

2000

## Leopoldo Marechal: una versión suburbana de los clásicos

Marcela Croce

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Croce, Marcela (Otoño-Primavera 2000) "Leopoldo Marechal: una versión suburbana de los clásicos," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 15.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/15>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

**LEOPOLDO MARECHAL:  
UNA VERSIÓN SUBURBANA DE LOS CLÁSICOS**

**Marcela Croce**  
Universidad Nacional de Buenos Aires

*Un Homero de arrabal*

“En su primer tránsito por la calle Gurruchaga, el protagonista se ha de enfrentar con los siguientes ‘riesgos de viaje’: a) Polifemo; b) Ruth, la de ‘La Hormiga de Oro’; c) las muchachas que acechan en el zaguán y constituyen el ‘islot de las Sirenas’, leit motiv que se ha de repetir cuando Adán, el maestro, embarque a sus alumnos en la nave de Ulises. A esas marcas de filiación homérica (simples analogías episódicas) hay que añadir otras dos cuyo significado metafísico es de la mayor importancia: a) el tema de las ‘cuatro Edades del hombre’ [...]; y b) el ‘descenso a los infiernos’, realizado en el viaje de Schultze y Adán a la Ciudad de Cacodelphia, correspondiente al de la Odisea (Rapsodia IX) y al de la Eneida (libro VI)”.

Leopoldo Marechal, *Claves del Adán Buenosayres*.

“Pero si el escenario era humilde, los actores rayaban a gran altura. Como que se había reunido allí todo el Parnaso de la criolledad: figuras y próceres todas ellas (bien que sumidas aún en injusto anonimato), y que aguardaban sin impacientarse al Homero capaz de meterlas en el sabroso escándalo de la gloria”.

L.M., *Adán Buenosayres*.

**L**a dedicatoria en clave que abre *Adán Buenosayres* (1948), la primera novela del ya consagrado poeta Leopoldo Marechal (1900-1970), inscribe la dedicatoria “a mis camaradas ‘martinfierristas’, vivos y muertos, cada

uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia". El 'humorismo angélico' que se propone en el "Prólogo indispensable" es la perduración más notoria de la experiencia de la revista de vanguardia *Martín Fierro* publicada entre 1924 y 1927 en una Buenos Aires a la que la irreverencia de los jóvenes intelectuales le aseguraba un ambiente menos enrarecido que el de la ciudad que Marechal describe a través de los barrios de Villa Crespo y Saavedra, con incursiones ocasionales en Palermo y en la Chacarita en el entierro de Adán.

El novelista inaugural cumple un recorrido urbano que se superpone al de su compañero intelectual Jorge Luis Borges, aunque con variantes previsibles: si Borges se empeñaba en una "Fundación mitológica de Buenos Aires"<sup>1</sup>, Marechal tratará de reemplazar momentáneamente el mito por la leyenda en "la Gran Capital del Sur [que] era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra [...] Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios" (p. 15)<sup>2</sup>. La retrospectiva en torno de la ciudad combina la antigua denominación con la huella caudillesca. Y si hacia adelante y en el orden rioplatense prefigura la "Santa María" de Juan Carlos Onetti, hacia atrás flexiona en parodia del modernismo rubendariano.

Así, "los jazmines de Oriente, / los nelumbos del Norte, / de Occidente las dalias / y las rosas del Sur" resuenan en "trenes orquestales entraban en la ciudad, o salían rumbo a las florestas del norte, a los viñedos del oeste, a las geórgicas del centro y a las pastorales del sur" (p. 16). Y en el orden político, la descripción inicial prevé la bucólica ciudad peronista en la que confiará Marechal desde 1945, cuando se consagre como intelectual orgánico del régimen: "Buenos Aires en marcha refa: Industria y Comercio la llevaban de la mano" (p. 16).

Nuevamente en comparación con Borges, lo que para el autor de *Evaristo Carriego* representaba Palermo, para Marechal se sintetiza en Saavedra como extremo de la ciudad, arrabal de la literatura y suburbio de la cartografía: "En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. Saavedra es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido" (p. 149).

Los barrios no se definen en pretensiones metafísicas sino en recorridos concretos por sus calles que se suceden en una nómina segmentaria ajustada al paso del protagonista o eventualmente al ritmo del tranvía Lacroze: Monte Egmont, Colodrero, Triunvirato, Republicuetas, Warnes, Pampa y Tronador, Gurruchaga. Las precisiones sobre el lugar que comienzan en el entierro de Adán ("En cierta mañana de octubre de 192..., casi a mediodía,

seis hombres nos internábamos en el Cementerio del Oeste, llevando a pulso un ataúd de modesta factura”, p. 9) se truecan en incertidumbre cuando se adentran en el barrio y se restringen a “calle, medianoche y llovizna” (p. 339) acompañando el regreso “lento y dubitativo, como el de alguien que no desea llegar” (p. 344) del protagonista.

En el afán de tomar a los clásicos como modelos y tratarlos con la irreverencia que Borges recomendaba en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, la caminata de Adán deriva en persecución mitológica: “Y Adán huye ahora, cruza la calle Gurruchaga, perseguido de cerca por la Euménide que aúlla detrás palabras ininteligibles. Ruth, la declamadora, cacarea desde su cigarrería; ¡Melpómene, la Musa de la Tragedia, viene! Y Polifemo, desde su rincón, tiende una mano hacia el Cristo de las alturas y recita, como un diablo irónico: ¡Diooooo se lo pagaraaaaá!” (p. 348). La incorporación de Buenos Aires a la simbología religiosa viene a coronar el episodio en el cual los guerreros anacrónicos cruzan la ribera por Olivos o por Tigre, dos puntas de una ciudad que va adquiriendo los perfiles inquietantes que convocan a la catábasis y la anábasis sintetizadas en “un descenso a Cacodelphia, la ciudad atormentada, y un ascenso a Calidelpheia, la ciudad gloriosa”, en las que resuena la distinción de Mallea entre visible e invisible<sup>3</sup>:

“—Cacodelphia y Calidelpheia— me dijo —no son ciudades mitológicas. Existen realmente.

”—Sí—refunfuñó—, como sus dichosos ángeles incubadores.

”—Es más— insistió Schultze—, las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires Visible. ¿Está claro?

”—Como la misma noche” (pp. 390-391)

Pero en la ciudad infernal adelantada por el astrólogo Schultze (cuyas referencias identificatorias con Xul Solar resultan obvias y serán admitidas de soslayo por Marechal cuando en las *Claves* le rinda un homenaje póstumo a su “grandeza”) se diseña una urbe gastronómica que certifica el pasaje de la reticencia suburbana de Saavedra al exceso alimentario del centro infernal: “las primeras en ofenderse fueron mis narices, al recibir una tufarada nauseabunda que me hizo pensar si Schultze no habría reunido en aquel antro todos los bodegones de la cortada Carabelas, todas las cantinas de La Boca, todas las churrasquerías de los Mataderos, todas las lecherías de la Paternal y todas las pizzerías del Pasco de Julio” (pp. 435-436).

La integración de los martinfierristas se acentúa en este punto, porque al infierno schultziano se le suman las alusiones a los *Veinte Poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Girondo, desde los “chorizos épicos de Castilla” saboreados en la “Carta a ‘La Púa’ ” hasta las chicas de Flores

retratadas en “Exvoto”, cuya sensibilidad recupera el astrólogo: “—Y una sensibilidad— concluyó Schultze— que sólo tienen las muchachas del barrio de Flores. Porque no ignorará usted que las muchachas de Flores están construidas con la madera de los violines Stradivarius” (p. 440).

El diseño de una ciudad que oscila entre la simplicidad barrial y la complicación infernal apunta a poner en crisis la literatura argentina mediante una combinación insólita a la que Marechal le dará un apoyo teórico cuando se le encargue perfilar el programa cultural del peronismo en la década que va de 1945 a 1955. Se trata de la reunión de los clásicos de la literatura occidental con el folklore nacional, en cuya propuesta el novelista no advierte que lo mítico y lo simbólico —en elaboración religiosa— a los que apela como *ultima ratio*, degeneran en absurdo: “con la implantación de la enseñanza religiosa en las escuelas, el nuevo Estado argentino reconoce la naturaleza trascendente del hombre y su destino sobrenatural, con lo que totaliza su noción de la unidad humana y propende a su entera realización”<sup>4</sup>.

El dominio de lo religioso, desde sus manifestaciones míticas hasta los excesos simbólicos, será creciente en la novelística de Marechal, al menos en el trayecto que conduce de *Adán Buenosayres* a *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), y la presencia de los clásicos es convocada para articular los aspectos dogmáticos con el relato. Ya el prólogo a *Adán Buenosayres* muestra que la novela es una especialización de la penitencia, y que sólo como tal se justifica al cabo de una crisis espiritual que en los años '30 afecta tanto al novelista como al poeta de *La ciudad sin Laura*, Francisco Luis Bernárdez<sup>5</sup>. Y la reunión de los clásicos y el folklore, de lo religioso y lo pagano, comienza a esbozarse en ese breve texto programático en el que aparece el primer síntoma de la yuxtaposición conflictiva, la elección del género apropiado al relato que finalmente opta por la heterogeneidad que admite que “la sátira puede ser una forma de la caridad” (p. 11). Lo que equivale a una resolución audaz a la cuestión compleja de qué género le conviene al humor y qué forma se ajusta a la novela de vanguardia.

### ***Por boca de Marechal hablan los clásicos***

“por boca de Fernández habla Circe”.

“—¡Ralea despreciable! Los he rescatado graciosamente del bric à brac de la Mitología, donde se amontonaban como trastos viejos, y les he dado aquí un destino muy superior al que se merecían”.

L.M., Adán Buenosayres

La parodia de los clásicos es, para decirlo en términos formalistas, principio constructivo de la novela, que se advierte tanto en la articulación

de episodios reconocibles de la literatura antigua como en la sucesión de citas que no vacila ni ante el exceso ni ante la saturación. Una parodia de la Biblia invade la habitación de Samuel Tesler —aunque con intervención del arquetipo platónico: “la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo” (p. 18)—; arreciando con las citas, el monólogo interior de Adán insiste “salud, viejo Schopenhauer” (p. 23) y compara “una conversación de gallos lejanísimos”, parentética mediante, con los “gallos telepáticos de Lugones” (p. 26).

El extremo de la presencia de los clásicos lo ofrece el canon occidental revisado en numerosos episodios que definen aspectos de la cultura local: por ejemplo, la referencia a *De Amicis* se asocia con la versión liberal de la historia argentina en la doble iniciación a la que asiste la infancia de Adán, la literaria —mediada por Corazón— y la histórica —en la que interviene el maestro don Aquiles, que enseñaba que “Rozas había sido ‘un déspota cruel’ y que el contrabando es una cosa muy fea que se castiga en los códigos” (p. 27). El enroque entre canon histórico y canon literario lo garantiza *Amalia*: “El abuelo Sebastián ha sido apresado por la Mazorca; heridos están sus hombres, incendiada su ballenera de contrabandista. Entre dos mazorqueros (escapados tal vez de la novela *Amalia*) el abuelo se dirige a la residencia del Ilustre Restaurador” (p. 28). El episodio remata en *El matadero*: “¿Y la divisa? Vamos a ver, ¿dónde está la divisa de los buenos federales?”, pregunta Rozas como chacoteando. Aquí el abuelo Sebastián se ríe [...] Sin afectación alguna entreabre su camisa y deja ver en su pecho desnudo las heridas que ganó en la refriega” (p. 28).

Las citas que recorren desde Boecio hasta Edgar Allan Poe<sup>6</sup> recalcan en Calderón como hito del humanismo (“eso era el monstruo humano, algo menos que un ángel, algo más que un bruto”, p. 30) en la vocación de condensar tradiciones mediante vínculos descabellados como el que se delinea entre mitología helénica, sociedad de consumo y cultura popular. Los hijos de doña Francisca, Cástor y Pólux, responden a unos Dióscuros que abandonan la saga heroica para entregarse a las “pasiones” del siglo XX: el cine con Bessie Love y Gloria Swanson, el fútbol con Racing y San Lorenzo y el periodismo vernáculo con *Crítica* y *La Razón* (p. 43). La barrialización de la cultura (que admite un recorrido filosófico de los presocráticos al martinfierrismo, “desde Pitágoras a nuestro amigo Macedonio Fernández”, p. 42) distingue entre lo alto y lo bajo cuyos modelos respectivos son los clásicos griegos y Rabelais que se desdoblaron en la cultura de Adán en lo edificante y lo rocambolésco, diseñando un doble linaje en que lo libertario de la rama paterna se conjuga con la “naturaleza migratoria” por el lado materno.

Doble linaje que encuentra su representación literaria en el legendario antagonismo entre Florida y Boedo que, en la propuesta de Tesler, se organiza como un enfrentamiento de “la Ciudad del Búho contra la Ciudad

de la Gallina” rematado por Adán: “Y en total un pucherete a la criolla [...] ¡He ahí nuestra literatura!” (p. 44). Simplificación que se opone al abuso de la hipérbole que asiste la caracterización de los personajes y a la heterogeneidad que deviene miserabilismo cotidiano (“imaginar a la divina Cleopatra hurgándose las narices y haciendo bolitas, o a Helena, la de Troya, sentada en un orinal”, p. 52). Correlativamente, la *sophrosyne* queda reducida a preceptos higiénicos (“Interrogado sobre cuál era el método seguro para lograr la *sophrosyne*, respondía él, atento a la naturaleza dual del hombre: *Ir de cuerpo y de alma todos los días*”, p. 60) y lo grosero resulta elevado a “signo masónico” cuando Tesler les hace un corte de manga a los albañiles italianos (p. 48).

Los nombres que se explican en la referencia mitológica (Cloto, Cástor y Pólux) contribuyen a la puesta en crisis de la tradición<sup>7</sup> al sublevar los aspectos mitológicos (“mi adorado tormento se cree una mezcla de Rudolph Valentino, Santos Vega y el Rey Salomón”, p. 106) y a la desacreditación del canon cuando la interrogación en torno de los nombres reconocidos se vuelve descalificación (Beethoven era “un guitarrero sordo” y Grieg “un acordeón de arrabal” para Schultze, p. 110). También el canon filosófico se degrada cuando el codeo con el idealismo trascendentalista se inscribe en notas al margen de Kant advirtiendo “Estás macaneando, viejito” o “Aquí te agarré, Manolo” (p. 166).

El límite de la mitificación es el diseño del personaje folklórico: el sapo Juan, que arrastra reminiscencias de *Antígona Vélez* —el drama pampeano que escribe Marechal en 1952 por encargo de Eva Perón— y Juan Robles, el pisador de barro, que ofrece la mejor oportunidad para burlarse del criollismo urbano de vanguardia que había definido Borges en sus primeras obras y desde las páginas de la revista *Martín Fierro*. Las Parcas y las Brujas shakespearianas que asisten al velorio insisten en la mezcla de tradiciones, antes de que la heterogeneidad se enuncie en términos descabellados en boca de Franky Amundsen, quien presenta al *ítalomalevo* como “una cruz de Gabino Ezeiza y La Traviata” (p. 229), en vías de adquirir un epíteto popular como el de *Toro Rubio de Saavedra* que replica al “Toro Salvaje de las Pampas” con que se popularizó el boxeador Luis Ángel Firpo.

La resistencia a aceptar la tradición en términos escolares o canónicos se articula con un cuestionamiento de la vanguardia desarrollado en varios frentes: primero en el aplauso al dadaísmo (“—¡Eso es dadaísmo puro!— exclamó Pereda sin ocultar su deleite”); luego en la formulación de un cadáver exquisito (“—Escuchen— insistió Adán—. Cuando yo digo, verbigracia: *El chaleco laxante de la melancolía lanzó una carcajada verdemar frente al ombligo lujosamente decorado*, hay en mi frase, a pesar de todo, una lógica invencible”) y en la mecánica de esa composición (“Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad”);

finalmente, en el retorno a Dante en ese recorrido trastornado de la extrema modernidad al poeta canónico (“Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, moral, anagógico...”, p. 245).

En el Libro Quinto, al recorrido urbano se superpone el literario que revisa la literatura española en una confluencia de Machado, Garcilaso, Cervantes y Manrique (“atravesas ya los campos de Castilla [...] a la sombra de aquel pastor que se apoya en su cayado, Salicio y Nemoroso bien pueden entrelazar aún las mojadadas voces de su égloga; y entre aquellas verduras, no extrañaría que Don Quijote repitiese su alabanza de los tiempos dorados [...] Y ciertamente, al aprender la ciencia de los muertos, no desmaya tu ánimo en elegías finales”, p. 311) en los preliminares de los recuerdos de Adán que enlazan nombres prestigiosos desde Jasón y Ulises hasta Rimbaud y Virgilio, pasando por la reina Ginebra y con algunas alusiones baudelairianas “en aquella floresta de símbolos” (p. 317). Las referencias recalcan en una variante de la cita que es escribir “a la manera de...”

Son síntomas de una dificultad mayor: la de definir la figura de intelectual que se irá postulando como intelectual orgánico del peronismo después de sus inicios en una vanguardia que liquidó su principal publicación por una presión de los colaboradores para apoyar la candidatura de Hipólito Yrigoyen en 1927<sup>8</sup>. Son los momentos en que se verifican los traspiés más significativos en la novela: ya sea en la frustrante remisión al cuento rubendariano “El rey burgués” (“Larbaud, apoderándose del organillo, comenzó a darle vueltas al manubrio”, p. 312); ya en el recuento de los pintores que conforman el grupo intelectual con el cual Marechal accede a Europa (“a tu izquierda está el edificio de la quinta, en cuya terraza Badi, Morera y Raquel están pintando con los ojos vueltos hacia el mar; detrás del edificio, y emboscado en la maraña, Butler acomoda su caballete”, p. 312), para no insistir en las múltiples manifestaciones del humanismo magisterial que expone Adán.

Y es precisamente el recuerdo de la situación escolar el que genera la circunstancia para exponer la combinación del discurso populista y el nacionalista que derivarán en la divisa “nacional y popular” del peronismo. El liberalismo sarmientino que campea en la escuela pública es enjuiciado desde el nacionalismo populista del líder que defiende el aprovechamiento de la riqueza argentina “en beneficio de las obras públicas y sociales” (p. 331). La resistencia a esa propuesta está encarnada en Di Fiore, *alter ego* de Lugones cuando declara “yo creo en la Grande Argentina” (p. 333). Será recién en el Infierno schultziano cuando las consignas peronistas se desbaraten bajo el efecto de un nacionalismo de utilería: “una charanga invisible, de cobres destemplados, rompió a tocar la Marcha de San Lorenzo. Pero redobló la silbatina, y mil voces indignadas gritaron en coro: —¡Murga no,

discurso sí! ¡Murga no, discurso sí!” (p. 420).

La reunión de clasicismo y folklore encuentra su equivalencia política en el movimiento nacional y popular, aunque no redundando en la exposición de una política cultural —algo que, no obstante, Marechal aceptará formular en el plano puramente teórico y programático—; más estrictamente, el novelista tiende a insertarse en una línea de banalización de la política compartida por otro intelectual que integrará las filas del peronismo, Arturo Cancela, en cuyo relato “Una semana de holgorio” se produce la reducción al absurdo de la Semana Trágica de 1919<sup>9</sup>. Pero extendiendo la hipótesis, Marechal no se limita a esa adhesión, sino que se inscribe asimismo en la serie de literatura liberal iniciada con el narrador de *El matadero* que se resiste a reproducir el lenguaje de la “chusma federal”. Si bien el *Adán Buenosayres* abusa de los dichos vulgares y la escatología en diversas formas, al ingresar en el segundo ambiente infernal es invadido por un inexplicable recato: “intentaré ahora [la descripción], en la medida de lo posible, reservándome ciertas precisiones que, por su crudeza, mal pueden convenir al decoro que deseo yo para mi relato y en cuyos límites me verá el lector hacer equilibrio no pocas veces” (pp. 422-423).

La concepción del intelectual peronista se conjuga con la imagen del intelectual burgués como traidor que remite a las distinciones que establecen Jean-Paul Sartre y Antonio Gramsci respecto del “intelectual comprometido” y el “intelectual orgánico” respectivamente, banalizadas en un nuevo capítulo de la obsesión clasificatoria que continuará, cada vez más limitada, en las novelas sucesivas: “En nuestra familia— dijo temblando como una hoja—, hay hombres de acción y hombres de traición [...] Luego me reveló que sus esbozos pertenecían a una futura novela. *El Canto de la Sangre* abarcaría cinco generaciones de argentinos, pintadas en función de vida: hombres de *acción*, hombres de *traición* y hombres de *reparación*” (p. 490).

Y esa clasificación alcanza a los martinfierristas; así, como si en 1948 Marechal necesitara un ajuste de cuentas con el antiperonismo de Borges, coloca a Luis Pereda—vocero del criollismo a lo largo del texto— en el grupo de los “pseudogogos” y le reserva la defenestración de Schultze: “lo malo está en que don Luis ha querido llevar a la literatura sus fervores místicosuburbanos, hasta el punto de inventar una falsa Mitología en la que los malevos porteños adquieren, no sólo proporciones heroicas, sino hasta vagos contornos metafísicos” (p. 551).

Adán intenta una defensa de Pereda desgranando argumentos de “El escritor argentino y la tradición”; a trueque de favores, el criollista lo invita a “una ginebra en el almacén rosado de la esquina”, tras haber retado a un duelo de trompadas a Schultze en la mitificada esquina de Pampa y Tronador. Pero más allá de las declaraciones de Adán, la estructura misma del infierno responde a una jerarquía de disciplinas que es la misma que Marechal defenderá como funcionario de cultura del gobierno justicialista:

“En razón de su trascendencia y universalidad, lo metafísico es superior a lo artístico, y lo artístico es superior a lo político. El arte puede servir a lo metafísico sin rebajarse, ya que, al hacerlo, sube a una esfera superior; en cambio, sirviendo a cualquier actividad que le sea inferior en jerarquía, el arte deja de ser libre para caer en la servidumbre de lo inferior” (p. 554).

El punto de reunión del criollismo borgeano y el clasicismo paródico marechaliano es la voluntad de crearle una tradición a Buenos Aires. Samuel Tesler, como lo hará Megafón en 1970, admite que la ciudad “está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas!” (p. 57). En otras zonas de la novela, la producción borgeana es sometida a burla; a veces se condensa léxicamente (“el tamaño de su sed, la fisonomía de su esperanza”, p. 116) y otras veces recorre con sarcasmo los antecedentes del poeta (“Lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich ¡y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo! ¡Bah! ¡Un pobre alienado!”, a quien se acusa de ejercer el “onanismo intelectual”, p. 127).

El criollismo es descartado como complicación estética de las “almas simples”: “‘Criollismo’ era el nombre de tan oscura heterodoxia [...] se trataba de levantar hasta el nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad [...] —¡Hasta dónde puede llegar una mala literatura— dijo [Tesler]—. ¡Hasta convertir en héroes nacionales a dos o tres malevos inofensivos! [...] ahora les da por calumniar a esa pobre gente del suburbio, complicándola en una triste literatura de compadritos y milongucros” (pp. 133-134).

Pero el descarte del criollismo como falsa opción estética no significa la defensa del europeísmo a ultranza que desde 1931 venía practicando la revista *Sur* bajo los auspicios de Victoria Ocampo. Incluso se advierte el juicio al que se la somete, en la imagen de “la Ultra”, en la espira infernal donde se abusa de sus preferencias y se desestima su operación cultural:

“—¡Guarde compostura la acusada! Renuncie a sus pujos intelectuales (que sin duda no impresionarán al Jurado) y diga si es verdad que, víctima de cierta exaltación nada intelectual, se entregó a una cosecha bárbara del continente americano.

”—¿Y qué?— repuso la Ultra en tono desafiante.

”—Diga si es cierto que, no bastándole la producción local, se dedicó a la pesca en otros continentes, atrayendo a sí numerosos ejemplares masculinos, todos afinados en el uso y abuso de la inteligencia.

”—Necesitaba documentarme— objetó la Ultra.

”—Y algo más— insistió Schultze—. Diga la acusada si es verdad que, regresando luego al país, se obstinó en la tarea ridícula, peligrosa y afortunadamente inútil de refinar a los peones de su estancia, obligándolos

a escuchar conciertos de Honegger, novelas de Lawrence, páginas de Gide y lecciones de Freud.

”—¡Paisanos brutos!— refunfuñó la Ultra—. ¡Se dormían al primer acorde o a la primera frase! No hay manera de meterles en el cráneo un solo verso de Mallarmé.

”Rezongó Schultze al oírla y me dijo luego:

”—Lo más oneroso que hallo en Titania es su manía, ciertamente aborrecible, de subordinar las cosas del espíritu a las vagas, exquisitas e inefables titilaciones de su ‘sensibilidad’. No hay trozo de música, ni pensamiento metafísico, ni observación psicológica que no refiera ella inmediatamente a tal o cual manifestación de su gran simpático” (p. 429).

Es el ajuste de cuentas final con el grupo de intelectuales liberales que confiaban en las interpretaciones deterministas y tremendistas del carácter argentino que pergeñaban Ortega y Gasset, el conde de Keyserling y Waldo Frank, a cuyas especulaciones opone la novela las reflexiones metafísicas de Macedonio Fernández: “Los treinta y dos filósofos extranjeros que nos han deshonrado con su visita, después de tomarle el pulso a Buenos Aires y de introducirle un termómetro en su orificio anal, diagnosticaron que nuestra ciudad es triste [...] Lo que no puedo entender es cómo nuestro gran Macedonio, viviendo en Buenos Aires, ha podido llegar a esta sorprendente conclusión metafísica: ‘El mundo es un almismo aloyico’. ¡Dios le perdone los neologismos!” (p. 53).

Exonerados los modelos criollista y liberal, Marechal se encamina a la postulación de un modelo popular que desdeña la producción local contemporánea (“plantándose luego [Schultze] frente al dragón, se puso a leerle algunos fragmentos de lo que identifiqué al punto como literatura nacional. Pero la bestia (justo es reconocerlo) dio señales de soportar muy bien el castigo...”, p. 479) y condena toda tarea intelectual que no inscriba lo popular en su ejercicio (“nos creímos intelectuales. Ahora, ¡decíle a un intelectual de uñas limpias que se dedique a un oficio cualquiera. No, ñato, no. Cuando salimos de la escuela nos miramos al espejo: guardapolvo intachable, manos cuidadas, caligrafía y unas cuantas virutas de ciencia. ¡Éramos ya el tipo inconfundible del Empleado Nacional!”, p. 482). Y remata en la distinción entre épica y novela a través de sus protagonistas, el héroe y el personaje: “El Héroe fue un Caudillo; el Personaje es un Funcionario” (p. 484).

La mística se presenta en este razonamiento como justificación de la situación de funcionario en la que se encuentra Marechal cuando se publica la novela, al tiempo que la simbología se consagra como repositorio de sus metáforas políticas: “El Místico y el Personaje se parecen en que ambos destruyen en sí todo lo que tienen de humano; y se diferencian en que, si el primero se reconstruye prodigiosamente al ‘calor divino’, el segundo lo hace no menos prodigiosamente al ‘calor oficial’” (p. 484).

*Una continuación de los Epitafios por otros medios*

“Canta en los canalones,  
cuando forja el bienestar del paragüero:  
es teniente coronel del puchero  
y tiene sus razones  
para lavar los pies de Leopoldo Lugones,  
pies anhelantes de sosiego  
tras escribir un Poema Solariego”.

L.M., “El Agua” (poema veraniego a la manera de Leopoldo Lugones).

Previsible: la novela humorística de Marechal es la continuación de las bromas juveniles por otros medios, ya se trate de las inscriptas en los “Epitafios” que arrasaban con reputaciones literarias, como de las que abultan la sección “Parnaso Satírico” de *Martín Fierro*, encarnizadas con rasgos de personajes de la vida intelectual exasperados hasta la caricatura<sup>10</sup>. No es necesario llegar al Infierno de Schultze para encontrar rastros de esa práctica despiadada; basta con la reunión en la casa de Pampa y Tronador, donde la meditación de la señora de Amundsen, “triste de toda tristeza”, arrastra resonancias del epitafio de un compañero de generación: “Pedro Miguel Obligado, / triste de toda tristeza / anoche se ha suicidado. / Lo encontraron en su pieza / de ‘El Hilo de Oro’ colgado”.

Y es el Olimpo satírico el que se instala en el quimono de Samuel Tesler, émulo barrial y degradado del escudo de Aquiles, en el que no queda símbolo neoclásico con ínfulas patrias sin derrumbar. La mitología nacional comienza su aporte a la prenda con los “dragones neociellos” mientras el verso del *Martín Fierro* de Hernández repone el canon local, aunque con una salvedad a la que también responde el cierre de la novela que abusa de las definiciones burlonas del refranero: la zona del poema que rescata Marechal es la que corresponde a los consejos del Viejo Vizcacha. En esa recuperación se sintetiza el tránsito que lleva del texto de Hernández a la revista de vanguardia, evidenciando la voluntad marechaliana de retomar lo humorístico para desbaratar la exaltación canonizadora del *Martín Fierro*, uno de cuyos cabecillas fue precisamente Lugones.

También es Lugones el responsable de una iconografía nacional cuyo carácter autóctono se cuestiona desde la referencia implícita a las *Odas seculares*, en combinación con Nietzsche, los neoclásicos y la simbología cristiana que se expanden en el quimono: “el elector lucía en su pecho la siguiente leyenda: ‘¡Superhomo sum!’ En la región abdominal, y bordada con hebras de mil colores, una República de gorro frigio, peplo azul, tetas ubérrimas y cachetes rosados volcaba sobre una multitud delirante los dones de una gran cornucopia que traía en sus brazos. A la altura del sexo era dado ver a las cuatro Virtudes cardinales...” (p. 47). Pero donde se especializa la

descendencia de los “Epitafios” es en la descalificación del modernismo que cumple el discurso de Adán: “¡Salve, otoño, padre de la cursilería! ¡Mostradme una hoja seca y soltaré automáticamente un lugar común!” (p. 74).

La velada en casa de los Amundsen es la oportunidad para exponer una teoría que sostiene la práctica del humor, en cuyo desarrollo incluso el *cogito* cartesiano encuentra un fundamento cómico: “Aristóteles enseña que la risa es algo propio del hombre [...] Usted se ríe; luego es un hombre. Hizo bien en reír, pues de otro modo no nos hubiéramos dado cuenta” (p. 104). La primacía del humor admite los razonamientos descabellados, incluso cuando atañen al enfrentamiento que se empecina en mantener Schultze entre ciencia y religión, que se reduce a las variaciones entre lo dogmático y lo glandular: “Entonces la ciencia dio su golpe maestro: al enigma de la Trinidad opuso el enigma de la glándula tiroides” (p. 106).

El Infierno de Schultze es el correlato ejemplar del “Parnaso Satírico”; allí encuentran su mayor condena no ya los escritores que incurrieran en desdichas estilísticas sino los intelectuales que no encuentran otro modo de definirse que recurrir a la violencia en la que se descalabra el “arte de injuriar” en una batalla de forajidos: “la charla general se trocó al punto en un diálogo de inusitada violencia, que pasó del tecnicismo a la ironía, luego al sarcasmo brutal y por fin a los insultos” (p. 491). Es la respuesta a la mistificación de lo estético promovida por la novela que convierte al remanido “meridiano intelectual de Hispanoamérica” que se entronizaba en la cartografía de Guillermo de Torre en el “centro místico del continente” que se reserva a la ciudad de Buenos Aires (p. 510).

El humor que expone Marechal en la literaturización de Villa Crespo se aproxima al humor de otro martinfierrista obstinado en elevar un barrio a metafísica del universo: porque es en el Palermo poetizado por Carriego y exaltado por Borges a modelo de literatura urbana donde se encuentran los antecedentes de la novela, ya desde la invocación a las musas que formula Adán (“¡Y sobre todo vosotras, muchachas de mi barrio, dúo de taconeos y risas, musas de arrabal con la tos o sin la tos de Carriego el poeta”, pp. 16-17). El presocrático del suburbio y el Homero del arrabal, al tiempo que superpone la nomenclatura barrial con la mitología (“Pero Juno, la de los ojos de buey, que desde hacía tiempo alimentaba un rencor divino contra los de Rácing...”, p. 94), va conduciendo la fundación urbana en una doble vertiente: la poética que se suma a las inscripciones de los carros palermitanos y la sociológica que abona las teorías de Raúl Scalabrini Ortiz y relativiza las convicciones pesimistas de Martínez Estrada.

En el primer aspecto, Franky Amundsen será el vocero de la burla al *Evaristo Carriego* (1930) de Borges (“Venía por la barranca / un tranguay angloargentino, / cuando a mitad del camino / encuentra un carro encajao. / ¡Compañero, hágase a un lao! / dice el del coche al carrero...”, p. 126); en el orden sociológico, el veredicto corresponde al episodio del Gliptodonte que termina degradando las instituciones científicas, afectadas por la

credulidad antes que asistidas por la teorfa. Las obsesiones telúricas de Bernini afinan el oído para escuchar “el Espfritu de la Tierra” procedente del loëss pampeano cuyo establecimiento de antecedentes “revelaba una erudición macarrónica evidentemente adquirida en manuales de tres por cinco” (pp. 167-168).

En el cruce de los órdenes literario y sociológico se asiste a la derrota de Santos Vega relatada por el jinete fantasmal Juan Sin Ropa. La exposición de Del Solar sobre la payada entre ambos se pliega a la versión liberal de la leyenda ofrecida por Rafael Obligado, con cierto ajuste positivista: Juan Sin Ropa no es estrictamente el progreso sino “el *gringo* desnudo que vence a Santos Vega en una clase de lucha que nuestro paisano ignoraba: la lucha por la vida” (p. 178). El personaje se transmutará sucesivamente en Cocoliche, el abuelo Sebastián y San Martín de Tours, antes de que en el momento de su desaparición Schultze lo perciba como prefiguración del Neocriollo.

La misma presencia dramática alcanzan los personajes campestres que adelantan los *dramatis personae* de *Antígona Vélez*: los sapos, las viejas, el difunto entre las velas, los dichos (“—‘¡Lindo fuego!’, decía una vieja, y se le quemaba el rancho”, p. 395)<sup>11</sup>. La estructura dramática compone algunas páginas de la novela como la discusión estética en la glorieta de Ciro Rossini, donde las didascalias funcionan como definición de los personajes (Pereda es “víctima de confusos recuerdos ginebrinos”, p. 251, mientras Adán permanece “empeñado en la lucha interior que ha de resolverse luego en estallido”, p. 258); la dramatización de la llanura impregna cada episodio hasta volverse declarativa en el discurso del narrador: “el silencio y la reserva son estigmas que se adquieren en la llanura, donde la voz humana parece intimidarse ante la vastedad de la tierra y la gravitación del cielo. Y cuando logras hablar por fin, lo haces en un idioma que se cree bárbaro y en un tropel de imágenes que se crec desordenadas” (p. 309).

En esa frase se sintetiza el drama de Marechal que *Adán Buenosayres* apenas alcanza a plantear y que mitiga con el auxilio del humor: el lenguaje del intelectual no se corresponde con el del pueblo, y ni siquiera la supuesta garantía del Conductor (el *Neogogo*) como intérprete universal resulta válida en esa empresa. La barrialización de los clásicos se revela tentativa frustrada de comunicación con un pueblo menos proclive al folklore que a la mitología populista y menos familiarizado con el arte que con la iconografía del régimen. Incapaz de reconocer en su magnitud esta limitación, Marechal ensaya modos de esquivarla, no de subsanarla. El más evidente es la discusión política en un pseudocongreso que trae aparejados nombres cuyo ridículo se asienta en la excesiva obviedad: Olfademos, Plutofilo, Asinus, Vulpes (“zorro”, seudónimo político que identifica al general Roca en el ’80), Equis, Ántrax, Corno, Cacofono.

Otro modo es el torneo de fábulas que dirige el propio Schultze en un movimiento de vaivén que desestima al lector erudito que la novela reclama. No alcanzan las declamaciones populistas en las que Marechal se especializa

de manera creciente, en sus intervenciones como funcionario del régimen y en sus novelas posteriores que insisten en reivindicar—desde una resistencia puramente intelectual— al peronismo depuesto; la relación con un público popular se dificulta hasta el trastorno, incluso en la descalificación de los exégetas que el literato reclama en la figura del crítico: “Los investigadores de mañana—sentenció el astrólogo con modestia— se pelarán el culo por desentrañar el sentido admirable que se oculta en esas fabulitas” (p. 452). Algo similar sostendrá la profecía de Samuel Tesler al culminar *Megafón, o la guerra*.

### *Excursus: el intelectual orgánico del peronismo*

“Escribo en defensa propia”.  
“Es para calificar el tiempo que me sobra”.

L.M., en *Confirmado* (27/7/65)

La adhesión de Marechal al peronismo es acaso el dato más controvertido de su biografía y el que con mayor peso ha invadido su bibliografía en un doble sentido: primero en su propia producción y, por extensión, en la atención de la crítica que lo ha enaltecido o ignorado (salvando las excepciones ya citadas de quienes reconocieron su voluntad de innovar la novela argentina) en función de esa elección. Podría ensayar una clasificación de sus conversiones para derivar de ellas dos corroboraciones: así como la conversión religiosa se inscribe en la producción poética de Marechal, que casi en forma unánime ha sido aprobada, la conversión política impregna su novelística y eventualmente la creación dramática que encuentra su culminación en *Antígona Vélez* (1952) y genera una reticencia del campo intelectual hacia el escritor que reclama una definición de su propia figura en los términos heroicos que recupera de los clásicos: “Existencia heroica fue y es aún la de esos hombres; porque trabajar en un círculo de indiferentes y sin otro fuego que el que se alimenta con la propia substancia, me ha parecido siempre una forma de heroísmo, y no la más pequeña” (p. 123)<sup>12</sup>.

Esa declaración está contenida en un texto a medias justificativo y a medias programático titulado “Proyecciones culturales del movimiento argentino”, editado por Homero Guglielmini en el marco de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual creada por el peronismo. Allí Marechal no vacila en consagrar al “movimiento del 4 de junio de 1943” como “revolucionario”, al tiempo que ensaya un aval religioso para la alternancia de la derecha y la izquierda fomentada por el líder justicialista que remite a la leyenda norteña de Anaconda: “Dios tiene dos manos con las que suele obrar alternativamente: la de su benevolencia y la de su rigor; [...] la mano de su rigor actúa cuando no basta la de su benevolencia” (p. 125).

Como la apelación a la religión parece poco lícita en un contexto político, Marechal recurre al determinismo para la explicación étnica de tendencias espirituales, defendiendo la aspiración a la universalidad como garantía de trascendencia: “nuestra capacidad creadora es de tipo ‘mediterráneo’, vale decir que se singulariza por su tendencia a la claridad, por su amor a las disciplinas clásicas y por esa instintiva noción del equilibrio que, si la lleva periódicamente a una necesaria renovación de métodos y formas, la mantiene siempre dentro de los principios inmutables que rigen las distintas maneras de creación humana [...] la convivencia de nuestro pueblo con minorías de otras razas y otras mentalidades le ha dado, frente a los hechos culturales de otro signo, una capacidad de comprensión y de crítica útil que no se halla en los pueblos demasiado circunscritos a sus tradiciones nacionales. Y esa comprensión de lo universal es indispensable a pueblos que, como el nuestro, están llamados a trascender los frutos de su trabajo material y espiritual” (p. 128).

Ninguna aclaración respecto de cómo se conjuga la determinación con la vocación, ni del modo de articulación del fundamento religioso con el paganismo de la “identificación” entre el creador y su pueblo. Otras insistencias son tópicos previsibles, como la distancia entre la *torre de Marfil* y lo popular, entre la *élite* que adopta lo foráneo como distinción y el pueblo que integra lo extranjero como tradición. Coincidiendo con un Gramsci al que desconoce, admite que lo popular debe actuar tanto en la producción como en la recepción (“el pueblo debe actuar como ‘creador’ y como ‘asimilador’”, p. 129), pero sostiene que la cultura popular debe organizarse desde el Estado, sin contemplar ninguna organización intermedia que pudiera operar en tal sentido. Sería simplista atribuir ese planteo a la situación de Marechal como funcionario, pero es fácil caer en esa tentación cuando el artículo expone un “plan inteligente de docencia artística” y abandona cualquier tentativa de análisis cultural para caer en el absoluto dogmatismo.

Que, paradójicamente, es puesto en circulación por una aristocracia cultural, como si el humanismo marechaliano, reformado sin mediaciones desde lo medieval, acarreará resabios feudales: “Tales equipos deben estar formados por ‘los mejores’ [...] es frecuente y hasta inevitable que algunos estratos inferiores de la cultura salgan a la superficie y se abroguen derechos que, en esa materia, sólo confieren la capacidad y el talento creador. Si el nuevo Estado trabaja con esos elementos, los mejores, al quedar desplazados de la vía estatal, realizan por la vía privada hechos de cultura muy superiores en calidad a los que cumple el Estado” (p. 133). Ninguna precisión sobre los criterios de definición de “los mejores” y “los estratos inferiores”; tampoco sobre lo que significa “‘subestimar’ la capacidad asimiladora de nuestro pueblo” (p. 134), como si la gradación misma no participara de un proceso de subestimación.

La única posibilidad válida de cultura popular, la única que asegura la trascendencia por su misma permanencia, es el folklore. A ese repositorio se le reserva la tarea de “trascender por la cultura” (p. 135) en una operación que se reserva a los intelectuales y que, como exposición programática, también puede sonar como convocatoria a los colegas: “1° Rescatar del olvido las tradiciones nacionales y estudiarlas. Obra del investigador. 2° Devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia. Obra del educador y del difusor. 3° Exaltarlas, por el arte, hasta el plano universal de lo trascendente. Obra del creador” (p. 136). División del trabajo intelectual que encuentra su paralelo en la producción marechaliana, interrumpida en lo novelístico entre los '40 y los '60 para volver en 1965 con un platonismo popular en el que arrecian los símbolos políticos.

*Una vez como tragedia (clásica), otra vez como farsa (cotidiana)*

“el astrofísico había renunciado a su catarsis y sofrosyne consiguiente, para entrar en una rabia sorda que lo devolvía sin remedio a los batidos de frutas con champagne”.

“—Deus ex machina!— volvió a reír él discretamente—. Un latinajo. Sí, usted los buscaba en el Petit Larousse para deslumbrar a ese inefable doctor Bournichon, ¿no es así?”

L.M., *El Banquete de Severo Arcángelo*.

Si la composición de *Adán Buenosayres* demandó 18 años (entre 1930 y 1948), podría especular que *El Banquete de Severo Arcángelo*, publicado en 1965, comienza a redactarse cuando cae el peronismo. O acaso, unos años después, cuando comienzan a revelarse los crímenes de la Revolución Libertadora. Porque abundando en la línea de banalización de la política en su representación literaria (tendencia que Marechal abandonará recién en 1970 con *Megafón*), el “operativo fundición” encarado por el metalúrgico de Avellaneda es la reducción al absurdo de la tragedia local que Rodolfo Walsh tituló en 1958 *Operación Masacre*. Acaso porque la novela arrastra una doble voluntad de comedia: en primer lugar, como género, asociándose al drama antiguo; en segunda instancia, proponiendo cierta continuidad con *La Divina Comedia*. Extremando los vínculos: la voluntad de *Comedia del Banquete* es correlativa de la voluntad de *Odisea del Adán*. Los clásicos siguen siendo la pauta de la escritura marechaliana.

Todo asomo de tragedia dionisíaca se derrumba en humor (“antes de condenarme debieron escuchar mi autodefensa, en la cual el estroncio figuró activamente, bien que sin eficacia, ya que mis colegas lo tomaron por un metafísico griego sin mayor bibliografía”, p. 39); sin embargo, los clásicos

reclaman un ajuste que Marechal les provee mediante la creación de epítetos épicos ridículos como “Vulcano en Pantuflas”, “Sonoro Alcahuete”, “Padre de los Piojos” y “Abuelo de la Nada”, para no insistir en simbolismos religiosos como el que arrastran los clowns Gog y Magog. Ellos evidencian las condiciones de la farsa: “eran dos hombres cuyos rostros de fuerte máscara, trajes excéntricos y expresión irónica me pareció haber encontrado alguna vez...” (p. 68).

Bajo sus auspicios, la tragedia clásica se vuelve farsa cotidiana en el personaje de Lisandro Farías (en cuyo nombre se asocian el domador Liberato Farías de Adán Buenosayres y el heroico Lisandro de *Antígona Vélez*) que se transmuta en esfinge mediática cuando participa en los programas televisivos de preguntas y respuestas. El desquiciamiento del dramatismo no culmina allí sino que aguarda la superposición del autosacramental y la farsa que compone el “drama religioso” o “bodrio” que prepara Severo Arcángelo (p. 58). Correlativamente, a la desdramatización creciente le corresponde un énfasis en hacer de toda observación una percepción estética: “me invitó a tomar asiento y se desvaneció, no menos abstracto que la naturaleza muerta de Braque iluminada frente a mí [...] regresó el mayordomo no figurativo” (p. 35) / “no dejaba yo de advertir que la sustancia de Thelma Foussat era digna de Poe” (p. 68).

Lo dramático de *Antígona Vélez* se trastorna en *El Banquete* en liturgia descabellada (“¿no era la de Impaglione aquella voz de falsete que parecía levantar antífona en una liturgia mecanizada?”, p. 112). Lo humorístico opera en la novela como un atentado al prestigio del rigor clásico, como una alternativa no dionisíaca de combatir la precisión apolínea (“el exceso de harina le impidió ver los tallarines. Esta figura culinaria pertenece a los escolásticos de la Vuelta de Rocha [...] en la esquina de Pinzón y Gaboto me encontré con el pato marrueco de la lógica ¿Y qué hice? Lo desplumé cuidadosamente” (pp. 125-127). La tragedia convertida en farsa es la respuesta que ofrece Marechal a la denuncia de Martínez Estrada sobre la farsa peronista<sup>13</sup>.

El héroe trágico degenera en megalómano absurdo (“—En este monólogo— dijo Gog—, se traduce la soberbia del Viejo Truchimán, revelada en una megalomanía que no deja de tener sus ribetes cómicos”, p. 148). En el recorte marechaliano, la frase marxista que conduce de la tragedia a la farsa se restringe al pasaje de la tragedia al lamento folklórico (“yo era Severo Arcángelo y me admiré a mí mismo, ¡vidalítay!, p. 148). La autocrítica a los usos de la tradición en *Antígona Vélez* alcanza ribetes burlescos en este marco que se asocian con la sátira a la *Eurindia* de Ricardo Rojas ya registrada en la “triste flor eurindiana” del *Adán*: “usted proyectaba escribir un drama incaico en verso, con su Atahualpa escarnecido y sus Vírgenes del Sol llorando a toda vela” (p. 160).

Pareciera que a lo largo de toda la novela flotara la pregunta sobre el

límite entre la ficción y lo ridículo, entre la fe y la farsa: “yo era un asceta prefabricado: mis literarias mortificaciones no trascendían el límite de lo paródico, y se instalaban con holgura en la más ruidosa comicidad. Por otra parte, mis reacciones de la víspera contra la gula de Bermúdez y la concupiscencia de Frobenius habían resultado una obra maestra de la mojigatería beata” (p. 177). Degradaciones múltiples que permiten enjuiciar la tradición literaria nacional: “—¡Bárbaros!— lloriqueó López—. ¡Las ideas no se matan!” (p. 205).

La metamorfosis de la tragedia en farsa es la figura mayor de un trastorno de los géneros que promueve la parodia, más vehemente cuanto más negada (“nunca me gustó la parodia, ya que mi natural honradez abominó siempre toda mistificación o caricatura de la verdad”, p. 244), y entre cuyo tránsito irrisorio se inscriben la influencia de la televisión en la “ratonera de la vida ordinaria” y la dominación del cine en los prolegómenos del Banquete (“todo este asalto me parece de un ridículo sin atenuantes y está sugiriendo hasta qué punto la influencia del cinematógrafo intoxica las mentes de hoy por ilustres que sean”, p. 245). Como si no bastara la heterogeneidad para desacreditarlos, los géneros se simplifican en estilos cuya manifestación ideal aparece en los trajes del Banquete (“¿era un disfraz cubista o una invención fantasmagórica del superrealismo?”, p. 289).

De los géneros sólo persiste la degeneración, en la expulsión de categorías estéticas que recomienda el sello del Banquete, “el de la descomposición” (p. 188). El ensayo de la orquesta es la síntesis de esa operación, mechando “un sollozo del romanticismo” al tema wagneriano de la Walkyria, que enfila hacia un “devaneo impresionista” antes de recalar en una “diarrea del dodecafonismo” (p. 186). En la opinión de Farfas, el ensayo —como el Banquete— “ya no era lo grotesco sino el mamarracho puro” (p. 190) flanqueado por dos reiteraciones en diversos órdenes: la de la “derrota” como insistencia léxica, que define por igual el fracaso de un proyecto y la muerte de un personaje; y la de la degradación como operación frente a la “alta cultura”. Los géneros de la creación (con la mayúscula religiosa o con la minúscula de la teoría estética) son intercambiables: “Toda la Creación Divina es una novela de suspenso” (p. 209).

Suspenso frustrado en el desparpajo humorístico de Marechal que elude el relato de lo que convoca la mayor expectativa de la novela: el banquete mismo, no resuelto en sugerencia —a la manera de Henry James— sino en fraude a un lector que se esfuerza en organizar las referencias y en especializarse en la hermeneusis para que el narrador diluya todos los preámbulos en una frase cuya pura denotación en la floresta de símbolos la desacredita: “Y el Banquete ‘fue’” (p. 289).

### *Parejas perversas y dualidades simplistas*

“Los hombres de llanura, los que yo conocí desde mi niñez, se agrupan en dos órdenes raciales: el de los mestizos o gauchos, al que pertenecía Celedonio, y el de los que guardan entera su europeidad, como los Góngora de Maipú o los Reinafé de Santo Domingo, paisanos de crencha rubia y pupilas aceradas”.

“[...] sí, aquellos hombres parecían dos clowns de circo, bien que jubilados”.

L.M., *El Banquete de Severo Arcángelo*.

Toda comprensión, en el sistema que formula la novela, es doble y genera inferencias sucesivas, generalmente ordenadas como a) y b). Un ejemplo: “Y entonces comprendí los dos hechos que siguen: a) él estaba iniciando la confesión o historia cuyo aspecto ritual me había predicho Bermúdez; y b) a su derecha, Impaglione oficiaba de coro, sin emoción alguna, mnemotécnico, bien ensayado en su prosodia, como al servicio de un ‘libreto’ riguroso” (pp. 47-48). El principal conflicto que sobrellevan estas dualidades es que se limitan a meras enumeraciones y nunca se presentan como extremos dialécticos<sup>14</sup>, aunque admitan un atisbo de oposición bajo la forma retórica del oxímoron. La imposibilidad de la dialéctica otorga un énfasis adicional a las dualidades eliminando cualquier intervención de un tercer elemento, excluido de antemano como eventual descalabro del relato.

La novela eleva las dualidades a personajes en la pareja perversa que forman Gog y Magog, rebosantes de simbolismos y asistidos en la tradición literaria, previsiblemente, por Don Quijote y Sancho y, en la cinematográfica, por el Gordo y el Flaco: “los dos *clowns* diferían bastante: uno, visto de frente o de perfil, se asemejaba en su flacura y rigidez a un gancho de carnicería; el otro, pequeño y gordinflón, daba la impresión de un Sancho bien metido en grasa pero sin inocencia” (p. 76). Farías lleva al extremo las dualidades cuando somete a los *clowns* al esquema de inferencias sucesivas, que a veces no pasan de ser observaciones eventuales: “anoté *in mente* las dos observaciones que siguen: a) los *clowns* estaban usando un idioma que no correspondía de ningún modo a la vulgaridad insanable de sus camisetas; b) pese a los elementos bufos que introducían en su actuación, una dignidad como de cuna se dejaba traslucir de pronto en sus gestos amargos y en sus palabras ofensivas” (p. 77).

La relación entre Gog y Magog degenera lo discipular en obsecuencia mutua (se definen alternativamente como “altruista” y “patriota vocacional”); cuando se exceden, trasuntan rigores martinezestradianos, al menos en sus

pretensiones (“rió Gog entre irónico y clarividente”, p. 80). Pero la adhesión a la ironía y la aprobación que reservan al escepticismo no impide que algunos momentos de la narración se expandan en alegatos en pro del humanismo (“sus aberraciones eran previsibles en una cultura divorciada enteramente de lo humano”, p. 83). Es el modo que encuentra Marechal de exponer en la literatura su defensa de —no necesariamente su aproximación a— una cultura popular que, en la degeneración de géneros, se vuelve populista.

Los *clowns* participan de ese descalabramiento, abusando de las frases hechas, situándose en una escenografía que coincide con la de *Antígona Vélez* (“Algunas noches cae de rodillas al pie del árbol y trata de cavar la tierra con las uñas”, p. 81), empeñándose en “destruir ante mis ojos [los de Farías] una mitología que sin duda les era odiosa”, p. 85). Lo que no implica que se resistan a una definición que calca el epíteto de Ulises: “son fértiles de recursos, vale decir peligrosos” (p. 91).

En las dos figuras ridículas, así como se escenifica la ausencia de dialéctica, se plantea un problema mayor de la filosofía: la relación de la razón con el lenguaje, la extensión del *logos* (“era tan convincente su lógica y tan absurdo su lenguaje [...] Gog y Magog dieron señales de un agnosticismo rayano en la idiotez [...] se mostraron como esfinges impenetrables en sus consignas”, p. 87). En el desenfado erudito de los diálogos que mantienen se recorre un itinerario que conduce del existencialismo en boga en los años de redacción de la novela a la filosofía clásica europea, pasando por la antigua representada en los presocráticos. La única interlocución que registran tales planteos son las expresiones comunes y las frases hechas, que acaso sean incluidas por Marechal como productos de la lógica popular.

Nueva ratificación de la supresión de la dialéctica en la exposición de una lógica simplista que vuelve imposible la revolución como “salto cualitativo”. Negándose a las repercusiones políticas del sintagma, se prefieren las estéticas: “Gog y Magog, a pesar de sus tesonerías actividades, manifestaban una incapacidad absoluta cuando tenían que dar el salto metafórico entre dos hechos distantes y al parecer no relacionados entre sí” (p. 101). El “salto metafórico” marechaliano parece un equivalente del “resbalón metafísico” de Macedonio Fernández; en última instancia, son dos formas equidistantes del “salto cualitativo” prolijamente evitado<sup>15</sup>.

La intervención de la filosofía existencialista, sometida a burla como las otras tendencias señaladas, reclama un modelo de desacreditación que provee Boris Vian. Si en *L'écume des jours* el mítin existencialista claudicaba en el fetichismo del auditorio que se disputaba los pantalones del líder Jean-Sol Partre, en *El Banquete* Farías observa que “Frobenius, en síntesis, había lanzado algo así como una ‘metafísica de la nada’. ¡Gran Dios!—me dije—. ¿No será el Banquete una saturnal de cuño existencialista?” (p. 115). Y en boca del griego Papagiourgiou se barrializa el existencialismo sartreano,

explicando que según esa filosofía “el hombre sería un entreparéntesis abierto en la nada, o un chorizo existencial encajado a manera de sandwich entre dos rebanadas de vacío absoluto [...] la Universidad Libre de La Boca repudia todo sectarismo doctrinal y no grita ni ¡Abajo Sartre! ni ¡Abajo los curas!” (p. 129).

La tragedia existencial sintetizada en parrillada termina convertida en sainete (“Yo me limitaré a recordar el sainete que se representa, hoy mismo y aquí, en este zumbante moscardón del espacio, en este cascote de honda, en este huevo fugitivo que llamamos Globo Terrestre” (p. 133). El episodio de Colofón termina de destruir cualquier dramaticidad existencial en pura burla: “Y Colofón terminará por creerse un hijo de la nada, que salió de la nada y ha de volver a la nada. ¿Se asombra usted? ¡Los *existencialistas* franceses ya están en eso! El de Colofón será, pues, un ‘vacío de la Divinidad’” (p. 250).

Espectadores pasivos de ese torneo filosófico, Gog y Magog optarán por la acción desestabilizadora, aunque la anarquía que ejecutan no tiene consecuencias, como cuando arrancan las chapas de los psicoanalistas porteños para combatir lo que juzgan engaños de la teoría freudiana. Precisamente la inversión de ese gesto insignificante será la gesta de Megafón, que recurre a una resistencia armada cuyo fracaso termina de desbaratar la fe en el heroísmo. Gog ensaya una “Historia Universal de la Pornografía” para interpretar los tres monólogos de Severo Arcángelo, participando del descabro de los géneros, de modo que la tragedia que se había deslizado hacia la farsa y el cuadro de costumbres alcanza su última corrupción (“—En alguna oportunidad— me recordó Gog— le comunicué mi pensamiento acerca de la Pornografía en su relación histórica con el capitalismo burgués. Es peligroso democratizar un arte minoritario, como lo es la Pornografía; y el Capitalismo, ansioso de refinamiento, lo consiguió totalmente”, p. 150).

La moralina se instala como versión disminuida de la religión (“—La moralina —pontificó Magog— es el antibiótico en grageas del burgués taciturno”, p. 150). Todas las dualidades expuestas en la novela muestran una equivalencia moral, tienden a significarse como dualidad moral que promueve juicios morales, más terminantes a medida que se acerca el final del libro. Uno de los últimos encuentros de Farías y los *clowns* deriva en la conclusión de que “se habían acentuado en ellos los rictus de oposición o de adhesión, de hostilidad o de beatitud que, según mi nomenclatura del Banquete, los venía clasificando en Réprobos y Elegidos” (p. 281). La dualidad calca un extremo sobre el otro: el Banquete de pretensiones humanistas tiene “escenografía de conspiración italiana” (p. 163) y a Farías se le sugiere que relate los hechos “en una tragedia, o mejor dicho en un sainete” (p. 161).

### *El estilo es el hombre (en crisis)*

“reúne a una pandilla de hombres obtusos y mujeres livianas, con el solo fin de iniciarlos en las degeneraciones antiguas”.

“Pero las cosas venían así, como si el Banquete de Severo Arcángelo debiera caminar sobre dos pies contradictorios, el de lo sublime y el de lo grotesco”.

L.M., *El Banquete de Severo Arcángelo*.

La dedicatoria de la novela a Elbiamor convoca una presencia femenina que remite a la Elena Bellamuerte de Macedonio Fernández. Un modelo, entonces, que se reúne con la referencia triple en alusión a las supuestas fuentes de la escritura: la geografía porteña, los relatos de aventuras y los clásicos: “esperando que un desbordamiento del arroyo Maldonado pusiera mi navío a flote [...] escribí a los diez años mi narración inicial, *El pirata rojo*, a la manera de Salgari, mi entonces querido y envidiado maestro [...] correlativo es incurrir en una maldad sin gloria en la que no cayó ni Homero ni Virgilio ni Dante Alighieri” (p. 9). Para Farías, autor del manuscrito que la novela pretende apenas prologar y ordenar, el Banquete “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” (p. 21)<sup>16</sup>.

La novela propone, si no un autoanálisis, al menos el reconocimiento de que se trata de un relato en clave. Algunos rasgos de Farías responden a declaraciones de Marechal (“Técnicamente soy un difunto. ¿O quiere apoderarse de mis restos con sucios fines de necromancia? Es un truco abominable que ya leí en Apuleyo”, p. 33. En varios reportajes Marechal se admite como muerto político tras el derrocamiento de Perón, y en *Megafón* hace una breve referencia al robo del cadáver de Eva Perón); la conversión cristiana del escritor se parodia en la imitación crística que encara Pablo Inaudi, autor de la “Proposición del Banquete” que, mayusculizada como varios hechos sobresalientes del texto, tiende a producir una elevación contradicha por los aspectos humorísticos, excepto que el propósito de la narrativa marechaliana sea elevar el humor a divinidad o, con una ambición más acotada, a categoría estética que abraza aspiraciones sublimes.

Por eso los elementos mitológicos convocados, antes que puestos en cuestión resultan sometidos a una ironía que permite juzgarlos sin degradarlos, a diferencia de lo que ocurre con los géneros (“demoré mis ojos en Urania [...] con sus pechos de aritmética, sus muslos pitagóricos y sus manos de abrir compases, la Enviada Número Dos era una imagen viviente de la

Astronomía”, p. 64). La mitología no se restringe a la función sustantiva de reclamar sustitutos, sino que también se organiza como adjetivo que reparte cualidades (“volvió a soltar una risa de walhalla”, p. 73).

Ciertos arrastres de *Adán Buenosayres* se especializan en una mitología urbana que suma a la galería de tipos que componen los miembros de la familia de Thelma Foussat una indefinición en torno del habitante del arrabal (“una combinación de malevo en la intimidad e indolente vecino de suburbio”, p. 76) y una referencia velada a los personajes arltianos. Porque si ya en el *Adán* los siete personajes permiten un paralelo con “los siete locos”, ahora la “colectividad en enigma” (p. 32) flexiona hacia la sociedad secreta y toda la novela oscila entre la obsesión de invención arltiana y la fascinación con la dramaturgia beckettiana: “Una mirada furtiva me permitió ver que todo allá daba la sensación de un taller mixto, útil a la mecánica y a la electrónica, según lo decían los cables en rollo, las válvulas y condensadores, las herramientas en sus bancos, distribuidos al azar y en un desorden increíble. A foro derecha, como dicen los dramaturgos, vi las camas de *clowns*, revueltas de cobijas y en verdad miserables” (p. 78).

El taller de los *clowns* es la contracara de la Fundación Arcángelo; la transmutación mítica que se opera en la novela se revela resultado de un proceso de fundición, de modo que el problema que absorbe a Marechal en este punto es no ya cómo hacer de los mitos elementos cómicos, sino cómo leer a los clásicos en el marco del progreso técnico (en la “era de la reproductibilidad técnica”, para decirlo con Benjamin) en cuyo dominio lo telúrico del pasado se enfrenta a la universalización tecnológica despiadada del presente. Los hombres que se degradan del oro al hierro, además de las resonancias hesiódicas, acarrean residuos de la Fundación: allí se esboza la relación entre tradición y vanguardia, que se irá modificando hasta representar el vínculo entre revolución y vanguardia que condena a la oligarquía a ser un cadáver exquisito (“—¡Magog!— exclamó Gog dolorido— ¿No te parece oír la voz cascada y melosa de la Oligarquía? / “—Estoy oliendo su lujoso cadáver— asintió Magog en tono de fatalismo”, p. 200).

El recurso del cadáver exquisito asiste otra demostración: la de que el sintagma es fundamento de asociaciones belicosas involuntarias; eso recomienda asilarse en el símbolo y el mito como zonas vaciadas de las repercusiones imprevisibles de lo lingüístico<sup>17</sup>: “Dos palabras inocentes, como lo son ‘ginebra’ y ‘chambergó’, le sugieren tan sólo broncas y asesinatos” (p. 224). El imperativo simbólico es la consecuencia lógica de esa descreencia en las palabras (“¡Tiene que haber un simbolismo!”, p. 225).

Entre los hombres metálicos del humanismo clásico y el “hombre nuevo” del evolucionismo darwinista, el hombre del humanismo marechaliano sufre la crisis conjunta de las creencias y las ideologías<sup>18</sup>: “Gog y Magog, abandonando su refugio, se acercaban de nuevo a la órbita del Hermano Jonás [...] Pero el ‘cura’ no los vio, tan metido estaba en sus

especulaciones acerca del Gran Mono futuro [...] Colofón est[á] viviendo en el último grado de su miseria corporal e intelectual: Creso el capitalista, mediante su explotación, o Marx el ideólogo, con sus insuficientes y eternos ‘planes quinquenales’, habrán metido a Colofón en un hambre y una desnudez ya crónicas” (p. 251). El desprecio que Gog le depara al Hermano Jonás sobreviene en clave arltiana, porque ¿no es el mismo espíritu del farmacéutico Ergueta, quien leyendo la Biblia asiste a la revelación de una martingala para ganar la quiniela, el que solicita por boca del *clown* “una fija para las carreras del domingo” (p. 253)?

La crisis del humanismo de Marechal justifica los retornos esporádicos al *Adán*, como si *El Banquete*, en la búsqueda de modelos, recogiera privilegiadamente los aspectos de la empresa vanguardista, sea en su carácter puramente estético (“algo así como un carnaval surrealista o dadaísta”), sea en su eventual traducción en política revolucionaria (“¡Lo que debemos hacer es una revolución de minorías!”, p. 182). El homenaje final al martinfierrismo coincide de algún modo con el cierre de la novela de 1948, aunque es mucho más explícito respecto de su relación con la revista: ya no son los dichos humorísticos los que se imponen en esa página de clausura sino “la sarta de epitafios risibles que los comensales dedican por turno al invitado muerto” (p. 292).

***De Clausewitz a Montoneros:  
la continuación de la política por otros medios***

“Como sistema político económico social, yo diría que el justicialismo es perfecto: se basa en una doctrina de ‘tercera posición’, ubicada entre un ‘capitalismo’ agonizante y un ‘socialismo’ extremo que lucha todavía, creo que inútilmente, por adaptar el rigor abstracto de sus teorías a las contingencias de un mundo real y concreto, y que se desdice y agota en esa lucha estéril”.

L.M. (1968)

La incorporación brutal de la política es la primera diferencia de envergadura que se advierte entre *Megafón, o la guerra* (1970) y las otras dos novelas de Marechal. El “Introito” al relato —que reemplaza la figura del narrador irónico por la del cronista de una historia de fracaso— alterna entre la condena a los hechos de 1956 y la justificación de la resistencia armada; leído con perspectiva histórica, el libro es un impulso para el juicio sumario a Aramburu que llevarán a cabo los montoneros, al tiempo que una representación simbólica de lo que Walsh denunciaba con la crudeza de la *non fiction* en *Operación Masacre*: “Ahora bien, ¿el paso de lo inconsciente a lo consciente no mostraría el rostro verdadero de la guerra con su temible

incitación a la crueldad? En semejante duda vacilé no poco, hasta que los hechos de 1956 enseñaron las cartas en su juego desnudo [...] Yo siempre fui un clásico del intelecto y un romántico de la lengua: no es mucho que de tan difícil maridaje nazca de pronto un hijo endemoniado” (p. 7)<sup>19</sup>.

Marechal ensaya su repercusión del texto de Walsh: “los ametrallados de José León Suárez” y “el fusilamiento del general” Juan José Valle puntúan el texto. La primera experiencia que relata Megafón, el Autodidacto, el Oscuro de Flores, es el recorrido por “ese basural amontonado en la llanura de Buenos Aires” en el que “la pampa lloraba” (p. 14). El adelanto de la muerte de Megafón que se inscribe en estas páginas iniciales convoca un recuento de muertes violentas en la exasperación política, de modo que “el descuartizamiento final del Autodidacto en el *Château des Fleurs* o la Espiral de Tifoneadas también se ampara en ilustres antecedentes, como el del poeta Orfeo destrozado por las bacantes de Tracia, o el de Tupac Amará roto entre sus tirantes caballos. Tampoco nos es ajena la ocultación de cadáveres peligrosos, y si no que lo diga Eva, la gloriosa y doliente muchacha” (p. 25), tan proclive a la mistificación como los restos de Megafón, asimilados a los de Osiris en el desperdigamiento y la pérdida del sexo.

La “Operación Masacre”, sin embargo, se simplifica en la “Operación Filósofo” (en la que también resuena la “Operación Cybeles” de *El Banquete*), que justifica la presencia de Samuel Tesler —sobreviviente de la primera novela— en el desencadenante bélico de *Megafón*. La tentativa de denuncia que es la novela recae en ciertas simplificaciones que continúan los dualismos no dialectizables de Marechal: sólo así se explica que se enuncie como un descubrimiento que la producción de ilfcitos está promovida por la ilegitimidad del poder de la Revolución Libertadora.

La guerra que organiza Megafón sería la puesta en práctica de las intuiciones de Martínez Estrada, a quien Marechal ignora como baluarte del liberalismo para recuperar en su vertiente anárquica: “Don Ezequiel intentó abatir la cabeza de Goliath. Y no lo consiguió, ¿saben por qué? Porque le faltó la honda bíblica del muchacho David. Yo voy a defender el testuz del monstruo, sosteniendo esta verdad que puede ser o no agresiva: mal que nos pese: Buenos Aires es por ahora y no sé hasta cuándo el único centro de universalización que tiene la República” (p. 89). La convocatoria al anarquismo muestra la voluntad de anarquizar el relato; así se explica la culminación de la historia en el prostíbulo sofisticado, sucedáneo del Infierno vanguardista de Schultze.

*Megafón* y *Antígona Vélez* intentan la misma reivindicación por distintos medios: la de la “barbaric” descalificada desde los dictados de una “civilización” que se arroga el privilegio de las definiciones y la clasificación. El tono de la tragedia pampeana resuena en la voz de Lucía Febrero, la Novia Olvidada, cuando dialoga con los hombres y las mujeres que equivalen a los

coros trágicos (“¡Todos esos candelabros de plata que ardieron para nadie! ¡Y dos manos que habían sido hechas para bendecir el amor y que no se tendieron aquella noche! ¡Y las campanas que gritaron inútilmente porque nadie vino!”), p. 95). A la “civilización” pertenece ese “hombre corcho” que flota en la antropología arltiana de las *Aguafuertes porteñas* y recibe la descalificación del epíteto inclemente en que se reconoce la figura de Álvaro Alsogaray: “el promotor de los inviernos”, “el verdugo de los estífos” (p. 126).

Al epíteto devenido descalificación política le responden los cuadros que organizan la resistencia: el autodidacto barrial, el militar revolucionario (Aníbal Troiani, que en vez de ser un oficial retirado es “un ‘retirado’ casi oficial. Y en la misma situación de retiro se hallan hoy veinte millones de compatriotas”, p. 131) y el cura tercermundista, el obispo Frazada, “llamado así por su extravagante inclinación de repartir cobijas entre los pobres” y a quien el Cardenal “acaba de prohibirle todo acercamiento a los sindicatos” (p. 127).

La figura más extraña de la resistencia es Tesler, que ofrece una visión alienada de la historia argentina contemporánea en la cual lo histórico y lo mitológico quedan sometidos a distinción irrisoria (como cataclismo “de media barba” y “de toda la barba”, en la inclinación rabínica de sus imágenes) y cuya desazón política se traduce en desesperación religiosa (“Miro al cielo y busco las metáforas del Apocalipsis”, p. 140). El delirio místico de Samuel eleva la conciencia de sí y descarta la conciencia para sí que es requisito para la revolución en la dialéctica marxista; y en esa conciencia religiosa lo bélico se especializa en agonía, como si se estuviera diseñando la figura del mártir que tratará de proponer Megafón: “Me respondió con dos versos de mi ‘Eutanasia’: “*Yo siempre fui un vigía de las transmutaciones, / de lo que ya no es Alfa ni es todavía Omega*, los cuales, a su entender, me declaraban un perito en muertes y renacimientos del todo necesario a la formidable agonía en que hallaríamos al Gran Oligarca” (p. 145).

Otra hipótesis: *Megafón* es un intento de poetizar la política: aunque Tesler descarte las pasiones políticas como tema de la poesía (“si nos dejáramos llevar por el odio, tendríamos veinte millones de poetas en la Argentina”, p. 138), el cronista adhiere a una tentativa de geopolítica poética que, abusando de la metáfora, pontifica que “la libertad es como el sol: nace al Este y se pone al Oeste” (p. 151). El reparto de la pampa se formula bajo esos auspicios; frente al Gran Oligarca, el poeta admite que “si aquella pampa del sur era suya en lo físico, ya era mía en lo poético y en lo metafísico; y es un amo absoluto el que posee las cosas en sus esencias” (p. 148).

La apropiación poética es el rechazo hacia un patriciado que ha degenerado en oligarquía y que arrastra todos los defectos que la generación del 80 congregaba en la figura del *rastacuero*. Gregoria Igarzábal,

representante de esa degeneración, es la contrapartida de *Antígona Vélez*, y las resonancias del tono y hasta las frases del drama subrayan ese parentesco opositor: “¡Y oye demasiado! ¿Cómo no lo haría si Gregoria Igarzábal fue un grito? Me quedé sola en el desierto, sola mi alma y sus consignas [...] El desierto es también una inocente maldad” (p. 154).

La división del texto en “rapsodias” en lugar de capítulos da cuenta de la voluntad de relatar una epopeya. La figura heroica se reparte entre el agonista Megafón y el fusilado Valle, convertido en *ritornello*<sup>20</sup> que conjura los actos repudiados del general González Cabezón, “el hijo del choricero”, quien “ha matado a la Libertad, la secuestró, la violó y la estranguló en el baldío de una historieta patria” (p. 207). La posibilidad de reconstruir la historia que se adjudica el Cronista viene signada por el prejuicio, cuyo blanco ideal es el marxismo, burlado en su nomenclatura a través de un loro: “el Espectro Marxista que se ha instalado en el rincón más limpio de mi sótano” (p. 253) es el conjuro que levanta para descartar la posibilidad de una guerrilla marxista, y por lo tanto de una dialéctica de la historia que no implique la eliminación del adversario.

La única vislumbre de dialéctica es la payada —calcada sobre el modelo del contrapunto de Martín Fierro y el Moreno en el poema de Hernández— con el Embajador que abusa de la confusión de géneros para identificar indistintamente a González Cabezón y a Salsamendi como “motores de sí mismos en lo sublime o lo grotesco de sus ademanos” (p. 265). La conciencia de Megafón de que ningún enfrentamiento se resuelve en el orden estrictamente local se verifica en el recorrido de temas de la payada, que insiste en el cuestionamiento a la autoridad mundial de los Estados Unidos. También en la situación lamentable de un pueblo sin líder, condenado a repartirse en personajes mudos de tragicomedia, reeditando la situación del cuento borgeano “Tema del traidor y del héroe”.

### *Perfil del cronista*

“no soy un hombre de ‘acción’ sino de contemplación y meditación. Por consiguiente, no tenía condiciones de político ‘militante’. Decidí entonces, con mis hechos y palabras, declarar públicamente mi adhesión al movimiento, y respaldarla con mi prestigio intelectual, que ya era mucho en el país”.

L.M. (1968).

“¿Y qué hago yo, el cronista, sino ejercer allá la función de un testigo y una memoria inexorable?”

“¿Y qué hago yo, el cronista de las Dos Batallas, junto a un obispo derrotado? ¿Qué haría yo, como poeta, sino atender a mi función de inexorable memoria en la ciudad alegre de los olvidadizos?”

“— Los combates que más importan— me dijo Megafón— nunca salen a la luz del mundo, ya que permanecen en el subsuelo de la Historia”.

L.M., *Megafón, o la guerra*.

La historia comienza después de la masacre, en julio de 1956, cuando se reencuentran el cronista y Megafón. ¿Qué significa designarse “cronista”? Es declararse narrador en función histórica. Marechal se aleja del novelista que reclama el *aggiornamento* de la epopeya para configurarse como cronista que participa de la historia y se empeña en dar testimonio de una gesta fracasada que de otro modo no se conocería o resultaría tergiversada. En el Cronista se reconstruye la autobiografía intelectual del escritor que desde fines de 1955, “con un pueblo en derrota y su líder ausente” es “un desterrado corporal e intelectual” que integra la “fauna sumergida” en la que confluyen, como tipos que la mayúscula resalta, “el Gobernante Depuesto, el Militar Depuesto, el Cura Depuesto, el Juez Depuesto, el Profesor Depuesto y el Cirujano Depuesto” (p. 13)<sup>21</sup>.

El Cronista arrastra resabios de su oficio previo de narrador, imbricado en una serie literaria que persiste en combinar el canon occidental y el nacional (“también el narrador, abandonando su tiránica objetividad, tiene un derecho de protesta que nadie le ha discutido nunca desde Homero hasta José Hernández”, p. 58) y empecinado en la autocita, ya sea directa como en la recuperación de Tesler, ya indirecta como en la alusión a Juan Robles velado “a la sombra de las Euménides” (p. 61). Es la oportunidad para retomar fugazmente el propósito del *Adán*, burlando a los antiguos compañeros martinfierristas como el Sergio Piñero autor de *El puñal de Orión* y el Borges de “La noche que en el sur lo velaron (“—Dicen que su mortaja fue la noche del sur— lloriquea el pesado. / —Cuando lo dieron vuelta— declama Flores— todavía sus ojos muertos chispeaban de furia bajo el puñal de Orión”, p. 68).

Otra referencia a la novela de 1948 es “nuestro viaje sentimental por Saavedra, del que Megafón había vuelto con las manos vacías y yo roñoso de cadáveres poéticos” (p. 81). En cambio es el relato de 1965 el que reaparece en el dúo de Barrantes y Barroso que duplica a la pareja perversa de Gog y Magog: el padre y el hijo equívocos son “dos agentes de provocación” (p. 84) reclutados por Megafón. Una tercera presencia es la de *La Batalla de José Luna*, “sainete a lo divino” (p. 94) cuya lectura recomienda el Cronista para conocer los antecedentes de Lucía Febrero.

Barrantes y Barroso no se resuelven en la remisión a los *clowns*. En primer término, sufren la estética de vanguardia como una patología (“estaban excitados y con un ataque muy fuerte de superrealismo”, p. 108) y compiten con el organizador del relato en tanto “se adelantaron a los cronistas de hoy que intentan convertir la Historia Contemporánea en un trabajo de

imaginación en prosa, lo cual hace que cada vez sea más ininteligible nuestro hermoso y enquilombado mundo” (p. 111).

Varios ajustes reclama el paso del narrador al cronista. Uno de ellos atañe al lenguaje: así como el relator de *Adán Buenosayres* era capaz de crear un lenguaje propio de la literatura argentina<sup>22</sup>, el cronista de *Megafón* necesita ajustar el vocabulario al contexto histórico y encuentra en el diálogo la oportunidad de revisar la historia argentina. Acaso trate de promover un modelo de historia dialógica en cuya estructura el derrotado se guarda el derecho del retruque, sostenido en la voluntad de explicar una patria que se vuelve confusa sin la garantía popular que queda depositada exclusivamente en Perón, exiliado y acallado en una actitud que no condice con el heroísmo que Marechal pretende.

La realidad política a la que asiste el cronista es una sucesión esquemática de militares-funcionarios que protagonizan el “Malambo de los Generales” (p. 187) y en la que campea un heroísmo de estampita que la novela desbarata con la irreverencia de poner en boca del prócer el refrán cáustico: “el gran Sarmiento no debió comparar la fuerza motriz de un pelo femenino con el poder de una yunta de bueyes. Esas ilustraciones no hacen progresar a las Ciencias de la Educación” (p. 188).

Contra el individualismo del prócer y contra el individualismo que afecta al novelista burgués, la función del cronista de *Megafón* es la de socializar la experiencia. Megafón sintetiza esa necesidad: “Hay que llegar al diálogo con la voz o las armas [...]: hasta hoy somos veinte millones de monólogos paralelos que nunca se encuentran por más que se prolonguen” (p. 198). Una función menor es la de ejercer la descalificación a través del manejo heterogéneo de los géneros<sup>23</sup> (“El ex mayor Troiani, serio como la elegía”, p. 207 / “Serio como un teorema, el ex mayor Troiani...”, p. 211), como la de vacilar en el relato por cuestiones estilísticas (“vengo padeciendo el terror de la ‘hipérbole’, figura del pensamiento que, sin embargo, cuadra tan bien a la imaginación de Buenos Aires”, p. 214).

El “Orfeo de las Dos Batallas”, más próximo al poeta que al cronista en esa denominación, no solamente hace el recuento de las gestas de José Luna y de Megafón; también se especializa en el paralelismo entre Megafón y Valle: “Al evocar esos instantes de aquel viernes final, Patricia me dijo que Megafón, en cada uno, daba señas de querer demorarse o resistirse a su destino, como también lo había hecho el general Juan José Valle una madrugada en el comedor del chalet y veinte horas antes de su fusilamiento” (p. 305).

### *De la Acrópolis a la Necrópolis*

“—¡Otra vez la cabeza de Goliath! [...] ¿Se refiere usted a la metáfora cabezona de Don Ezequiel?”

”—¡A ella me refiero! [...] Esta ciudad es una cabeza monstruosa que se come a todo el país. ¡La cabeza de Goliath! ¿Y el cuerpo de Goliath qué pito está tocando?”

L.M., *Megafón, o la guerra.*

La barbarie está asentada en Buenos Aires: eso demuestran los fusilamientos de José León Suárez y la ejecución de Valle. El “método bárbaro” que empleaba el Audidacto de la Biblioteca Popular Alberdi es su ajuste con la urbe (“Megafón usaba un método bárbaro que consistía en buscar sólo aquellas nociones que sirviesen a su problemática interna”, p. 9), a la par que su ignorancia de la literatura porteña “que se resuelve al fin en un parnaso de taitas, milongas y cantores” (p. 8). Megafón transmuta el viaje intelectual de Adán Buenosayres en un viaje social por todo el país que atraviesa Tucumán, Chaco, Cuyo, Comodoro Rivadavia, Santa Fe y la provincia de Buenos Aires. Los otros cambios se reducen a lo barrial (Flores reemplaza a Villa Crespo), a lo nominal (Belona se cambia por Patricia Bell, que reúne a la patria y la guerra) y a lo actitudinal (el “humorismo angélico” de la primera novela se convierte en “humorismo tremendista” en la última).

La distinción entre los barrios de Villa Crespo y Flores en la novelística marchaliana responde a dos modos de enfrentamiento: el teórico y la resistencia armada; en esta última deposita el cronista sus esperanzas de hacer “polvo el esquema gris de Buenos Aires y del país entero”, balanceándose —con más preocupación que fascinación— entre los *hippies* pacifistas y los montoneros bélicos: “A esa búsqueda o encuesta del falo perdido [de Megafón] serían invitadas las nuevas y tormentosas generaciones que hoy se resisten a este mundo con rebeldes guitarras o botellas Molotov, dos instrumentos de música” (p. 366).

La Buenos Aires de *Megafón* retoma la operación schultziana de la novela inicial, pero especificando ahora el infierno vanguardista en el infierno de la patria, sobre la convicción de que la literatura (como la guerra) es la continuación de la política por otros medios. El vocabulario de descalificación política que desdeña a los “gorilas” y a los “frailones” es la lengua porteña a la que responde el Autodidacto, aislada de la lengua que trataba de reponer una Buenos Aires legendaria que la realidad política ha negado con vehemencia.

La ciudad de esta novela no se detiene en los barrios ni en los suburbios; las descripciones de Flores, donde vive el Oscuro, son mucho más vagas que las de Barracas y Constitución, donde se encuentra el neuropsiquiátrico que cobija a Tesler. El escape del manicomio se produce a través de un pasadizo que comunica el Hospital Borda con el Hospital Muñiz. Son los síntomas de la ciudad militarizada: el pasadizo es el contrafrente subterráneo, el centro descalabrado que se vuelve clandestino. La ciudad sin mitos que se reconoce desde el comienzo es una ciudad trágica cuyo gúfa es no ya el hombre del subsuelo sino el cocinero: “la existencia de subterráneos es normal en las

ciudades capitalistas, donde los hipócritas burgueses hacen por abajo lo que nunca osarán hacer por arriba. Los pasadizos van desde el palacio de un virrey al dormitorio de una cortesana; desde un convento de frailes a un beaterio de monjas; desde la gerencia de un Banco a un salón de festines escandalosos. Esta ciudad corrupta está minada de pasadizos como el que les voy a facilitar” (p. 49).

La ciudad militarizada es una ciudad patológica que se recorre a través de ese pasillo configurado como hospital general. De Brandsen y Vieytes a Vélez Sársfield y Amancio Alcorta se cumple el trayecto que lleva de los enfermos mentales a los enfermos infecciosos. La ciudad patológica se precisa como ciudad miasmática, como una Tebas porteña cuyos antecedentes ya habían sido establecidos por Oliverio Girondo en *Espantapájaros* (1932) y en cuya caracterización se verifica el tránsito de la Atenas del Plata en el Centenario a la Tebas del Plata que parece la matriz de la ciudad infamada por los gobiernos *de facto*. De la Acrópolis esplendorosa se pasa a la Necrópolis subterránea donde la única certeza es la de la muerte.

También la “fundación mitológica” borgeana se trastorna en esta “fundación arbitraria” de Buenos Aires que de un solo golpe desvanece a los funcionarios del gobierno militar y la expectativa martinezestradiana de trasladar la capital a Bahía Blanca: “No admitiré como Intendente mi responsabilidad en la fundación arbitraria de Buenos Aires; ni tampoco el esfuerzo de trasladar esta ciudad a la costa del Atlántico Sur, ya que el presupuesto de la comuna no tiene rubros de mudanza. Pero los escucharé, señoras y señores, ¡porque la Revolución Argentina es un hecho irreversible!” (p. 114). Libertadora o Argentina, poco importan las designaciones; Aramburu y Onganía se superponen en un mismo modelo de fraude a la voluntad popular. La puesta en crisis del modelo de la Roma Quadrata en una plaza central rodeada de todos los poderes es la coronación del desprestigio de los gobiernos autoritarios, entre los cuales Marechal no incluye nunca al peronismo.

La ciudad militarizada es una ciudad de *happening*, pero la estocada al Instituto Di Tella que intenta aquí Marechal se desvía: porque el Di Tella, vanguardia de los '60, fue clausurado por el propio general Onganía. Que una fundación familiar con poder económico lo sostuviera y que fuera una manifestación del “arte burgués” que tanto aterra al reivindicador de lo popular, no parecen razones suficientes para descalificarlo. Tampoco parece válido el cuestionamiento a uno de sus integrantes, el artista plástico Julio Le Parc, cuando el diseñador del laberinto de Tifoneades se reconoce como “arquitecto Leparc” (p. 291) que, como el cronista, parece “experto [...] en ‘monstruos’ de Buenos Aires” (p. 290).

En la imposibilidad de fundación mítica, entonces; en la incapacidad de curar a Goliath, en la desazón frente a la ciudad militarizada, lo único que se propone Megafón es alcanzar una leyenda, que si Marechal puede narrar

como cronista es porque se supone la voz de la tradición: “¡Yo les enseñaré a los bonetes literarios que adornan este mundo cómo es posible llegar a una leyenda con los recursos más pobres!” (p. 301).

### *Hacia la profecía*

“¿Oyó hablar del ectoplasma en que vuelven a materializarse algunas formas ya perimidas? La contrarrevolución de 1955 tuvo su ectoplasma, y en él se materializaron por modo fantasmal hombres y cosas que habían muerto en el país: figurones de cartón o de lata, políticos ya desintegrados en sus tumbas, asaltantes ya históricos del poder y el dinero”.

L.M., *Megafón, o la guerra.*

La tarea del cronista a medida que advierte que se aproxima el cierre del relato se superpone a la del profeta. Por eso los hechos van encontrando una complejidad creciente en la historia, aumentando la dimensión connotativa de lo que la crónica debería haber restringido a lo denotativo. ¿Cómo se conjugan entonces la defensa de los simbolismos y la reducción de las metáforas a la literalidad? La primera señal en tal sentido la provee Megafón: “las papas no queman en la República: si bien lo miran, las papas no existen aquí de ningún modo, ya que los infames acaparadores las han sustraído de la canasta familiar” (p. 86).

Es el momento en que aparece en la novelística de Marechal un género no transitado por el autor: el teatro del absurdo. Porque, ¿qué otra convicción que la frase de Ionesco de que “la filología conduce al crimen” se imprime en las consecuencias de la literalidad violenta, de la barbarie de la letra? El propio Megafón explica cómo don Urbano Pérez Pico se convierte en “víctima de la letra”, porque “la letra mata” (p. 102). La extensión irrisoria de esa alfabética sangrienta se ofrece en la maestra Ysabel Forti que “murió de pedagogía” (p. 108).

Pero en el vaivén entre denotación y connotación, entre letra y símbolo, se produce otro conflicto en el intelectual peronista. El abuso de símbolos que reclama una hermeneusis, ¿no es un ejercicio de Torre de Marfil? La etimología trastornada en la que abunda Samuel Tesler, ¿no es un exceso ajeno por igual a la ignorancia popular y a la lógica barrial condensada en los refranes? Porque según la *Teoría y Práctica de la Catástrofe*, “este mundo es una bola, y nosotros unos boludos, geoméricamente hablando” (p. 136). Y los devaneos de Megafón, ¿cómo se traducen en lenguaje popular, que no coincide con las pretensiones escatológicas que inscribe en sus apuntes? ¿Qué equivalente encuentra una reflexión como “la Metafísica no es un flato poético de la imaginación ni un eructo grave del sentimentalismo: es la ciencia exacta de la Posibilidad absoluta o de la

Imposibilidad de lo imposible” (p. 164)?

Y luego, ¿qué comprensión puntual alcanza la profecía de la dependencia creciente de la Argentina con respecto a los Estados Unidos, más allá de su verificación en los años siguientes a la escritura de la novela? ¿Qué irritación política puede despertar una metáfora como “el Tío Sam es un modisto que raya en el genio; lanzó las democracias en fibra sintética y las libertades con cierre relámpago” (p. 271)? ¿Y qué grado de credibilidad encuentra el abrupto salto según el cual la profecía pesimista que en un principio se le reserva al país luego se lanza contra los Estados Unidos (p. 275)? Profecía sostenida en la descalificación del mercado cultural norteamericano que opone a la reivindicación de Poe la observación de que “las musas lloran cuando a un ganso energético se le ocurre tener imaginación poética” (p. 277).

Y un vaticinio final sobre la derrota de la resistencia armada, que descarta la heterogeneidad exaltada hasta aquí para presentarla como fundamento de la irresponsabilidad que lleva a la muerte: “eso arriesga un autodidacto infantil que, metido en la Biblioteca Popular Alberdi y en un suburbio de Buenos Aires, devora peligrosamente un romance alquímico y a la vez un volumen de táctica militar” (p. 289).

El final se bifurca en dos profecías: la heroica y la descabellada. La primera reclama el costado poético del cronista que entona una marcha fúnebre en la ciudad que carece a la vez de leyendas y de héroes: “¡Ciudad que recompensas a tus héroes quemados / sólo con el destierro y el olvido y la muerte! / Aquí está Megafón: sepultado en tu tierra, / será el germen que anime las futuras batallas” (p. 350). La segunda, regida por las letras del alfabeto hebreo, deja oír la voz de Samuel Tesler con las resonancias del *Adán Buenosayres*, como si la derrota de la resistencia política pudiera conjurarse con el humor: “los ilusionados andan serios como bragueta de fraile” (p. 359). Un humor que reclama exégesis: “El documento que acabo de producir, o mejor dicho su hermenéutica, suscitará en el futuro más bochinche que las predicciones de Cagliostro” (p. 364). Lamentablemente, esas previsiones se apaciguaron en el conformismo de los que argumentan con el “mal menor” y con la inevitabilidad de la “globalización” para reducir todo conato de rebeldía a una locura que conviene acallar antes que liberar.

## NOTAS

- 1 En *Cuaderno San Martín* (1929).
- 2 La numeración de páginas consignada corresponde a la edición de *Adán Buenosayres* de Planeta (Biblioteca Marechal). Buenos Aires, 1994.
- 3 La relación entre Marechal y Mallea fue anotada por Graciela Maturo de Sola en “La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”. En *Revista de Literaturas*

*Modernas* N° 2, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1960. Salvo dos reseñas, una elogiosa de Julio Cortázar (“Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Realidad* N° 14, marzo-abril de 1949) y otra descalificante de Eduardo González Lanuza (en *Sur* Año XVI N° 169, noviembre de 1948), la crítica sobre la primera novela de Marechal es tardía. En esa demora se destacan los trabajos de Noé Jitrik (en *Contorno* N° 5/6 dedicado a la novela argentina. Buenos Aires, 1955), de Adolfo Prieto (“Los dos mundos de *Adán Buenosayres*”, en *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1969) y el de Graciela de Sola. El trabajo de Prieto suscitó una respuesta de Marechal conocida como *Claves de Adán Buenosayres*, difundidas a través de la editorial Azor de Mendoza en 1960.

4 “Proyecciones culturales del momento argentino” (pp. 121-136), en *Argentina en marcha*, edición de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (s/f), volumen compilado y prologado por Homero Guglielmini.

5 En el reportaje de Alfredo Andrés *Palabras con Leopoldo Marechal* (Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968), explica que en 1931 “recibí un llamado telefónico de Bernárdez: acababa de sufrir una hemoptisis y reclamaba mi presencia. Corrí a la pensión donde vivía, y lo hallé trastornado y contrito. A partir de aquel instante se desencadenó la crisis espiritual que ya maduraba en mí, desde mi último viaje a Europa: volví a las prácticas de la Iglesia [...] Entonces me incorporé a otro grupo intelectual que también ha dejado su historia en Buenos Aires, el de los Cursos de Cultura Católica” (p. 38). Una figura paralela a la de Marechal se describe en esos cursos: la de Ignacio B. Anzoátegui, “alegre y tremendista en su ortodoxia” (p. 39).

6 Cortázar, en la reseña consignada, observa que las mujeres de la novela, especialmente Belona, se integran “a la galería donde perviven Ligeia, Berenice y la dama de la casa de los Usher”.

7 Al orden de procedimientos nominales corresponde el trastorno del epíteto épico operado por Marechal, elemento que avala la hipótesis según la cual la novela vanguardista marechaliana es un intento de épica humorística. Al *taita Flores* se lo sindicó de “Apolo Delfico en Alpargatas”, anticipando la imposición de lo irrisorio sobre lo heroico en la descripción del fundidor Severo Arcángelo (en *El Banquete...*) como “Vulcano en Pantuflas”.

8 Cfr. Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

9 En *Adán Buenosayres* la historia es avasallada por la voluntad mitológica, y habrá que esperar hasta *Megafón* para que cambie la perspectiva histórica de Marechal. En 1948, con el antecedente de Cancela, la Semana Trágica no convoca indignación ni reivindicación histórica, sino apenas el recuerdo de un gesto insignificante, referido al pasar en el velorio de Juan Robles: “Durante la Semana Trágica de 191..., el cobrador Zanetti, bien oculto en el gallinero del fondo, había disparado al aire los seis tiros de su revólver; y desde aquella memorable ocasión guardaba una idea contradictoria de sí mismo: el cobrador se admiraba y se temía” (p. 212).

10 En las *Claves*, Marechal admite que utiliza los mismos recursos “que utilizábamos entonces, no sólo contra el enemigo común sino también contra

nosotros, en una lidia o torneo familiar que se hace muy visible en el 'Parnaso Satírico' de la revista *Martín Fierro*". Eso confirma que el *Adán* es una extensión de esa práctica que aspira a hacer de la burla ocasional un esbozo de tratado sobre la risa. En *El Banquete de Severo Arcángelo* recomendará, a través de las reflexiones de un personaje, una "catarsis por la risa".

11 La serie de elementos que anticipan *Antígona Vélez* evidencian la voluntad de la obra de condensar la historia argentina como persistencia de dualidades encarnizadas y oposiciones irresolubles. Un adelanto de la estancia "La Postrera", propiedad de los Vélez en la línea de frontera, y de la Casa Rosada porteña se expone en el recorrido infernal: "mi abuelo plantó al fin su estancia 'La Rosada', nombre risueño que contradecía la rigidez castrense de su edificio y la organización militar de sus peones, todos gauchos estos últimos, ex bandidos y ex soldados que la paz naciente quería ganar para la Égloga" (p. 485).

12 La paginación responde al capítulo consignado que se incluye en *Argentina en Marcha*.

13 Ezequiel Martínez Estrada, *¿Qué es esto? (Catilinaria)*. Buenos Aires, 1956.

14 La resistencia a una instancia superadora se inscribe al cabo de una serie de analogías descabelladas que provocan un efecto humorístico; respetando la tendencia a la mayusculización de lo ridículo o lo absurdo, ese efecto se define como "el Embudo Gracioso de la Síntesis" (p. 271).

15 La novela prefiere proliferar en las dualidades de los "bandos", que si bien responden a la traducción estética no se resisten a la política, acaso más evidente: "Protestas, risas y silencios anunciaban en el anfiteatro la división de los asistentes en tres grupos ideológicos: la 'derecha' o sector oficialista del Banquete; la 'izquierda', opositora, excitada ya por las intervenciones de los *clowns*; y el sector del 'centro', dubitativo y cambiante" (p. 108). La duda opera como factor de equilibrio frente al desborde del dualismo: "Dos tendencias operaban en el Banquete: la de los adictos incondicionales y la de los opositores intransigentes: yo me ubicaría entre una y otra, como un legislador en la bancada del 'centro'. Por lo tanto, lejos de ser un 'no comprometido' (según me había calificado Gog con fines de insulto), yo aportarí un tercer elemento al teorema: la acción equilibrante de 'la duda'" (p. 154).

16 En la revista *Confirmado* (21/10/65), Marechal define a Buenos Aires como "una ciudad trascendente [...] nos rodean y manejan fuerzas misteriosas. Y en nuestro país, particularmente, sorpresas del tipo de la Orden de los Caballeros del Fuego, que la SIDE recién empieza a conocer, hay varias y más asombrosas". La de *El Banquete* es una masonería irrisoria desencadenada en una ciudad que busca una leyenda para trascender. La trascendencia es el fundamento del humanismo de Marechal, que encuentra en el recurso a los clásicos su *ultima ratio*.

17 En las *Claves del Adán Buenosayres* ya se preveía el peligro de la literalidad: "Y entendí por último cuánto había de 'profanatorio' en la utilización meramente 'literal' de los mitos y literaturas tradicionales. Con la consecuencia terrible de que, si la letra mata en sí al espíritu, la letra se suicida rigurosamente, y las obras que se reducen a una simple literalidad carecen de todo futuro posible".

18 Marechal no advierte la simplificación que significa colocar ideología y creencia en el mismo nivel; acaso por su propia confusión trata de buscar en la política un trascendentalismo que, al no encontrar en el movimiento peronista, pretende restituir con la actitud humanista. En el diario *El Mundo* (29/1/67) declaraba al respecto: "En materia literaria, el hombre ha conocido ya el mejor libro (la Biblia), pero continúa padeciendo las consecuencias de los peores, los de cocina. Y en materia histórica, la humanidad tiene ya su Anticristo, Hitler, y su nuevo profeta, Einstein".

19 La paginación corresponde a la 1ª edición. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

20 La obsesión con la cultura clásica orienta a Marechal a concebir la historia no de modo progresista sino en la circularidad de la reiteración. La Espiral gigantesca de Tifoneades es el único atisbo de complejidad en una figura cuya simplicidad es garantía de su condición viciosa: el círculo.

21 En el mismo año de publicación de *Megafón*, la revista porteña *Nuevos Aires* incluye un texto donde Marechal insiste en la misma categorización. En la novela, es el primer juicio que le depara a la Libertadora, antes de la andanada de teatro clásico español que se combina con la escatología para definir su propia resistencia: "las 'deposiciones' de una contrarrevolución idiota no suelen ir más allá del significado medicofisiológico que también lleva la palabra. Y sus muertos civiles gozamos de una salud excelente" (pp. 13-14).

22 Como expone Cortázar en el artículo citado.

23 Las reacciones emotivas en el texto se revelan tan confusas como los géneros trastornados ("no sabe uno si llorar o reír", p. 266).