

Marechal: la edad de oro como proyección de la patria ideal

Mariela Blanco

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 30-04-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-06-2019

RESUMEN

Este trabajo propone un recorrido por las tres novelas de Marechal a partir del análisis de la tensión entre la edad de hierro y la edad de oro, dispositivo a partir del cual lo imaginario y lo real se imbrican para representar la patria. En los tres textos se observa una “tendencia alegorizante” (De Man) en donde los espacios imaginarios cumplen un rol clave y los personajes emprenden viajes como vías de purificación que son también una excusa para indagar espacios reales. En esta lectura del friso social que ofrecen los personajes, las novelas dejan entrever puntos en común con el discurso peronista, como la búsqueda de la unidad, de orden y de identificación del colectivo pueblo. Así, mientras *Adán Buenosayres* (1948) se hace eco del surgimiento del líder, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) intensifica la alegoría de la espera de la redención; finalmente, *Megafón, o la guerra* (1970) despliega los fundamentos ideológicos necesarios para concebir el proceso de liberación de la Patria.

PALABRAS CLAVE

Marechal; alegoría; edad de oro; patria; peronismo

Marechal: The Golden Age as a Projection of the ideal Fatherland

ABSTRACT

This work proposes an itinerary through the three novels of Marechal from the analysis of the tension between the Iron Age and the Golden Age, a device from which the imaginary and the real come together to represent the Fatherland. In the three texts there is an “allegory’s tendency” (De Man) where the imaginary spaces affected a key role and the characters undertake trips as purification routes that are also an excuse to investigate real spaces. In this reading of the social frieze that the characters offer, the novels reveal points in common with the Peronist discourse, such as the search for unity, order and identification of people as a collective organism. Thus, while *Adán Buenosayres* (1948) echoes the emergence of the leader, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) intensifies the allegory of the wait for redemption; finally, *Megafón, o la guerra* (1970) exposes the ideological foundations necessary to conceive the process of liberation of the Fatherland.

KEYWORDS

Marechal; Allegory; Golden Age; Fatherland; Peronism

El tópico de la edad dorada se presenta no sólo como un eje común de las tres novelas de Marechal, sino también de muchos de sus más importantes ensayos. Este trabajo se propone demostrar que, para delinear los contornos de la idea de nación, Marechal compone una mirada que surge del enfrentamiento dialéctico entre una proyección ideal y la nación real. Antes de recorrer pormenorizadamente esta idea en los textos, apelo a una sagaz observación de Sarlo sobre el funcionamiento de este tópico:

La “edad dorada” campesina es una reconstrucción imaginativa del pasado. Pero puede ser cotejada con la realidad efectiva tanto del presente como del pasado cuya desaparición se lamenta. Si es cierto que el tópico emerge cuando un orden está en proceso de ser reemplazado por otro, no se limita a evocar el pasado con nostalgia o proponerlo como espacio más ordenado, justo y deseable, sino que plantea implícita o explícitamente, un conflicto con los valores que rigen el orden presente. Desde este punto de vista, una visión fantástica o idealizada del pasado es crítica respecto del nuevo orden y de los cambios que impuso (1988: 32).

Así como *Adán Buenosayres* (1948) y *Megafón, o la guerra* (1970) llevan al extremo los límites de idealización de la mujer, las tres novelas del autor, incluyendo a *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), están atravesadas por la contraposición entre el pasado ideal y el presente real.

Se trata de la dimensión temporal de la que habla De Man para caracterizar la tendencia alegorizante, a partir de la cual el sujeto “busca protegerse del impacto del tiempo, refugiándose en el mundo natural con el que en realidad no guarda ninguna semejanza” (229). Si bien no es pertinente hablar acá de “mundo natural”, se observa el mismo funcionamiento de búsqueda de suspensión de la realidad a partir de la remisión a una temporalidad ideal.

Hacia la comunidad organizada

La primera alusión a las edades en el *Adán* precede una interesantísima discusión sobre la inmigración que tiene lugar en la casa de los Amundsen:

“¡Ah, si no viviese yo en esta generación de hombres, o si hubiera muerto antes o nacido después! ¡Porque ahora estamos en la Edad de Hierro!” Adán Buenosayres recitaba in mente la elegía del buen Hesíodo, que ya en su siglo lamentaba esta Edad de Hierro: “Los hombres estarán rotos de trabajo y miseria durante el día, y serán corrompidos a lo largo de la noche. El uno saqueará la ciudad del otro: no se hallará piedad alguna, ni justicia, ni buenas acciones, sino que habrá de respetarse al hombre violento e inicuo.” Una profecía, es claro. Al mismo tiempo Adán reflexionaba en el misterio de la

tierra herida y cicatrizada muchas veces, que ora se hundía bajo el mar con su cosecha de hombres otoñales, o ya resucitaba entre las olas, desnuda y virgen otra vez, para darse con júbilo a nuevas posibilidades humanas; como si este globo no fuera sino el teatro de una comedia divina, cuyo escenario se cambiaba según lo requería el libreto. [...] Lucio Negri se equivocaba: la Edad de Oro había dejado un monumento. No en la tierra mudable sino en el alma del hombre, y era la mutilada estatua de una felicidad que desde entonces queremos reconstruir en vano (2013: 225-226).

El fragmento permite entrever lo que De Man describe como “alegoría secularizada”, en donde la relación con el referente está marcada por una “diferencia temporal”: “Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o de una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal” (230). En efecto, la alusión a Lucio Negri no tiene otro objetivo que enfatizar el absurdo de la búsqueda de una huella material de la edad de oro, que se ofrece como una imagen ideal del origen que expone lo que la alegoría ofrece como recurso de la temporalidad en todo su esplendor.

La apelación al tópico del *Teatrum Mundi* remite al vínculo entre alegoría y barroco que desarrolla el joven Benjamin en su *El origen del Trauerspiel [drama barroco] alemán*. Allí, el pensador alemán pone de relieve las antinomias de lo alegórico en tanto dialéctica entre lo sagrado y lo profano (393). La gran alegoría de Marechal consiste en indagar la distancia entre ese origen sagrado metaforizado en la edad de oro y ese presente no aludido directamente en su historicidad (edad de hierro, no tiempo o espacio concretos) y profano en cuanto al contraste con lo sagrado. Por eso esas alegorías se construyen a partir del fragmento que erige la ruina:

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina (Benjamin: 396).

Para erigir este “escenario” en “decadencia”, la invención marechaliana apela a estos materiales propios de la estética barroca, siguiendo un *modus operandi* que Benjamin asimila al de la figura del alquimista porque:

La experimentación de los poetas barrocos se asemeja a la práctica de los adeptos. Lo que la Antigüedad les ha legado resulta para ellos, pieza a pieza, el conjunto de elementos con los cuales ese nuevo todo se combina. O mejor: construye. Pues la visión completa de ese nuevo era en efecto la ruina. Por lo cual, al dominio redundante de elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en un todo, resultara aun en la destrucción superior a las antiguas armonías se aplica esa técnica que, en lo particular, es ostentadamente referida a los objetos concretos, a los florilegios y a las reglas (397).

Esta reflexión es asimilable a las operaciones que Marechal lleva a cabo para armar la tradición y que propone justamente en sus ensayos sobre la cultura. Me refiero, entre otras, a la apropiación de la tradición clásica, a la que combina con discursos de distinta procedencia como el religioso, el esotérico, el filosófico, etc.¹ Y destaco de la reflexión benjaminiana también ese afán constructivo que alterna entre armonía, destrucción y voluntad de unificación, porque serán la marca distintiva de lo que Hammerschmidt califica como “ultramodernidad” de Marechal.²

Resulta también importante destacar que esta introducción del tópico de las edades precede en la novela a uno de los temas más urticantes del período, como es el de la inmigración. Sobre esta cuestión, Marechal expone una visión singular que lo distingue del resto de los escritores del período. La posición de Adán, que en este caso coincide con la del autor dadas las marcas autobiográficas de esas reflexiones, está muy lejos de centrarse en los peligros de perder una tradición criolla, postura paradójicamente representada por el alter ego de Borges, Luis Pereda, que en este momento escribe los cuentos que integrarán *Ficciones* en donde trata precisamente de despojarse de toda impronta nacionalista.³ Por el contrario –y más allá de la sátira al célebre texto de Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*– Adán es el portavoz de una posición integracionista en busca de esa forma espiritual a la que aludí como típica del discurso nacionalista católico que es rastreable también en los discursos de Perón. Es justamente Pereda el que interroga a Adán:

¹ Remito a los excelentes estudios de Coulson y Bravo Herrera citados en este trabajo para profundizar sobre las tradiciones de las que se apropia Marechal para construir su proyecto estético.

² La “ultramodernidad” de Marechal, según Hammerschmidt, consiste justamente en “la simultánea amplificación y disolución de las dicotomías expuestas” y una tendencia hacia lo alegórico “que expone su hiato, la intermitencia, la imposibilidad de una síntesis, que paradójicamente siempre se busca sin que se encuentre nunca” (Hammerschmidt: 107).

³ Tomo como claro ejemplo la alusión que hace Adán a la trascendencia otorgada al viaje a Europa para “ver con alguna claridad en mi país y en mí mismo” (2013: 238). Esta experiencia es referida en varias ocasiones en entrevistas en términos similares a los que aparecen en la novela en boca del protagonista. Este tema es analizado en profundidad por el artículo de Voigt en este dossier.

—De acuerdo con ese punto de vista, ¿cuál es tu posición de argentino?
—Muy confusa —le respondió Adán—. No pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso en lo que se refiere al país. En cuanto a mí mismo, la cosa varía: si al llegar a esta tierra mis abuelos cortaron el hilo de su tradición y destruyeron su tabla de valores, a mí me toca reanudar ese hilo y reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando. Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual (2013: 239-240).

En este fragmento se observa el mecanismo muy usual en las novelas de Marechal a través del cual se parte de una reflexión ideal que resuena, de algún modo en lo real, que da cuenta del funcionamiento de su “tendencia alegorizante”. Al mismo tiempo, se destaca el valor colectivo que Adán otorga a la imagen proyectiva en cuanto el individuo es el representante de una “raza” que propone como camino la recuperación – o, mejor dicho, la incorporación– de la tradición de los inmigrantes para forjar la cultura nacional.

En su lectura del Adán como “Un Trauerspiel a la criolla”, Juan Torbidoni da cuenta de la inscripción de lo alegórico en la novela a partir de la lectura intratextual con la *Vida de Santa Rosa*, texto que Marechal publica en 1943:

En la *Vida de Santa Rosa*, Marechal abandona la cosmovisión neoplatónica e ingresa de lleno en la dialéctica del barroco. La clave de la biografía no es tanto el ascenso del alma por la **contemplación de la belleza** creada, como la redención del alma por la **mortificación de la belleza** corpórea (9, énfasis en el original).

Parto de esta aseveración para poder leer la catábasis como una “mortificación” a la que se somete al personaje en su camino a la redención. Esta mirada permite considerar el vínculo que el propio Marechal propone en el prólogo a *El banquete* cuando se lamenta por haber dejado a su personaje en el infierno, sirviendo esta nueva novela para remediar ese abandono.

Bravo Herrera, en su excelente análisis sobre la configuración de la Patria en su doble entidad terrestre y divina, sostiene:

Esta preocupación por la Patria, en su doble vertiente, se expresa simbólicamente con el análisis de la compleja realidad en la cual el héroe está inserto, y en tanto ésta en su manifestación terrestre o política es “reflejo” o contrafigura de la celeste o espiritual, ambas se complementan. Los distintos itinerarios y pruebas que deben afrontar los héroes marechaliano incluyen, a

la manera clásica, y tal como lo enuncia explícitamente el mismo autor, el descenso a los “infiernos” (306).

El infierno fraguado por Shultze es una distopía que refracta los aspectos indeseables de la sociedad terrestre, lo cual se pone de manifiesto en la elección del nombre: “Cacodelphia”, frente a la ideal e imposible de representar “Philadelphia”.

Una nota común de la escritura marechaliana es que suele dejar rastros que pueden ser tomados como claves de lectura; tal es el caso de la indicación del astrólogo-guía al entrar al “suburbio de los irresponsables”: “resulta una fiel imagen de la existencia que todos ellos cumplen en la Buenos Aires visible (2013: 521)”. Esta pista enfatiza la particularidad de un infierno habitado por personajes vivos, que apenas unas páginas antes habían compartido aventuras con los mismos personajes, pero en otra dimensión. La mezcla de lo real y lo fraguado intensifican ese juego con lo fantasmal que se advierte en varios pasajes con una alta carga simbólica, volviéndose un desafío para Adán. En efecto, el protagonista se ve obligado, en varias ocasiones, a ir descifrando “cuadros-escena” para seguir avanzando. Tal es el caso del capítulo VII, donde se describe el Infierno de la Gula. Interesa destacar acá una escena en donde tiene un lugar un banquete que bien podría haber sido el puntapié para su segunda novela.

En el capítulo siguiente, hay otro episodio que también prefigura temas que serán profundizados en *El banquete* y que ponen en evidencia la constante preocupación por el orden social que recorre sus textos. El foco del capítulo VIII es sin dudas una crítica encarnizada contra la clase burguesa. Luego de un recorrido por el “Plutobarrio” y de varias escenas que dan cuenta de la especulación en donde se cargan las tintas en las conductas robóticas de los “alquimistas de la especulación”, Shultze y Adán sostienen un encuentro con el mitológico rey Midas, encarnación de la avaricia desmedida, quien somete al astrólogo a un interrogatorio sobre la clase burguesa, que lo lleva a una reflexión sobre el orden social:⁴

—Si son hombres —argumentó Schultze—, están sujetos a la gran Ley de la Caridad o Inteligencia Amorosa; y deberían cumplirla voluntariamente, haciendo que la riqueza, fruto de su vocación, llegase a todos los hombres que no la tenemos.

—Pero no la cumplen —dijo el señor Midas—. Luego, no son hombres.

⁴ Resulta revelador el rol que Chedale le asigna al astrólogo en la novela para entender la fuerza de estas palabras críticas contra la clase burguesa. El estudioso canadiense, aunque enfatiza el matiz irónico detrás de la construcción imaginaria de Schultze, lo asimila a la figura de maestro de Adán, y le reconoce influencia de Hermes y Zarathustra, especialmente por su inclinación hacia el ocultismo (119).

—Admitamos que sean brutos —insistió el astrólogo—. Si lo fueran, obedecerían al instinto de la propia conservación, haciendo que los bienes materiales llegaran a todo el cuerpo social y lo fortalecieran. Porque la conservación de un órgano está supeditada, como dije antes, a la conservación del organismo total.

—¡Y dale con el órgano! —volvió a refunfuñar el señor Midas—. Los burgueses tampoco siguen el instinto de la propia conservación. Luego, ni siquiera son brutos. ¿Qué son entonces?

—¡Esa es la madre del borrego! —suspiró Schultze—. Cada estado social o clase tiene una virtud y un vicio en oposición: si su virtud puede más que su vicio, la clase obrará conforme a la justicia; de lo contrario, su vicio no tardará en llevarla por el declive de la iniquidad. En el tercer estado, a la virtud de producir la riqueza se opone una inclinación fatal hacia el egoísmo y la usura. Por eso Brahma (¡loado sea mil veces!), entendiendo que el burgués, librado a sí mismo, no acataría ley alguna, lo ubicó en el tercer lugar de la jerarquía, para que los dos estados superiores lo gobernasen con mano enérgica (2013: 294-295).

Se destacan en este fragmento las nociones de “organismo” frente a “egoísmo” y “usura”. La primera representa el orden ideal, deseado para que haya un equilibrio social, que remite sin dudas al dispositivo esgrimido por Perón de “comunidad organizada” en sus discursos más destacados del período, que busca sentar las bases de la organización de la comunidad en un equilibrio al que se llega por la senda amorosa:⁵

En la consideración de los valores supremos que dan forma a nuestra contemplación del ideal, advertimos dos grandes posibilidades de adulteración: una es el individualismo amoral, predispuesto a la subversión y al egoísmo, al retorno a estados inferiores de la evolución de la especie; otra reside en esa interpretación de la vida que intenta despersonalizar al hombre en un colectivismo atomizador (140-141).

Nótese la mención que hace Perón del “egoísmo” como uno de los peligros que entraña al polo del materialismo, en los mismos términos del alerta del astrólogo. La tensión, en el caso de Perón, sienta las bases argumentativas para fijar los parámetros de su tercera posición, que vendría a equilibrar los dos órdenes dominantes en Occidente: capitalismo y comunismo.

⁵ En la concepción de Perón de comunidad organizada, esgrimida paradigmáticamente en discursos como “La comunidad organizada en forma de discurso académico”, también se le otorga una importancia crucial a “el amor entre los hombres” como forma de combatir el materialismo y la lucha de clases (123).

Volviendo a la cita de la novela, luego, se invoca el orden social que emana de la doctrina hindú, en donde el materialismo, ligado al cultivo de los valores individuales, es relegado a uno de los últimos estratos.⁶

Así como en otros niveles del discurso se vislumbra la tendencia hacia la unificación de la escritura marechaliana, Bravo Herrera observa:

Es de notar, además, que la adhesión al mito de las Edades depende en Tesler y en Adán de dos tradiciones diversas, pero no fundamentalmente divergentes, que demuestran la heterogeneidad ideológica y de formación culturales, aun coincidiendo con ciertos valores universales. Así, Tesler sigue la doctrina oriental hindú y Adán el mito clásico griego. Esto permite hipotetizar, en la convergencia cultural a través de los simbolismos, los mitos y las profecías, una posible unidad que posibilitaría la universalización y universalidad de las culturas en un nivel metafísico, que Adán señala de este modo: “—Una tradición común a todas las razas [...] nos describe al primer hombre como recién nacido de las manos de un Dios: obra divina, obra perfecta que se le echó a perder bastante con el andar del tiempo” (151).

Nuevamente, esta operación ratifica la posición marechaliana ante la tradición, similar a la de Borges en cuanto a las posibilidades del escritor argentino de apropiarse de toda la cultura universal. Al recuperar el dispositivo narrativo del descenso a los infiernos, Marechal reescribe la épica clásica, siendo consecuente además con su defensa de la posición de la novela como continuación de la épica, tal como se encarga de resaltar en sus “Claves de *Adán Buenosayres*”.

La acumulación de símbolos que caracteriza a las tres novelas de Marechal redundando en complejas construcciones con valor alegórico, en donde los espacios imaginarios cumplen un rol clave y los personajes emprenden viajes como vías de purificación que son también indagaciones sobre lo real. De ahí la importancia de su doble valor, como individuos y como representantes de una comunidad.

Esta apertura a la posibilidad de muchos significados a partir de la construcción de escenas alegóricas contribuye también en el armado de un gran escenario. Las tres novelas pueden leerse como la preparación de un

⁶ Coulson estudia con detalle el vínculo con las fuentes hinduistas, especialmente en el capítulo III, “La filosofía de la historia y el planteo socio-político”, de su insoslayable libro. Allí señala: “Muy relacionada también con las creencias hindúes queda la estratificación de la sociedad propuesta en las tres novelas y desarrollada en la ‘Autopsia de Creso’. Este ensayo, que Marechal llama su ‘testamento político’, representa la búsqueda de un orden social y un intento de explicar la historia en relación a las causas que motivaron la actuación del hombre” (58). A este análisis, Bravo Herrera agrega que el intertexto con la doctrina hindú de los Yugas “podría explicar los cambios y profundizaciones ideológicos de Marechal, a partir del contacto con algunas filosofías orientales que no contradicen sus anteriores propuestas, sino que más bien las complejizan mediante una construcción polisémica y estratificada de alegorías, símbolos y niveles de interpretación” (150).

gran acontecimiento: el advenimiento del líder que pondrá finalmente orden en el caos que caracteriza a la edad de hierro y prefigura una edad de oro.

La alegoría de la llegada del líder

Mucho ha hablado la crítica sobre el significado religioso al que se presta el tópico de las edades (Maturó, Coulson), así como de sus intertextos. Me propongo aquí otra cosa: la lectura política, que emerge de observar en los textos que esta teoría de las edades prefigura atmósferas en las que se insertan escenas que se repiten en las tres novelas y que se mantienen hasta hoy poco indagadas por la crítica. Mi hipótesis es que el despliegue de este tópico prefigura la irrupción del discurso de o sobre el líder. Con distintas modulaciones, los tres textos comparten el misterio, esa “inminencia de una revelación, que no se produce” pero que ciertamente se espera.⁷ Hasta ahora venimos recorriendo las atmósferas, cuyo montaje se perfila como muy complejo, que van a contribuir a su irrupción o su posibilidad.

Por otro lado, tal como se desprende de lo leído hasta el momento, hay ciertas analogías entre los principios compositivos de Marechal y algunos dispositivos que caracterizaron el discurso de Perón; por ejemplo, la búsqueda de la unidad, de orden, de identificación del colectivo pueblo. Encontramos que estos principios que subyacen el proyecto de organización desplegado por Perón resuenan en las narraciones marechalianas, por lo que profundizaré aquí sobre este vínculo.

Retomando lo que comenté en el apartado anterior sobre la concepción de la historia cíclica que Marechal tomaría del hinduismo, así como la convicción de que el presente corresponde con un período de degradación, es interesante constatar que Sigal y Verón también detectan esta figura de la repetición en los discursos de Perón durante lo que ellos caracterizan como etapa en la que su figura se construye como “unificación armoniosa de pueblo, Patria y Estado” (37). En este período de comunión, el ejército se convierte en modelo institucional para lo social. La degradación de este cuerpo social es el principal motivo que conduce a Perón a abandonar el cuartel y erigirse en líder del pueblo, así como el líder necesario para guiar una revolución que repite, cíclicamente, la de mayo de 1810 (Sigal y Verón: 40). Si todo el Libro Séptimo del *Adán* tiene el propósito excluyente de ilustrar esa degradación, el ensayo “Autopsia de Creso” intensifica el tono didáctico, aunque manteniendo también el alegórico. Más que las etapas ahistóricas, el sujeto del enunciado hará

⁷ Expresión que Borges usa para definir el “hecho estético” en “La muralla y los libros” (13).

hincapié en este caso en una “tragicomedia” protagonizada por cuatro personajes representantes de cuatro clases:

Tiresias, el sacerdote, pontífice del hombre (o el que le “hace puente” hacia su destino sobrenatural); Ajax el soldado, que asegura, como ya dije, la defensa, el orden y la justicia *temporales* en la organización; Creso, el rico, llamado a producir y distribuir la riqueza material o corpórea que necesita el organismo; y Gutiérrez el siervo, pinche o ayudante de Creso en sus operaciones económicas. Las dos riendas que controlan a Creso en sus posibles desbordes están, pues, una en las manos de Tiresias, el cual, doctor y enseñante de los Principios Eternos, “legisla” su aplicación al orden temporal del organismo todo; la otra rienda está en las manos de Ajax el guerrero, que obra como “brazo secular” a fin de que sea cumplida esa legislación a la cual se halla sujeto él mismo (2008: 45).

Interesa aquí el paralelismo en el discurso de Perón en cuanto miembro del Ejército, institución encargada de preservar los valores de la Patria de manera incontaminada, en contraposición con la sociedad civil degradada. Luego de analizar el discurso de Perón del 5 de julio de 1946, Sigal y Verón concluyen:

La intervención del líder queda así definida, como puede verse, como acción que lo coloca en el lugar de una carencia: la insuficiencia, el disfuncionamiento de las instituciones (del Estado) que resulta de la degradación de la sociedad civil. Su *presencia* se vuelve así el significante de una *ausencia* que el líder viene a asumir: llegar quiere decir venir a ocupar el lugar de esa “cosa pública” que no existe más y que es sin embargo indispensable para que la Nación exista (43, énfasis en el original).

La única manera de restaurar el orden perdido consiste en la recuperación de una “amorosa jerarquía” que permita restituir el equilibrio originario (Marechal 2008: 75). *Adán Buenosayres* prefigura entonces la etapa de organización que la doctrina justicialista vendrá a llevar adelante con la llegada de Perón al poder. Al respecto, Sigal y Verón ofrecen una periodización por etapas de acuerdo con los objetivos del proyecto: “*redención* para el período de la ‘puesta en escena’ del proyecto; *organización*, en la etapa presidencial (1946-1955); *liberación*, durante el exilio; *reconstrucción*, tras el regreso de 1973” (53). Este modelo resulta fácilmente trasladable a las ficciones marechalianas en cuanto si *Adán* se hace eco del surgimiento del líder, *El banquete* intensifica la alegoría de la espera de la redención; finalmente, *Megafón* despliega los fundamentos ideológicos necesarios para concebir el proceso de liberación de la Patria, representada a través de esa víbora cuyo tiempo cíclico se alegoriza en los cambios de peladura.

El rasgo saliente respecto de la enunciación en *El banquete* es que se trata de un relato enmarcado. La historia es narrada oralmente por Lisandro Farías al escritor Leopoldo Marechal, el cual se reconoce en su estrategia de autoficción desde el inicio al identificarse como autor del poema “A un domador de caballos” (*Poemas australes*, 1937), en un nuevo cruce de planos entre ficción y realidad en la construcción de una escena de hospital en la que visita a Celedonio Barral, protagonista de sus versos (2012: 12).

La crítica la ha caracterizado como novela hermética o de iniciación (Coulson: 95; Maturo: 14; Cheadle: 169). La carga simbólica de los metales adquiere más densidad en esta segunda novela en función de la que será la principal alegoría del texto:

La alegoría central de *El banquete* –la transformación del “hombre de hierro” en “hombre de oro” – se fundamenta en la tradición iniciática y la novela es, en efecto, una obra “hermética” en el sentido etimológico del término. Severo Arcángelo, el Quemado Absoluto, el “Viejo Fundidor”, evoca, tanto por sus apodos como por su profesión, el mundo de los iniciados en el camino del Opus Magnum e intenta, por medio del banquete, la transmutación espiritual del hombre, la metamorfosis del ser caído en el ser recuperado para la Gracia, imitando el juego simbólico de los que veían en el perfeccionamiento de los metales una imagen de perfeccionamiento humano (Coulson: 96).

También de manera excluyente, la crítica ha fundamentado que la salvación espiritual del hombre es el principal mensaje de la historia, pero ha obliterado de este modo otras líneas de análisis posibles del texto. Me centro concretamente en el caso de Maturo, emblemático porque es una de las primeras críticas de la obra de Marechal, así como una de sus más fervorosas defensoras. Al mismo tiempo, ha presentado lecturas arriesgadas en cuanto a su interpretación política. No obstante, su énfasis en el mensaje evangélico, más allá de ser la primera en ponderar la presencia del “conductor” en la novela (Maturo: 251), reprime la pluralidad de sentidos que el texto mismo se encarga de abrir:

El nuevo curso de mis reflexiones me hacía entrever ahora que algún simbolismo se ocultaba en el apólogo de Bermúdez o en su “gallo de Sócrates”. ¿No se intentaría en el Banquete un formidable juego de símbolos? Me respondí que no, ya que un símbolo, al fin y al cabo, sólo era el soporte ideal de una meditación, y las cosas del Banquete se iban dando en una realidad cruda y llena de intolerables absurdos. ¡Cuán errado andaba yo al formular esas distinciones! Más adelante, y en la Cuesta del Agua, me hicieron entender la energía viviente de los símbolos. Porque hay símbolos que ríen y símbolos que lloran. Hay símbolos que muerden como perros furiosos o patean como redomones, y símbolos que se abren como frutas y

destilan leche y miel. Y hay símbolos que aguardan, como bombas de tiempo junto a las cuales pasa uno sin desconfiar, y que revientan de súbito, pero a su hora exacta. Y hay símbolos que se nos ofrecen como trampolines flexibles, para el salto del alma voladora. Y símbolos que nos atraen con cebos de trampa, y que se cierran de pronto si uno los toca, y mutilan entonces o encarcelan al incauto viandante. Y hay símbolos que nos rechazan con sus barreras de espinas, y que nos rinden al fin su higo maduro si uno se resuelve a lastimarse la mano (Marechal 2012: 251).

Así como las reflexiones metapoéticas del *Adán* se centraban en la teoría sobre la metáfora, en esta novela el proyecto poético se orienta hacia la carga simbólica y su infinito abanico de posibilidades. Colman Serra parte de esta cita y del intertexto con el cuento de Clarín, “El gallo de Sócrates” para estudiar el simbolismo de este texto como una didáctica y concluir: “Es importante que lo simbólico esté presente pero que no sea revelado, sino que se proponga como una herramienta de formación de pensamiento, como un método para acceder al conocimiento y para huir de la ‘vida ordinaria’” (44). Esta lectura se condice con la omnipresencia de la idea de secreto en el texto, ya planteada desde el inicio, en donde se están estableciendo aún las pautas de enunciación. El narrador asiste a Farías en su cama y éste sentencia:

—Creo que voy a dormir —anunció él ya recostado en su almohada única—. Usted volverá mañana: es absolutamente fatal. Severo Arcángelo había previsto la conveniencia de facilitar algunas “aperturas” al hermetismo del Banquete. Yo soy el mensajero y usted el receptor del mensaje, gústenos o no. Buenas noches.

[...]

En la tarde siguiente regresé al hospital de la villa, tras haber pasado una noche inquieta durante la cual, en vigilia y en sueño, me acosaba la imagen de aquel intruso que se había manifestado súbitamente, como un paracaidista, junto a la cama de Celedonio Barral. Aquel hombre, ¿tenía o no un secreto? Y si lo tenía, ¿qué pito era el que tocaba yo en sus intrínquilis? (Marechal 2012: 17).

Farías elige al poeta como otro mensajero, instaurando así una cadena a partir de la cual el secreto del líder, cuya esencia debe mantenerse –tal como el “mensajero” se encarga de resaltar al comienzo y el poeta reafirma al final de la novela– aun luego de la muerte de Farías: “el teorema debe quedar en pie y abierto a las inquisiciones del alma.” (2012: 285) La Enviada Número Tres que rescata a Farías del suicidio también cumple un rol destacado dentro de esta cadena de mensajes. De este modo, creo que comienza a tomar sentido aquello que Maturo lee como figuración de Perón en la novela: “Nuestra lectura ve en ese personaje una alusión a la figura de Juan D. Perón, aunque no todos los rasgos del

personaje coinciden con sus atributos físicos. La composición de un personaje no es literalmente deudora de una sola figura, y el autor ha buscado esbozar, indudablemente, esta clave política” (144).

Más allá de la coincidencia o no de atributos físicos o de imágenes asociadas con el personaje real, me propongo nuevamente recuperar la dinámica de los discurso de Perón para entablar la analogía.⁸ Retomando el esquema que Sigal y Verón diseñan para marcar las etapas de este discurso, recordemos que la segunda corresponde al período de exilio, en donde Perón se valió de múltiples mensajeros para hacerse presente en la política argentina dada la proscripción imperante desde 1955 (106). Considero que es desde esta arista que la dimensión política de la novela se hace más tangible, pues son recurrentes las reflexiones sobre la función del líder y su misión de unificar la nación:

Algunas veces —comenzó a decir Farías— he pensado que la concepción del Banquete monstruoso, tal como se dio en Severo Arcángelo, sólo pudo cuajar en Buenos Aires. Porque Buenos Aires, en razón de su origen y de sus todavía frescos aluviones, no es una sola ciudad sino treinta ciudades adyacentes y distintas, cada una de las cuales aprieta su mazorca de hombres y destinos en interrogación. Sólo un alma bruja como la de Severo Arcángelo pudo entresacar hombres y mujeres de tan diversos mundos, para unirlos en un collar armónico y sentarlos a la mesa de un Banquete que tanto se pareció a un aquelarre (2012: 18).

La mayoría de los escenarios que se montan y que dan entidad al banquete (ya sea a partir de sus prolegómenos o concilios) preparan la

⁸ El retrato de Severo no se parece en nada a las características físicas de Perón: “Era un hombre de cincuenta y cinco años, estatura mediana y complexión fuerte, no obstante las aristas ascéticas de su rostro y los puntazos con que su armazón de huesos duros asomaba debajo de la ropa suelta, elegante y en visible descuido: tenía la piel morena, como tostada en fogones externos e internos, y ojos azules cuya mirada se retraía en sus cuencas o se lanzaba de pronto al asalto, como las uñas contráctiles de un tigre. Mientras hacía yo estas observaciones, ‘el Viejo Fundidor’ (¿por qué viejo?) me señaló una butaca y tomó asiento en otra” (2012: 43). Creo no obstante que Maturo capta con precisión la atmósfera histórica que Marechal representa en el texto de manera alegórica, pero no concuerdo con su tesis de identificación de Severo Arcángelo con Perón. En efecto, este personaje se erige como representante de la burguesía, tal como se advierte en su recuerdo sobre la muerte de cuatro fundidores a los que mandó reprimir durante una huelga, que recuerdan la historia de Lombardi, el dueño del aserradero que deambula huyendo de dos fantasmas de empleados a los que no indemnizó como correspondía, en el infierno de Schultze en *Adán*, en la espira denominada “Plutobarrio”. Estas historias remiten a lo que Marechal cuenta sobre la muerte de su padre debido a la ausencia de leyes de trabajo: “Mi padre murió en 1918, víctima de la gripe española que tuvo ese año un carácter epidémico: se hubiera curado si una exigencia patronal donde trabajaba no lo hubiese obligado a salir prematuramente de su convalecencia. Entonces no había legislaciones obreras: ¿comprende ahora por qué fui socialista y luego peronista?” (Andrés: 12-13).

irrupción del líder. Aún en su ausencia y por medio de sus principales boicoteadores, los *clowns* Gog y Magog, la voz de Severo es el centro de la escena. La dimensión política del primer monólogo es la que menos dudas ofrece respecto de las ambigüedades del Perón de este período, que se debate entre distintos portavoces representantes de diferentes tendencias ideológicas:

“¿Y si diese yo el brinco de costado, a la derecha o a la izquierda? Nunca me gustó la oblicua ni el camino más corto entre dos puntos: la mía es una raza constructora de laberintos para héroes astutos que traen ya su carretel del hilo conductor, y para necios que deambulan estrellándose contra los muros y los enigmas. Yo prefiero salir con la hebra de Ariadna, y no con el dudoso armatoste de Ícaro. Severo Arcángelo me llaman, o el Quemador de Hombres: deberían saber que sólo yo fui el quemado absoluto, y que sólo importa el bello monstruo que nacerá de mi ceniza. ¿La estirpe de Caín? Ella descubrió la metalurgia y edificó la ciudad secreta: Caín mató, y ‘el que mate a Caín será castigado siete veces’. ¿Volveré a jugar mi alma? ¿La jugaré a estos naipes de colores? Feliz el que interprete un día este Monólogo del Fundidor” (2012: 144-145).

Tras escuchar los tres monólogos grabados en citas magnetofónicas, Farías se aleja intencionalmente de los *clowns* para reflexionar: “Por mi parte, sin desconocer la inferioridad y nebulosa en que mi autodidáctica me había dejado, no había podido menos que advertir en los Monólogos cierta filiación con algunos textos que yo había transitado en mi juventud, bien que sin entender una jota y a la manera de un turista ciego” (2012: 149). En efecto, son célebres los devaneos de Perón en la época con los representantes de ambas tendencias en el período, representadas emblemáticamente por los líderes sindicales como exponentes de la derecha, contra los jóvenes como portavoces de la izquierda. El líder mantuvo contacto sostenido con representantes de ambos polos durante su ausencia, lo cual explica el trágico enfrentamiento que se produjo ante tanta expectativa el día de su regreso en el predio de Ezeiza, el 20 de junio de 1973.

Las claves se encuentran diseminadas en el texto, tal como le reafirma Farías al poeta sobre el final de la novela, pues el secreto parece convertirse en la esencia que posibilita que el discurso del líder se siga reproduciendo a pesar de las restricciones, no explicitadas, pero insinuadas. Retomando a Sigal y Verón:

En situación de exilio, la palabra de Perón ya no puede ser pública. Ahora bien, a pesar de la censura impuesta por la Revolución Libertadora, no puede decirse que ella haya pasado a ser secreta o puramente privada. Es más exacto decir que está caracterizada por una *circulación restringida*: desde

muy pronto en este período, comienza a hablarse, más o menos abiertamente, de los “mensajes” o de las “instrucciones” enviados por Perón. Transmitidos oralmente por medio de cartas, difundidos a través de volantes, pequeñas publicaciones clandestinas o cintas grabadas, comienzan a circular casi inmediatamente después de la partida del líder (107, énfasis en el original).

Esa “circulación restringida” se da, en la novela, a través de los iniciados, los asistentes al banquete. El segundo concilio, donde se retoma la alegoría de las edades, es un excelente ejemplo que prepara el ambiente para la irrupción del líder en escena. En este texto, el tópico de las edades es presentado por el profesor Bermúdez para alertar sobre los peligros del avance desmedido de la técnica, uno de los temas que desvela a Marechal en este período, tal como se observa en algunos poemas, ensayos y cuentos, entre los que se destacan “Poema de robot”, “Cosmogonía elbitense” o “El beatle final”. En este caso, Severo irrumpe como el redentor capaz de transformar el hierro en oro. La escena ya ha sido llevada al límite de lo farsesco, pero no hace más que subrayar la estrategia de repetir, con distintas modulaciones, las diferentes entradas en escena que ejecuta este ambiguo “conductor” desde el comienzo del montaje hasta su disolución con una inmolación y posterior pasaje a la utópica “cuesta del agua”.

El nombre del líder: expectativa y plan de lucha

Con *Megafón, o la guerra*, Marechal completa el destino del héroe. Si *Adán* inaugura el vínculo entre el héroe y el poder a través de la creación de los potenciales, *El banquete* es la novela de las escenas preparatorias de la llegada del líder, mientras que *Megafón* destaca por su carácter performático, a partir de la escenificación de juego de roles del líder.⁹ Esta última novela teoriza y ejecuta las batallas en los dos planos que conforman lo real que en el proyecto de escritura de Marechal: el celeste y el terrestre. En este mismo camino estético-ideológico en el que la acción en el plano de lo real va cobrando fuerza, se observa también una particularidad discursiva: si antes Perón era aludido simbólicamente, a través de máscaras complejas y atmósferas, en *Megafón* el nombre del conductor finalmente se inscribe, así como los sucesos que llevaron a su exilio. Diversas son las formas de nombrarlo: varias veces aludido como el “líder”; también llamado con el apelativo del enemigo como “el Tirano Depuesto”, denominación que Marechal cambiará de sentido a través de la

⁹ Análisis la implicancia política de los potenciales de la primera novela, especialmente la de Juan Demos, en mi artículo “Hacia la invención de la Nación y el Pueblo en *Adán Buenosayres*”.

parodia, autoproclamándose “el Poeta Depuesto” en el ensayo homónimo (2008) y en esta novela (1994: 116); y cariñosa y estratégicamente referido como “Juan Domingo” en paralelo con “Juan Manuel” en el asedio al Gran Oligarca (1994: 155), recuperando ese dispositivo a través del cual el revisionismo histórico homologaba la figura de ambos caudillos.

Siguiendo la línea de análisis que había propuesto para *El banquete*, Maturo continúa buscando las claves simbólicas de posible identificación de Perón con Megafón (153). Considero más interesante señalar que se trata de un tipo de líder que se gesta desde el vacío, en el contexto de la ausencia del conductor, cuya voz se sigue invocando, pero interpelada por nuevos destinatarios. La escritura de la novela, si bien la acción se ubica en momentos posteriores pero cercanos al golpe del 55 (por la identificación sugerida entre el Ministro de Economía asediado con Álvaro Alsogaray y la alusión al fusilamiento de Valle en junio de 1956), coincide con el momento de formación de la juventud peronista, actor social que tomará protagonismo en los 70 y que guarda similitud con el modo de actuar del protagonista. Prueba contundente de esta identificación la ofrece el episodio de la Rapsodia VI, cuando el grupo de Megafón, acompañado por el ex mayor Aníbal Troiani, irrumpe en el piso del general González Cabezón. Este episodio guarda impactantes semejanzas con el asesinato del general Aramburu a manos de Montoneros el 1 de julio de 1970, ocurrido casi en el mismo momento en que la novela se estaba imprimiendo.¹⁰ Además de la atribución de los fusilamientos-- de José León Suárez --suceso histórico brillantemente relatado por Walsh en *Operación Masacre*-- y el secuestro del cuerpo de Eva como delitos que convierten a Aramburu en objeto de la venganza, sobresale la coincidencia en la utilización del dispositivo discursivo del “juicio”, eje rector de la performance del asesinato real. Dice el narrador de la novela: “Hundida su cabeza en el atril del clavicordio, el general González Cabezón parecía un finado en la báscula del juicio” (1994: 203).¹¹

Esto me permite establecer una etapa más de la novelística de Marechal en relación, nuevamente, con el desarrollo del discurso peronista. En esta fase de espera por la llegada del líder, Marechal ofrece un diagnóstico en donde la violencia ocupa un lugar protagónico, tal como se irá comprobando en la historia de la década. Las diferencias entre la representación del episodio de la irrupción en la casa del militar y la muerte de Aramburu como “acto fundacional” de Montoneros marcan, no

¹⁰ La novela se publica un mes después de la muerte de Marechal, ocurrida el 26 de junio de 1970.

¹¹ La lectura que hace Sarlo del secuestro y la muerte de Aramburu se detiene precisamente en la forma en que los dispositivos de venganza y juicio orientan el relato del acontecimiento (2003: 148).

obstante, la opción por la unificación por medio del amor, que era el camino elegido por Marechal ya tematizado en su primera novela. La premisa de las intervenciones guiadas por Megafón es que sean pacíficas, pero su autosacrificio final presagia, de algún modo, la imagen del descuartizamiento como última alegoría de la nación que Marechal imaginó.

Bibliografía

- Andrés, Alfredo (1968). *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez.
- Benjamin, Walter (2006). "Alegoría y Trauerspiel". En *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: ABADA editores.
- Blanco, Mariela (2015). "Hacia la invención de la Nación y el Pueblo en *Adán Buenosayres*". En Carina González (ed). *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires: Final Abierto. 23- 46.
- Bravo Herrera, Fernanda (2015). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*, tomo II. Buenos Aires: Emecé.
- Colman Serra, Rocío (2017). "El Banquete de Severo Arcángelo, una didáctica sobre el valor del símbolo y la poesía". *Cuadernos del Hipogrifo*, n°7. 35-45. Disponible en: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2017/07/35-45.pdf> Fecha de consulta: 5-12-2017.
- Coulson, Graciela (1974). *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- Cheadle, Norman (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*. London: Tamesis.
- De Man, Paul (1991). "Retórica de la temporalidad". En *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Río Piedras. 207-253.
- Hammerschmidt, Claudia (2017): "La ultramodernidad de Leopoldo Marechal". *Estudios filológicos*, n° 60. 95-125.
- Marechal, Leopoldo (1994). *Megafón, o la guerra*. Buenos Aires, Planeta.
- Marechal, Leopoldo (2008). *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Marechal, Leopoldo (2012). *El banquete de Severo Arcángelo*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Marechal, Leopoldo (2013). *Adán Buenosayres*, (Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués). Buenos Aires: Corregidor.
- Maturo, Graciela (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- Perón, Juan Domingo (2016). "La comunidad organizada en forma de discurso académico". En *La comunidad organizada (1949)*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación. 107-159 Disponible en: <http://www.bcnbib.gov>.

ar/uploads/Peron-comunidad-organizada.pdf. Fecha de consulta: 13-09-2017.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva visión.

Sarlo, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo (2014). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.

Torbidoni, Juan (2015). "Un Trauerspiel a la criolla: elementos benjaminianos en el *Adán Buenosayres*". Ponencia leída en el Coloquio "El gran juego de Leopoldo Marechal", Buenos Aires, 15 al 17 de junio de 2015 [obra inédita] (reproducción autorizada por el autor).



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons