analizar la aplicación de uno de los procedimientos capitales del teatro de Leopoldo Marechal (1900-1970) como es la criollización de temas tradicionales, que adquieren así una doble dimensión, a la vez argentina y universal. El texto más conocido de su producción dramática donde se evidencia este recurso es *Antígona Vélez* (1951), como hipertexto criollo de la tragedia sofoclea. En esta oportunidad me concentraré en una pieza menos estudiada como es el *Don Juan* (1948), aunque efectuaré cotejos numerosos entre ambas obras, dada la coherencia en la imaginería, cosmovisión y simbolismos que existe en la producción del autor.

## Abstract

This work focuses on the "criollización" (creolization) of traditional themes inside the drama *Don Juan* (1948) written by Leopoldo Marechal (1900-1970). The best known opera of the Argentine writer that utilizes this literary strategy is *Antígona Vélez* (1951), a creole hypertext of the Sophocles' tragedy. Both books share symbolisms and ideas, as we analyze in the following article.

## Palabras clave

Criollización – universalidad – Don Juan – creative reelaboration

## Keywords

Creolization – universality – Don Juan – creative reelaboration

El drama marechaliano *Don Juan* (1948) se trata de la reelaboración creativa de una de las principales creaciones mitopoéticas castellanas de tanta proyección como Don Quijote, como es el mito de Don Juan. Protagonista de *El*

*burlador de Sevilla y convidado de piedra* compuesto por Tirso de Molina entre los años 1612 y 1625, este personaje ha nutrido la imaginación literaria y musical desde su siglo XVII natal: la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, el poema sinfónico *Don Juan* del compositor alemán Richard Strauss a partir de un poema de Nikolas Lenau o la ópera criolla homónima del músico, compositor y director de orquesta argentino Juan Carlos Zorzi, que fue estrenada en el Teatro Colón en 1998. Se ha bautizado con el nombre de este arquetipo a numerosos seductores de la literatura universal, contagiados así de un determinismo onomástico: de la larga lista mencionaré sólo cuatro, *Don Juan Tenorio* (1844) del español José Zorrilla, el personaje Don Juan Luis, de *Barranca abajo* (1905), drama del escritor uruguayo Florencio Sánchez, Juanito Santa Cruz, protagonista de la novela-folletín *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) del español Benito Pérez Galdós y el incompleto *Don Juan* de Lord Byron (1819-1824). Pero el elenco es numeroso.

En la pieza de Marechal se produce una mutación en la personalidad que le asigna la tradición. Así pasa de ser un *arquetipo* a un *carácter*, a transmitir una cosmovisión teñida del optimismo cristiano con resonancias neoplatónicas (porque la mujer es vía de ascenso y escalera al conocimiento de la divinidad), que ofrece un nuevo giro argumental, un punto inédito en el tejido de esta 'tradición donjuanesca'.

Por otra parte, la presencia de un trío de Brujas informantes que anticipa o influencia el desenlace, tanto en *Don Juan* como en *Antígona Vélez*, se inserta dentro de la tradición shakesperiana del teatro en verso. Nos remite a una tragedia de tema escocés, *Macbeth*, donde también las brujas adquieren un papel destacado. Sus utensilios, escenarios, expresiones metafóricas y enigmáticas son reelaboradas por Marechal pero siempre en clave criolla, con alusiones a géneros musicales, fauna y personajes folklóricos de la Pampa o del norte argentino. También aquí se produce otro giro: las Brujas, prototipo del inevitable *fatum* (representado en la tradición grecorromana como las Parcas o Moiras), terminan siendo burladas. Y la inocente Inés tiene mucho de la suicida Ofelia, el personaje femenino de la más célebre tragedia shakesperiana sobre tema escandinavo. Inés llora la muerte de su padre tras

ser apuñalado por Don Juan (en este caso se trata de un accidente, no como parece suceder en *Hamlet*, con Polonio escondido tras la cortina) y empieza a desvariar, se viste con el traje de novia de su madre fallecida y entra al galope en el río, suicidándose. La imagen que nos concede Marechal se asemeja a la Ofelia pintada por John Everett Millais.

Pero el teatro de Leopoldo Marechal se vincula en varios puntos con la obra de un contemporáneo, Federico García Lorca. También el poeta andaluz perteneciente a la Generación del '27 condensó magistralmente tradición y vanguardia, uno de cuyos mejores ejemplos de sincretismo es el *Romancero gitano* (1928). Marechal fue integrante de la Generación de Martín Fierro, escribió poemarios neoclásicos como *Los aguiluchos* (1922) y vanguardistas como *Días como flechas* (1926) sin que por ello dejara de ser moderno y clásico a la vez. Tras haberse nucleado en la jocosa Florida, hacia el confín de la década los martinfierristas comienzan a delinear una voz menos corporativa y programática, más personal y madura, cuya autonomía se hace eco de los avatares políticos y económicos mundiales.

Existe un motivo literario que se reitera tanto en la obra de Lorca como en la de Marechal: la presencia del caballo, el río y la huída clandestina de los amantes. El caballo como símbolo de un erotismo social y moralmente censurado ha sido una de las claves de interpretación de *Bodas de sangre* (1936) o de *La casa de Bernarda Alba* (1936). La insistencia en el tópico de la sed es otro de los símbolos lorquianos por excelencia, que en *La casa de Bernarda Alba* es sed erótica de Adela, Martirio y Angustias, y en *Don Juan* de Marechal es sed de amor, pero no ya del amor meramente físico sino trascendente. En esta obra la sed representa la búsqueda infructuosa del ideal de una *mujer celeste* (encarnada en Inés), y no de una *mujer terrestre* (encarnada en Aymé y en todas las mujeres abandonadas por Don Juan, luego muertas).

Karl Kohut, en su artículo "Teatro e historia en Argentina" (Pelletieri, 1995) señala que en el siglo XX podemos constatar que predominan, en las piezas de índole histórica, tres temas: *mito e historia griegos*, *mito e historias indígenas* e *historia nacional*, sobre todo del siglo XIX. "Lo que tal vez más

sorprende a un observador europeo es la cantidad de piezas que se sirven de mitos griegos. Sea suficiente citar, a manera de ejemplo, *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, *La peste viene de Melos* (1956) de Osvaldo Dragún, y *El reñidero* (1963) de Sergio de Cecco. (...) los últimos autores trasladan el mito griego a la Argentina moderna, uno a la Conquista del Desierto, el otro a 1905" (Kohut, 1995: 133). Me interesa destacar la finalidad de esta labor intertextual porque se puede interpretar como un proyecto político de raigambre nacionalista aunque, según veremos, tenga proyección universal: "Tanto las piezas inspiradas en los mitos griegos como las inspiradas en los mitos indígenas enfocan, en su gran mayoría, la problemática de la identidad nacional. (...) Es esta íntima relación del teatro histórico argentino con la problemática de la identidad nacional la que asegura la importancia del paradigma romántico hasta nuestros días." (Kohut, 1995: 133). Es llamativo que estos dramaturgos apelen a una tradición remota y ajena (aunque nos pertenezca por Occidental) para construir una mitología nacional. Me recuerda a la voluntad que tuvo Leopoldo Lugones en *El payador* (1916) de elevar el poema gauchesco *Martin Fierro* a la categoría de poema épico nacional, heredero de la labor de los trovadores provenzales, como forma de entroncar con una tradición literaria de cantares de gesta que anticiparon la consolidación de los Estados nacionales europeos, como *El Cantar de Mío Cid*, *La Chanson de Roland*, *El cantar de los Nibelungos* o *El Cantar de la hueste de Ígor*.

Señala Navascués que "la fuerte cohesión del ideario marechaliano, la profunda unidad de temas y símbolos que se advierte en su obra en prosa y verso, tiene en el género teatral, como no podía ser menos, un ejemplo notable. (...) resulta fácil observar la predilección por temas universales establecidos a partir de mitos literarios y culturales, así como por la inclusión de figuras cristianas: Don Juan, Antígona, Belona, el Mesías, la Parca, Salomé, etc. Al mismo tiempo la presencia escénica de ambientes locales, en tres de las cuatro obras (algo menos sin duda en *Las tres caras de Venus*). Esta fusión de lo autóctono con lo universal respondía en un punto destacado de la poética marechaliana." (Navascués, 1998: 15-17). Por otra parte, en una entrevista

que concede el músico argentino Juan Carlos Zorzi a Juan María Solare éste afirma que el Don Juan de Marechal es muy diferente al de Tirso y al de Mozart. No sólo por estar ubicado geográficamente en la Mesopotamia argentina, sino porque se trata de un Don Juan cristiano –aunque ha tenido numerosas experiencias femeninas–, que persigue un ideal de mujer que no encuentra. Ése es el motivo por el que las abandona. “Acá Don Juan no es juzgado, como en el Don Giovanni, por la sociedad, sino que es salvado por la voluntad del Señor” (Zorzi, 1998). Sólo llega a entablar una relación pura, pero que no prospera, con una niña llamada Inés. En su adaptación del texto marechaliano, Zorzi elige representar a las tres damas muertas por el amor de Don Juan con tres canciones correspondientes a una especie musical folklórica del norte argentino: tres zambas.

En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Don Juan se propone burlarse de las mujeres y asume este rol como un oficio natural y cotidiano, sobre el que no admite culpas ni responsabilidades. Dice a Catalinón “Si burlar/ es hábito antiguo mío/ ¿qué me preguntas sabiendo/ mi condición?” (Tirso de Molina, 1984: 892). Más adelante se vanagloria de su apodo: “Sevilla a voces me llama/ *el Burlador*, y el mayor/ gusto que en mí puede haber/ es burlar una mujer/ y dejalla sin honor” (Tirso de Molina, 1984: 1309), retomando así el tópico de la honra tan revisitado durante el Siglo de Oro español, especialmente por Calderón y Lope de Vega. Así, Don Juan primero engaña y goza a la duquesa Isabela, fingiendo ser el duque Octavio. En Tarragona traiciona impunemente a la pescadora Tisbea. Después a Doña Ana de Ulloa, prima del Márqués de la Mota. Más tarde Aminta también cae en su trampa. En total son cinco mujeres engañadas, hasta que Don Juan es convidado a una cena donde aparece el espectro de Don Gonzalo, que termina matándolo.

En el texto de Marechal también se ofrece un inventario de las mujeres muertas o abandonadas por Don Juan. Se habla de Irene, la de San Pedro, encerrada en el convento de Santa Clara, y de “Carmen, la del juncal, así la llamaban. (...) Las tías le pusieron su traje de domingo, y le enredaron entre los dedos aquel rosario de su primera comunión. ¡Vidita! Los hombres del juncal lloraban: parecían criaturas”. (Marechal, 1998: 188). Nótese la

exclamación “¡vidita!”, que se intercala a lo largo de la obra. Se trata de un vocativo común en las letras de canciones pertenecientes a especies folklóricas argentinas como el gato, el cielito y la cueca. Es habitual en el noroeste del país el empleo de vocablos híbridos español-quechua, por ejemplo, “viditay”: al lexema *vidita* se agrega el posesivo quechua *y*, por lo que significa *mi vidita*. Los ejemplos nos numerosos. Así se caracteriza a Don Juan: “Como un ratero se fue de noche, según dicen. Llevaba en la cintura una rastra de corazones ¡vidalitay!, de corazones que iban sangrando ¡ay, cielito! (Marechal, 1998: 192)

Tanto *Don Juan* como *Antígona Vélez* comparten con *Macbeth* la característica de ser ‘dramas circulares’, enmarcados por escenas iniciales y finales donde aparece un trío de brujas. Las ‘hermanas fatales’ de *Macbeth* están cocinando, y obedecen a los llamados de gatos y sapos: la Bruja Primera dice “Allá voy, gato negro de mi vida” y todas cantan: “El sapo llama. ¡Vamos enseguida!/ Hermoso es lo feo, y feo lo hermoso/ ¡A volar! Al aire sucio y asqueroso” (Shakespeare, 1990: 121). Más adelante *Macbeth* las llamará ‘oráculos incompletos’ y ellas le profetizarán acontecimientos que se terminarán cumpliendo: “Engendrarás reyes, pero tú no lo serás: y con eso, ¡os saludamos, *Macbeth* y *Banquo!*” (Shakespeare, 1990: 126). Ya en el cuarto acto, la Bruja primera dice: “Tres veces ha maullado el gato moteado”, y la Bruja segunda agrega: “Tres, y una ha gemido el erizo”. La Bruja primera ordena: “Dad vueltas a la caldera/ echad tripas con veneno/ sapo que en la piedra fría/ treinta y un días durmiendo/ hiciste veneno ardiente/ sé tú en hervir el primero.” (Shakespeare, 1990: 164). De la misma manera, en la primera secuencia del primer acto de *Don Juan*, “Las tres Brujas, con vestidos pardos y negros chalones en las cabezas, se afanan alrededor de una gran olla” (Marechal, 1998: 181), también se llaman a sí mismas “hermanas” y enumeran los ingredientes que echan en las ollas donde se cocinan sus maldades, entre ellas, “la hiel del sapo” y “el corazón de la paloma”.

En el texto de Marechal, la Bruja primera anuncia el retorno de Don Juan al pueblo, a caballo:

**Bruja 1ra:** (*como si todo lo supiera ya, desde el comienzo del drama*). Cierto ¡El gavilán que vuelve! ¡Y en su tiempo justo!”

Don Juan, el de las Tres Marías (...) “¡Vuelve pisando una tierra que sus talones hirieron y que no cicatriza! (...) Como escrito en un papel. ¡Y en el día justo! (Marechal, 1998: 181-183).

El final de la obra se desarrolla en la *Noche de Salamanca* (cabe señalar que en América del Sur, especialmente en la zona cordillerana y litoral, se conoce como *Salamanca* a los aquelarres con intervención de brujas y demonios). Esta escena demoníaca criollizada es ambientada por Marechal con “compases de un carnavalito infernal” y bailes de un Viejo Brujo zapateador de malambo. De esta manera continúa con el inventario de géneros musicales autóctonos. Por otra parte, el Demonio no se presenta como tal, sino como *Macho Cabrío*. Es en esta escena donde se pone a prueba la tentación carnal de Don Juan, que supera victorioso. No cae seducido por Aymé (hija de una de las brujas) sino por la voz de la casta Inés, ya muerta, cuyo villancico Don Juan escucha como pronunciado desde el Más Allá. Las brujas, contrariadas por su pronóstico incumplido, se inquietan:

**Bruja 1:** ¡Una voz enemiga se levanta del río!

**Mujeres:** ¿quién la sacó del río?

**Hombres:** ¿quién la despertó?

**Bruja 1:** ¡Don Juan! (Marechal, 1998: 228)

También en el cuadro primero de *Antígona Vélez* aparecen tres brujas que anticipan, por boca del sapo Juan, que la joven cavará esa noche la tumba de Ignacio Vélez, el personaje criollizado que corresponde al Polinices de Sófocles. Esta desobediencia prefigura un destino oscuro: “Esta noche se ha de parecer a una gran olla tiznada, con un gran fuego debajo. (...) Esta noche alguien perderá un carretel de hilo negro” (Marechal, 1998: 34-38) en alusión al metafórico hilo de la vida que cortan las Parcas. La bruja segunda anticipará a su vez el castigo al que la empujará Don Facundo Galván/Creonte: dice ver “Un caballo de oro, cubierto de sangre hasta las patas” (Marechal, 1998: 45). La sangre pertenece a Antígona Vélez, quien deberá salir de la estancia *La Postrera* en dirección al peligroso cerco de lanzas donde los indios pampas se encuentran al acecho, en plena Conquista del Desierto. En esta obra, la mención a diferentes razas de caballos (redomones, alazanes, overos, moros,

cebrunos, doradillos) así como la presencia de arquetipos campestres como el baqueano, el rastreador o los capataces hacen más efectiva la verosimilitud de la criollización.

El cuadro final confirma lo que dije previamente: que tanto en *Don Juan* como en *Antígona Vélez* las brujas terminan burladas. Se invierten los papeles con respecto al Don Juan de Tirso o de Zorrilla. Si el personaje tradicional burlaba y deshonoraba la castidad de las mujeres que cruzaba en su camino, por lo que termina siendo castigado (y burlado) con su propia muerte, este Don Juan emerge victorioso y redimido de tentaciones terrenales. Quienes terminan escarnecidas son las brujas malignas. Tampoco en *Antígona Vélez* las brujas consiguen encontrar la raíz que desata el odio, ya que, si bien Lisandro (que corresponde al Hemón sofocleo) y la protagonista mueren, “había en el campo dos muertos que sobran (...) “¡Un hombre y una mujer! Y entre los dos formaban, contra el odio, un solo corazón partido” (Marechal, 1998: 72).

Afirma Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que el simbolismo del caballo es complejo. “Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada, por lo que los caballos que Neptuno hace surgir de las ondas marinas labrándolas con su tridente simbolizan las energías cósmicas que surgen en la Akasha, fuerzas ciegas del caos primigenio. Una traducción de este último concepto al plano biopsicológico se debe a Diel, para el cual el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo. (...) En multitud de ritos antiguos el caballo tiene un papel asignado. Los antiguos rodios sacrificaban anualmente al sol una cuadriga de cuatro caballos, que precipitaban en el mar. Por otro lado, estaba consagrado a Marte y la vista de un caballo se consideraba presagio de guerra. Soñar con un caballo blanco en Alemania o Inglaterra se consideraba presagio de muerte”. (Cirlot, 1982: 17). A la citada simbología antigua del caballo como factor del caos y la muerte agregaría otra contemporánea, que lo identifica con el instinto sexual, tal como Lorca resignificó la presencia de este animal en su obra. Recordemos al personaje de Leonardo en *Bodas de sangre*, que visita clandestinamente a la Novia a caballo y por poco lo mata con tanta carrera. Es

también a caballo que escapan el día de la boda y se abrazan en su grupa, “el *caballo* que los llevará al bosque fatídico donde espera la Luna, *el caballo* que encarna la fatal atracción sexual –que destruye poderosamente aquel orden social– y *el caballo* que será, como tantas veces en la obra de Lorca, el animal que llevará a sus jinetes a la muerte: qué lejos estamos, gracias a la transfiguración poética que opera Lorca, de la sórdida huida en una caballería.” (Josephs y Caballero, 1986: 74). En *La casa de Bernarda Alba* también se menciona en varias oportunidades al caballo garañón que la autoritaria madre ha encerrado en su corral, el cual da coces contra la pared porque tiene sed: este motivo simboliza la sed sexual de las hermanas Angustias, Adela y Martirio, enamoradas de Pepe el Romano, que pugnan por salir de esa prisión en vida a la que las empuja su madre. Pepe el Romano también termina huyendo a caballo. Esta sed es de una naturaleza muy distinta a la que siente el Don Juan marechaliano:

**Don Juan:** ¡Si al fin lograrse reposar el ansia! ¡O si esta sed fuera como la de los ojos cuando se abreven tranquilos en un paisaje! (...) Tenía razón el Viejo: hablaba de la sed ajena. Pero ¿quién despierta la mía, y la deja siempre con los labios resecos? ¡Felices los que reposan junto a su agua inagotable! (...) ¿Por quién me toman esos viejos locos de soledad, esas lenguas ponzoñosas y esos eternos ofendidos que arrojan su furor en un plato de la balanza y no saben lo que pesa en el otro? (Marechal, 1998: 190).

La balanza remite al concepto de cosmos helénico, donde la belleza está en el equilibrio, así como al de justicia cristiana. Don Juan justifica su voracidad amorosa en una sed espiritual que se intensifica por la insatisfacción de no haber hallado antes a la ‘mujer etérea’ encarnada en Inés. El siguiente pasaje acusa el neoplatonismo al que adhirió el autor, pues retrata a la dama como una criatura capaz de reflejar la visión de lo divino:

**Don Juan:** (*En un dolorido crescendo.*) Lo malo es apartarse de la higuera, con una loca visión de la dicha; ensillar tormentosos caballos e irse al norte, al sur, al este y al oeste, para buscar en las criaturas un reflejo de aquella visión, forzarlas a dar lo que

no tienen y quedarse uno al fin con la sed viva y el corazón reseco". (Marechal, 1998: 195-196)

La imagen de la balanza campea la producción completa de Marechal, en especial su poesía, entre las que destaco *Odas para el hombre y la mujer* (1929), donde se recupera el concepto clásico de *moira*, estrechamente vinculado al mantenimiento del orden cósmico. Pero también Antígona Vélez alude a la balanza tras enterrar a su hermano y conocer su sentencia de muerte:

**Antígona:** (...) 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 (...) Dios hablará en las patas de ese caballo. Y si estuvo en la balanza o no, la noche lo dirá. (Marechal, 1998: 57)

De alguna manera, Antígona sabe que se trata de un castigo merecido que reparará la *hybris* que ha cometido al desoír las leyes humanas escritas por Don Facundo/Creonte, aun cuando sus actos se justificaran en una ley más antigua, la Ley Divina, que manda enterrar a los muertos (si bien esta concepción determinista es más afín al fatalismo helénico que al libre albedrío cristiano). También Don Luis, padre de Inés, antes de morir invoca la imagen de la balanza:

**Don Luis:** (...) Señor, el juicio queda en pie. Hay arriba una balanza que no admite fraude. En un platillo están sus culpas: ¿qué pondrá usted en el otro?

**Don Juan:** (...) Tal vez una canción. (Marechal, 1998: 210)

Volviendo al símbolo del caballo y su relación con la sed amorosa, las voces de mujeres muertas abandonadas por Don Juan comienzan a hablarle, tras su retorno al pueblo:

**Voz 1ra:** ¡En la orilla del río, mi amor, a la hora de la siesta!  
¡Bajo los sauces, allá, cerca del agua! (...) ¿Por qué demoras  
tanto en bañar tu redomón oscuro? ¡Átalo a la sombra! ¡Te  
espero bajo los sauces!” (Marechal: 191)

También Inés narra a su nodriza Leonor sus escapadas con Don Juan a caballo de la siguiente manera:

**Inés:** Leonor, he galopado con él, todas las noches, en su redomón oscuro (...) Otra vez galopábamos en la llanura del sur, bajo el diluvio y el pampero. La noche se desnudaba toda en cada relámpago. Y veíamos delante de nosotros mil caballos enloquecidos que disparaban como si los rebenquease el mismo viento (...) cuando bajaban de la cumbre cien quenas y cien bombos, y cien coplas de locura. (Marechal, 1998: 198)

Las alusiones sexuales a través de ciertos animales son explícitas, tanto en relación al ‘baño del caballo redomón’ como al ‘uso indecente del pico del gavián’. Así se evidencia en la recriminación que Don Luis hace a Don Juan, durante el *agón* que desemboca en el suicidio del padre de Inés al abalanzarse sobre el puñal del Don Juan sin que éste lo quiera:

**Don Luis:** ¡Miente! Lo tengo acorralado, y el pico de oro que usted sabe usar para torcer el rumbo de las muchachas no ha de servirle ahora para zafarse del lazo en que le tengo. (Marechal, 1998: 209)

Don Luis caracteriza a Don Juan como un gavián en retorno, que está rondando los antiguos nidales en busca de carne fresca. Recordemos que en la Edad Media el gavián eran un pájaro con una clara connotación: “el gavián se destaca como símbolo del amante caballeresco, utilizado por Chrétien de Troyes para referirse a Erec, y por Chaucer para referirse a Troilus. (...) Por otra parte, el gavián también se asocia en Chaucer a la actividad sexual” (Rodríguez Témperey, 2003: 19). Otro apodo del seductor Don Juan es ‘duende’, al que la nodriza Leonor y las viejas del pueblo asocian por sus

habilidades para engañar a las muchachas crédulas: “El duende sabe atar a las niñas con palabras enredadoras. Y el mal viene después” (Marechal, 1998: 197) o “El duende se abre paso donde quiera” (Marechal, 1998: 201).

Frente a la visión tradicional del personaje tirsiano, “Marechal ha modelado un Don Juan melancólico y en retirada. Tímido y retraído, es él más bien quien esquiva a las mujeres y parece víctima de un pasado que le avergüenza. Se siente la tentación de considerarlo un Anti Don Juan, en la medida en que Marechal invierte los papeles y propone un Seducido, más que un seductor. (...) este Don Juan guarda un parentesco con el mismísimo Adán Buenosayres, ya que es un enamorado de la belleza de las criaturas: él es el atraído, no quien atrae.” (Navascués, 1998: 26). Es en la siguiente escena de diálogo de los amantes donde asistimos a la metamorfosis de Don Juan, en el momento previo a que los hombres del pueblo, armados para la cacería del ‘seductor de muchachas’, lo cerquen como a una presa peligrosa. También los parlamentos correspondientes a Inés nos dan cuenta del cambio de óptica del personaje femenino, que no se erige ya en víctima sino en cómplice. Se materializa un cambio de roles porque Inés auto-asume la maldad que comúnmente se atribuye al seductor y acepta que la ‘supuesta seducida’, al tentar deliberadamente al hombre, es en realidad una co-responsable de la consumación amorosa. Además, Don Juan siente remordimiento por haber abandonado tres muchachas en el pasado, por no ser ellas capaces de satisfacer su sed metafísica:

**Don Juan:** (*a Inés, decidido y sin alarma ninguna.*) Vengo a decirle adiós.

**Inés:** (*ríe dichosa*) ¿Otra vez?

**Don Juan:** La última y la verdadera. Tengo mi caballo junto al río; ha de ser esta noche.

**Inés:** ¿Por qué?

**Don Juan:** A nuestro alrededor está cerrándose un lazo.  
(...)

**Inés:** (...) Si hubo alguna maldad, fue la mía. ¡Era yo quien llamaba!

**Don Juan:** ¡No la debí escuchar!

**Inés:** ¿Por qué no?

**Don Juan:** Me lo habían prohibido ya tres veces muertas.

**Inés:** ¿Por qué murieron?

**Don Juan:** Porque yo las había escuchado.

**Inés:** (*en rebeldía.*) Señor ¿es tan malo escuchar una voz que llama?

**Don Juan:** (*amargo.*) Sí lo es, cuando no se contenta uno con la voz y le pide luego una cara, dos trenzas y una delicia que robarle. Porque yo soy de los que andan robándoles a las cosas todo lo que pueden sin darles nada a cambio.

**Inés:** (*En un grito.*) ¡No es verdad!

**Don Juan:** Eso es lo que cuentan de mí sus esquiladores. Y tienen razón.

Inés: ¡No es verdad! Y aunque lo fuera, ¿sabe usted si las cosas no desearían ser robadas, si no viven suspirando a veces porque se las robe?

(...)

**Don Juan:** tengo mi caballo cerca del agua.

**Inés:** Entonces ¡lléveme lejos, en su redomón oscuro!

**Don Juan:** (...) Antes la degollaría junto al río. (...) Ya es tarde niña, el nudo se ha cerrado. (Marechal, 1998: 206-208)

¿Hasta qué punto la versión marechaliana del mito griego puede considerarse legítimamente una tragedia? Según Jean-Marie Domenach, el género se define sobre tres criterios básicos: el sentimiento de abandono metafísico, la presencia inexorable del Destino y el conflicto entre dos principios opuestos que desemboca en la muerte. "La grandeza dramática de la obra se remata con una escena en la que Marechal, por boca de su personaje más funesto, propone una lectura que supere el sentido único de la tragedia. (...) *Antígona Vélez* se entiende mejor desde una doble perspectiva que aborde tanto el pensamiento religioso del autor así como su adhesión política al justicialismo. De acuerdo con lo primero, hay que destacar que sólo del sufrimiento y de la experiencia del Mal es posible extraer, como en la experiencia ascética y mística, un bien que, en este caso, se repartirá para toda la colectividad del mañana. Antígona se erige en mártir al asumir la muerte prometida por obedecer a una ley divina antes que humana: enterrar a su hermano. Pero el martirio para el cristiano no es infecundo, porque el valor de su sacrificio se asimila al de Cristo en la Cruz y, por tanto, tiene una dimensión salvífica para toda la humanidad. Este planteamiento, insistimos, sólo se entiende desde la fe del autor." (Navascués, 1998: 19). Si lo trasladamos al *Don Juan*, el corolario no es muy diferente. Así como Lisandro y

Antígona, Inés y Don Juan mueren, pero este último “ha entendido”, tales son sus palabras antes de morir. Entendió que Inés era la mujer etérea que tanto había buscado, respondió al llamado, pudo saciar su sed metafísica y morir con la fe de encontrarse con ella en otra dimensión. Trascendió su carácter arquetípico de burlador tradicional para resucitar como un nuevo Don Juan capaz de oponer resistencia a tentaciones otrora irresistibles y resignificar la profundidad espiritual del personaje.

Volviendo al problema de la tragedia contemporánea, Josephs y Caballero citan al crítico norteamericano George Steiner, en su estudio *La muerte de la tragedia*, donde éste afirma que desde la antigüedad hasta la edad de Shakespeare y Racine, la tragedia, por su misteriosa fusión de dolor y alegría –dolor por la caída del hombre, alegría por la resurrección de su espíritu–, llegó a ser la creación poética más noble de la mente humana. Desde la antigüedad hasta la época de Shakespeare y Racine tales creaciones parecían estar al alcance de los artistas más dotados. Pero desde aquella época, concluye Steiner, la voz de la tragedia ha ido callándose (Steiner, 1968: 10). El avance de la burguesía, la popularidad de la novela, la sustitución de la tragedia por el más asequible género del melodrama, la falta de un público ‘literato’, son todos factores que, en opinión de Steiner, contribuyeron a la muerte de la tragedia, sostienen Josephs y Caballero en la citada introducción a *Bodas de sangre*. “El optimismo que se desprende del racionalismo presenta otro problema para una consideración de la tragedia en nuestra época. El imperativo de deducción del racionalismo cartesiano y newtoniano, esa tendencia o necesidad de dar a todo una explicación racional, destierra terminantemente cualquier sentido del misterio esencial que late en el centro de la tragedia verdadera. Después que el Romanticismo unió el concepto de la revolución al concepto previo de la explicación racional, quedó imposibilitada la noción del *fatum* trágico o del destino ineluctable. ¿Qué papel tendrían los dioses en el mejor de los mundos posibles? O, para decirlo al revés, ¿a quién se le ocurriría preguntar por qué Edipo llegó a la encrucijada en el mismo momento en que llegaba su padre? Y ¿a quién pedir una explicación racional de las brujas de *Macbeth* o del fantasma de *Hamlet*? Esas preguntas son

inapropiadas en el contexto de la tragedia anterior al XVIII.” (Josephs y Caballero, 1986, p.14-15). Considerando nuestro análisis de los dos dramas marechalianos, más teñidos del optimismo cristiano que del fatalismo clásico, y en el contexto de la crisis de la tragedia moderna que Steiner enuncia, no es posible considerar *Don Juan* ni *Antígona Vélez* como pertenecientes a esta especie.

Para finalizar, unas palabras en torno a la dialéctica entre argentinidad y universalismo que rezuma en los textos dramáticos de Leopoldo Marechal aquí analizados. Que el autor haya localizado estas obras en una geografía nacional con manifestaciones culturales autóctonas o conflictos históricos propios y que comparta elecciones estéticas coincidentes con las desarrolladas por un colectivo de escritores latinoamericanos no excluye su dimensión universal. En “El escritor argentino y la tradición”, conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores pero publicada más tarde, en 1932, Jorge Luis Borges se refiere al *derecho a hablar de otras latitudes* y llama la atención sobre un problema del escritor argentino, basado en identificar la nacionalidad con la tradición: “Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y de estancias y no del universo. (...) No podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos.” (Borges, 1998: 197-203). Esta misma universalización de contenidos defenderá su colega de generación martinfierrista, Leopoldo Marechal: “Yo diría que el arte se logra íntegramente cuando, al mismo tiempo, y sin incurrir por ello en contradicción alguna, se ahonda en lo autóctono y se trasciende a lo universal. Por ejemplo: no hay duda que el sentimiento de la muerte, cantado por un poeta griego, un poeta inglés, un poeta hindú y un poeta argentino, se diversifica en matices ineluctables, matices que provienen de lo autóctono, de paisajes, de caras, liturgias y ánimos diferentes. Pero tal sentimiento se identifica en los cuatro poetas, mediante aquellos efectos que la presencia o la meditación de la muerte suscita en todos los hombres, vale decir, mediante aquello que la muerte tiene de universal” (Marechal, 1950: 182-192). ♦

## Bibliografía

BORGES, Jorge Luis: "El escritor argentino y la tradición" en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 197-203.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

DE TORO, Fernando y Peter ROSTER: *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1890-1980)*. Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1985.

DEL SAZ, Agustín: *Teatro Hispanoamericano*. Barcelona, Vergara, 1963.

GARCÍA LORCA, Federico: *Bodas de sangre*. Madrid, Cátedra, 1986. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero

MARECHAL, Leopoldo: "La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial" en *Primer Ciclo Anual de Conferencias organizado por la subsecretaría de Cultura de la Nación*, tomo III, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1950, pp. 182-192.

-----: *Obras completas. Tomo II: El teatro y los ensayos*, Buenos Aires, Perfil, 1998. Prólogos de Javier de Navascués y Pedro Luis Barcia.

PELLETIERI, Osvaldo: *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1995.

RODRÍGUEZ TÉMPERLEY, María Mercedes: "Cuentos medievales: 'La dama del castillo del gavián' y el 'Ejemplo de las flechas'" en *Olivar* Nro. 4, 2003, pp. 11-46.

SHAKESPEARE, William: *Hamlet. Macbeth*. Barcelona, Planeta, 1990.

SOLARE, Juan María: "Don Juan y su circunstancia. Entrevista a Juan Carlos Zorzi, por Juan María Solare" en *Revista Clásica* 123, octubre de 1998, Buenos Aires, pp. 27-31. Disponible en: [http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare\\_ZORZI.pdf](http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare_ZORZI.pdf)

TIRSO DE MOLINA: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Barcelona, Crítica, 1984.

STEINER, George: *The Death of Tragedy*, Nueva York, Knopf, 1968.