



ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA ESTÉTICA MARECHALIANA EN *MEGAFÓN, O LA GUERRA*

Eduardo Romano

(Director del Instituto de Literatura Argentina,
Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

Resumen. Esta novela de Leopoldo Marechal plantea interrogantes desde su título, que es ambiguo. Luego, en el *Introito*, nos propone dos modelos estéticos para su texto que sólo parcialmente son admisibles, así como la autocalificación de su «método» narrativo. La presencia de un narrador y de un cronista que se corresponden con el autor (LM), que es también el de la novela *Adán Buenosayres*, establece una suerte de diálogo entre personajes y situaciones de ambas. Las sucesivas «batallas» del «héroe» Megafón son visitas a personajes públicos, apenas encubiertos verbalmente, o entidades simbólicas que, como el protagonista, reciben por eso mismo varias denominaciones. Si la dimensión intertextual era en *Adán* fundamentalmente literaria, aquí es sociopolítica y apunta contra las intervenciones cívico-militares que derrocaron autoridades institucionales en la Argentina de 1955 y 1966. Por encima de ese propósito, Marechal plantea siempre fines trascendentes, pero lo que más provoca a releerlo son esas ráfagas poéticas y alegóricas que atraviesan permanentemente la trama de su narrativa.

Abstract. This novel written by Leopoldo Marechal raises doubts since reading the title, which is ambiguous. Its prologue subsequently proposes two aesthetic models for the narrative structure, which are only partially admissible, as well as the self-qualification of its narrative «method». The presence of the author (LM) of this novel and *Adán Buenosayres* in a narrator and a reporter creates a sort of dialogue between the characters and situations around them. The successive «battles» of the «hero», Megafón, are visits to public characters, barely verbally disguised, or symbolic entities that, like the main character, consequently receive several denominations. If the intertextual dimension in *Adán* was mainly literary, in this case it is socio-political and it criticizes the civil-military interventions that overthrew institutional authorities in Argentina in 1955 and 1966. Above all, Marechal always sets transcendent goals, but what leads us

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

to reread his work are actually the poetic and allegoric bursts that constantly appear in his narrative plots.

Palabras clave. Modelos estéticos, Estructuras narrativas, Intertextualidad, Alegorías

Keywords. Aesthetic models, Narratives structures, Intertextuality, Allegories

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Un narrador que no renuncia a ser poeta

Podemos pedir *Megafón, o la guerra* (Sudamericana, julio de 1970) en una librería y, según hagamos la pausa detrás del nombre o no, estaremos dispuestos a leer dos textos diferentes. En un caso, el personaje es una opción distinta de la guerra, la reemplaza preguntando y argumentando; en el otro, un sinónimo de ella. Creo que Marechal provoca esa incógnita, incluso desde el punto de vista estético, porque siempre demostró un gran aprecio por las paradojas.

En el *Introito a Megafón* nos dice «el método de mi relato será necesariamente lineal y rapsódico: seguiré la lección del gran Ludovico en su *Orlando Furioso*, y si hemos de quedarnos en casa, la que nos dio Hilario Ascasubi en su *Santos Vega*» (Marechal L., 1970: 25). Ese preámbulo es tan «necesario» como aquel *Prólogo* que llevara el *Adán* y nos obliga a detenernos en él con minuciosidad.

Impresiona, en principio, que mencione dos modelos tan alejados entre sí: un poema épico del Renacimiento italiano, escrito en octavas reales, y un poema gauchesco argentino de 1872, editado en París y en octosílabos. ¿Tienen algo en común? Ambos emplean el verso en función narrativa/descriptiva y Marechal escribe en prosa, cierto que atravesada casi permanentemente por ráfagas poéticas. Modelos paradójicos, aunque puedan establecerse ciertas concomitancias entre ellos.

En cuanto a «lineal y rapsódico», son calificaciones todavía más resbaladizas. Por empezar, el héroe de la novela (*Megafón*, el *Autodidacta*, *El Oscuro de Flores*) va cumpliendo paralelamente, según el narrador, su batalla celeste (recuperación de Lucía Febrero, la *Novia Olvidada*, la *Mujer sin cabeza*¹) y terrestre (condena y ridiculización de las dictaduras cívico-militares de 1955 y 1966²), asistido por el propio Marechal (LM en adelante y en cuanto cronista),

¹ Los varios nombres le otorgan una dimensión simbólica, múltiple, a ciertos personajes, que contrastan con los de quienes son simplemente alusión a individuos históricos que es relativamente sencillo reconocer. Por ejemplo, al economista neoliberal Álvaro Alsogaray, quien hizo famosa la recomendación «Hay que pasar el invierno», en el arquitecto Ramiro Salsamendi, «el promotor de los inviernos» (Marechal, L. 1970: 126).

² En septiembre de 1955, un movimiento cívico-militar derrocó al presidente Juan D. Perón e impuso una dictadura que trató de restaurar por la fuerza las condiciones del país liberal anterior a 1945, anular la reforma constitucional de 1949 y volver a la vieja Constitución de 1853. En junio de 1966, el presidente radical Humberto Illia, quien llegara al gobierno con un 25% aproximadamente del electorado, pues el peronismo estaba proscrito, demostró no poder controlar la protesta y planes de lucha sindicales y fue también derrocado por un movimiento cívico-militar, de tendencia desarrollista,

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

organiza progresivamente varios actos «comando» tragicómicos hasta encontrar la muerte en el *Chateau des fleurs* (probable traslación del Tigre Hotel, próximo al embarcadero de San Fernando, en las afueras de Buenos Aires), un «prostíbulo de lujo».

Creo que «rapsódico» (del griego, «partes ensambladas de una canción» según la RAE), se refiere a que los procesos narrativos están organizados como una sucesión de episodios unitarios, con subdivisiones internas, y que podían leerse o escucharse, en el caso de la Grecia clásica, por separado. Sin olvidar que el rapsoda, para ellos, era también un mediador de lo que interpretaba, porque conocía –o, mejor, creía conocer- el sentido de lo que estaba diciendo.

Ariosto, por su parte, interrumpe y desvía permanentemente los ejes de su poema (la lucha de cristianos contra sarracenos y los amores de Orlando o Rolando por Angélica) con otros episodios; Ascasubi refiere dos historias simultáneamente contrapuestas, la del mellizo bueno y trabajador (Jacinto) y la del perverso cuchillero (Luis), con periódicas interrupciones para volver al marco narrativo, el de Santos Vega contando aquella historia profesionalmente (lo remuneran) a un matrimonio rural y en un rancho.

Al margen, podrían hallarse justificativos para tal remisión. *Orlando enamorado* (1555) de Matteo María Boiardo dio origen a una continuación, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, y Marechal, por su parte, retoma personajes de su *Adán Buenosayres* (1948) como Samuel Tesler, los guapos de Saavedra, el Vendedor de Biblias, la Venus Celeste, etc., en un ejercicio autorreferencial.

Además, muchos de los episodios laterales del italiano son verdaderamente bufonescos y algo similar sucede con algunas aventuras de los mellizos, al margen de que el interés erótico que demuestra Vega por Juana le otorga un clima especial a ese trío y más aún si lo confrontamos con la tradición literaria de la gauchesca.

Lo anterior da cuenta de la importancia intertextual que establece Marechal con otros escritos suyos: fragmentos poéticos citados en varios pasajes, reaparición y continuación de personajes y situaciones de su novela postergadamente consagratoria, remisión de los lectores a su sainete *Las batallas de José Luna* (1965), discusión autocrítica con su pasado vanguardista.

El *Introito* contiene 14 segmentos separados por un espacio en blanco – como sucede en todas las rapsodias posteriores- y en ellos quiere brindarnos (¿imponernos?) una guía de lectura, a efectos de que no descarrilemos, muy a la manera de los rapsodas helénicos, pero esa preocupación revela su larvado temor de que la escritura se deslice hacia significaciones no controladas.

favorable a la radicación de empresas multinacionales en el país que perjudicaron el desarrollo de la industria nacional.

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

Comienza ahí por el testimonio personal: la atención que despertara *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), luego de pasar muchos años como «poeta depuesto» (usa poeta como sinónimo de escritor y reconvierte burlescamente la frase «tirano depuesto» con que los medios debían eludir por decreto el nombre del presidente derrocado Juan D. Perón), lo animó a emprender un proyecto anterior del cual temía que mostrara «el rostro verdadero de la guerra con su incitación a la crueldad» (Marechal, L. 1970: 7).

Ciertos sucesos de 1956³ lo decidieron a aceptar que estábamos en «guerra», aunque en la narración el protagonista no ejerce métodos crueles y al final sucumbe a la crueldad de sus adversarios. A continuación, se autodefine artísticamente «un clásico del intelecto y un romántico de la lengua», lo cual equivale a un escritor consustanciado con la tradición literaria clásica occidental, pero transmitida por un lenguaje de alto voltaje poético y que articula sutilmente léxico metafísico y locuciones vulgares.

Corresponde aclarar, eso sí, que dicho voltaje no responde para nada al efecto sorprendente que buscaran con sus metáforas las vanguardias históricas, como ya lo aclarara Adán en su exposición de la Glorietta de Ciro, al exigirles una base lógica, racional:

... la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona, las libra en cierto modo de la relación en que viven y les restituye una sombra siquiera de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda, en sentido literal, no tarde en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, analógico... (Marechal, L. 1948: 301)

En efecto, la Antigüedad grecolatina habilitó esos dos andariveles a través de la reflexión de sus pensadores más famosos. Si para Platón el conocimiento artístico era resultado de la *anamnesis* –el recuerdo de lo universal a partir de lo particular–, para Aristóteles, en cambio, provenía de la *mimesis* o representación creativa de la naturaleza (realidad): «Aristóteles concibe la acción artística como

³ En junio de ese año el general Valle y otros militares que se habían levantado contra la dictadura implantada en septiembre de 1955, fueron fusilados sin juicio previo en la Penitenciaría Nacional de la calle Las Heras y Coronel Díaz, donde actualmente hay un amplio parque.

una *techné*, como una técnica que exige un gran dominio, y no como el fruto involuntario de una misteriosa inspiración» (Viñas Piquer, D. 2007: 63).

Podría decirse, también, que la misteriosa inspiración o furor poético platónico desemboca en lo que Marechal llamó su romanticismo y la planificación de dos mundos paralelos –uno material y otro celestial– está en deuda con una concepción racionalista (aristotélica) de la filosofía. O, desde el cristianismo, la certeza de que si el hombre fue creado debe guardar en su naturaleza «recuerdos» de ese acto (*ad-intra*), así como está obligado luego a explicar tal certeza con el entendimiento (*ad-extra*).

Niega, también, complicidad con lo fantástico, pues apunta siempre a una realidad que tiene «planos y gradaciones diferentes» (Marechal, L. 1970: 8), desde lo relativo (histórico-político) a lo absoluto (metafísico, religioso), el continuo desplazamiento de todas las «batallas» megafónicas (Operación Filósofo o Rescate de Samuel Tesler del neuropsiquiátrico, Asedio al Intendente, Operación Aguja, Invasión al Gran Oligarca, Excursión a casa del anticuario o alquímico Herr Siegel, Psicoanálisis del Gral. Cabezón, Biopsia del Estúpido Crespo, Payada con el Embajador *mister* Hunter), de estirpe alegórica, entre el referente serio, prestigioso, y los lances grotescos o decididamente hilarantes.

Desde el primer operativo, el narrador hace recurrentes alusiones a la poesía, al margen de la que el texto va desplegando. Acota, por ejemplo, que el coronel Proserpio⁴ encuentra «más lógica municipal» en lo que proponen sus visitantes que en sus propios asesores «y por primera vez entendió su alma castrense, ¡ay, sólo por un minuto!, que la poesía es más real que la prosa» (Marechal, L. 1970: 115). Poco después, también Barrantes dice irónicamente que el Plan Regulador, mencionado por el coronel, es «el mejor poema que ha escrito la burocracia» (1970: 116).

A continuación, el Autodidacto cuestiona la distribución edilicia que rodea a la Plaza de Mayo; Barroso, alarmado, opina que el maestro «impondrá la demolición, libre, secreta y obligatoria» de los edificios, empleando una ingeniosa metáfora que acopla tres adjetivos caracterizadores de la ley electoral de 1912 al sustantivo «demolición» y entonces LM desarrolla su explicación alegórica y

⁴ No es fácil identificarlo entre los varios intendentes del onganato, aunque me inclinaría por el coronel (RE) Enrique Schettini (1966-1967). Su «moral castrense» lo hizo «cubrir con un taparrabos discreto las partes pudendas de los elefantes del zoológico» (Marechal, L. 1970: 110), lo cual se relaciona con que, por orden de Onganía, promulgó el decreto del 14/07/67 para prohibir la ópera *Bomarzo* de Mujica Láinez y Ginastera, estrenada en el teatro Colón, a causa de «la referencia obsesiva al sexo, a la violencia, a la alucinación».

espiritualista de lo que anhela: la Catedral en lugar del Banco Nación y el Ministerio de Armas en el del Ministerio de Hacienda:

... es la única manera que la ciudad se ajuste al orden ecuménico. Y a la urbe naciente se le asigna también un fin adecuado a su Principio Eterno, un fin que deberá cumplir en el transcurso de su existencia y que será el objeto propio de su vida como ciudad del hombre (Marechal, L. 1970: 119)

Otro reconocimiento directo al lenguaje poético aparece hacia el final, cuando entierran a Megafón. Dos estrofas de versos alejandrinos exaltan el valor corporal y almático del héroe, los instrumentos de guerra (clarines, piezas de artillería, caballos) que no tuvo y seis versos en dos oraciones exclamativas denuestan a la ciudad. Los dos últimos resuenan como un epitafio profético: «Aquí está Megafón: sepultado en su tierra/ será el germen que anime las futuras batallas» (1970: 350).

Hay algunos otros versos diseminados por el texto y autoría de Marechal. El *Introito*, que aprovecha autocitas, como ya dije, también incluye el brevísimo epitafio de Tesler y se cierra con dos octosílabos, los cuales dan a entender que su poesía ya no responde a «las estéticas flamantes» (como en los años 20) sino a otra, comenzada en la década siguiente, y que apuesta a simbolismos religiosos cristianos: «Que todos han de pescar/ según anzuelo y carnada» (1970: 26).

En la segunda Rapsodia, una niña gitana entona primero un pregón («Soy un pobre cebollero/ que vive de su trabajo/ gritando ¡cebolla y ajo!») y luego versos de «un viejo tango montevidense», el Autodidacto se lamenta de estar metido «en una guaracha sentimental» (1970: 63). El dúo Barrantes/Barroso (padre e hijo, ex periodistas fracasados) le canta burlonamente al fundador Garay: «Entre don Juan y don Pedro/ ¡ay, vidita!/fundaron esta ciudad/ ¡y chau, vidita!». Ben acusa a los «letristas de tango» y por el Almacén aparecen varios de sus personajes (Alberto Arenas, Garufa, Chorra, etc.) como «criaturas fantasmales» (1970: 80).

En la cuarta estancia del *Chateau des fleurs*, unas «bailarinas en traje de bataclán» cantan la copla «Somos las Fobias alegres/venimos a saludar/ y también a despedirnos/ hasta el otro carnaval» (1970: 334) y en la misma celebración una murga barrial se burla de los psicoanalistas: «una manga de punguistas [...] que manejan la batuta/ y te mandan a la gran puta» (1970: 335).

En la cuarta Rapsodia, cuando realizan la invasión al Gran Oligarca, un integrante de la campaña exterminadora del general Roca en el sur, LM reconoce a un vecino del tío suyo que regenteaba la cabaña Los Ñandúes en su infancia

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

campesina, evocada menos en esta novela, pero con la misma nostalgia de *Adán Buenosayres* y un particular énfasis contra lo negativo de la propiedad terrateniente, desde su condición artística: «Yo era un adolescente poeta y me negué a recibir tu dedo: si aquella pampa del sur era tuya 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» (1970: 148).

Todo el episodio «Visita al Gran Oligarca» parodia la inclinación estética nativista de ese sector social y su tradicionalismo conservador, «dado el carácter poético de la invasión» (1970: 145). Para reivindicarlo, reaparece Narciso Igarzábal, general de la independencia y padre de Martín, quien define líricamente a la Patria: «es un acto de hoy, es también una criatura del futuro y un itinerario que se traza para enamorar al tiempo» (1970: 151).

A LM le asombra que Megafón guarde silencio al respecto, incluso cuando cita unos versos de Marechal: «yo tañía mi bordona elegíaca, demasiado cerca tal vez de los hechos como para no llorar» (1970: 153). No descuidemos, tampoco, que el mayordomo de Martín es Casiano III, ridiculizado como un «indio galicado», es decir un cautivo de la campaña roquista convertido en guía afrancesado de la casona museo del estanciero.

Ese nacionalismo adhirió simultáneamente a un nativismo literario (el que va de Joaquín V. González a Martiniano Leguizamón, con muestras aisladas posteriores) que Marechal ya desacreditó con su criollismo campero de vanguardia, cercano al de Ricardo Güiraldes (ver Romano, E. 2017 y Ruiz, H. E. 2017), en los poemas de *Días como flechas* (1926).

Las remembranzas de Igarzábal, a su vez, nada tienen que ver con cierta «nostalgia irremediable» de taitas y cuchilleros suburbanos, lo que Borges había mitificado y fuera motivo de burla en el *Adán*. Algo que trataba de reformular desde otra perspectiva, opuesta a la violencia (en 1969 se produjo el Cordobazo⁵), al reescribir su famoso cuento «Hombre de la esquina rosada» y varios otros entre guapos de *El informe de Brodie* (Emecé, agosto de 1970).

Afirmar, en cambio, que Megafón⁶ convoca a LM y a quienes lo acompañaron en sus aventuras trascendentes del *Adán*, para participar nuevamente en Dos

⁵ Un alzamiento de obreros y estudiantes cordobeses, quienes, durante una huelga general declarada por dirigentes sindicales de izquierda y peronistas, ocuparon parte de la ciudad apoyados por francotiradores ocultos y obligaron a replegarse, en un momento, a todas las fuerzas represivas policiales, por lo cual debió intervenir el ejército, a fines de mayo de 1969.

⁶ De megáfono, un amplificador de la voz, se puede suponer la de los actantes o de la historia subterránea de la Patria que se propone contar.

Batallas, con otras características pero siempre una relativa (física, material, histórica, con aspectos burlones) y la otra absoluta (metafísica, espiritual, trascendente, sublime), implicaba discutir con Borges en otro plano y no es casual que, al referirse a Flores y Robles, el Autodidacto los llame enojado «muertos de literatura» y culpe al «gran George» de su existencia, aunque ahora ande «remendando neblinas en la Gran Bretaña» (1970: 74)⁷.

Oponía su confianza religiosa en la dualidad material/espiritual, unificada utópicamente por el «puente de plata» femenino, en la tradición de Dante y los *Fedeli d'amore*⁸, como una vía simbólica propia, distinta de la agnóstica narrativa fantástica de Borges, pero también opuesta al realismo o neorrealismo que dominara un largo trecho de nuestra narrativa anterior.

Durante la Biopsia del Estúpido Crespo, Barroso le pregunta a su padre si teme bajar al sótano y Barrantes responde que le desagradaría «ofrecer un budín fantástico a los lectores de nuestro importante rotativo». El hijo lo descarta por completo y, de paso, envía este mensaje metatextual a los lectores de la novela: «Padre –lo alentó un Barroso filial–, si algún lector busca realismo, que se mude a la novela de enfrente» (1970: 248).

Complementariamente, el propio texto se autodenomina comedia, sainete, farsa, tragicomedia, con lo cual se inscribe en la tradición del *theatrum mundi* barroco y presupone la sospecha de que todos y siempre representamos sobre el escenario de nuestra vida. Por eso, «los héroes marechalianos se debaten en la incapacidad de estructurar un orden del mundo que los constituya como sujetos», en «superar la inadecuación» (Colla, F. 1997: 616).

No es el único combate literario que habilitan las Dos Batallas megafonianas. No olvidemos que fue aprendiz en un aserradero, además de Autodidacto en una biblioteca de Villa Crespo, donde lo conociera LM a los 12 años. Sus tumultuosas lecturas le permiten al narrador, evidentemente desde otro lugar del mismo recinto, enhebrar las metáforas «me parecía oír en su mesa un crujir de huesos literarios y un chupar de caracúes filosóficos», que se asientan sintácticamente sobre los complementos de ambos objetos directos. El «desorden» bibliográfico era propio de una institución sujeta a donaciones y sigue

⁷ En abril de 1971, luego de viajar a Estados Unidos e Israel, Borges se dirige a Londres invitado por el Instituto de Arte Contemporáneo y la Universidad de Oxford le otorga el título de doctor *honoris causa* en letras.

⁸ Trovadores del «*dolce stil novo*» (siglos XIII y XIV) que, según Dante Alighieri, instauran las reglas místico-metafísicas del vasallaje a la dama (amada) en cuanto *Donna Intelligenza* que permite el ascenso hacia Dios.

otra metáfora de lecturas, esta vez de rango comparativo: «se deslizaban como un río sin márgenes» (1970: 9).

Megafón lo reencuentra en 1927, como árbitro de una pelea en el Boxing Club de Villa Crespo, y justifica su sobrenombre con una remisión a la *Epístola a los Pisonos* del poeta latino Horacio, lo que aprovecha el narrador para burlarse de «los doctores en porteñismo [...] que se usan ahora»⁹ y cuestionarían esa asociación de «literatura y malevaje» porque ignoran «lo que se destilaba entonces en los barrios, herméticos y activos como alambiques». Ahí, sospecha LM, debió conocer a José Luna y «la leyenda de Lucía Febrero en torno de la cual el Autodidacto planeó su Batalla Celeste» (1970: 10).

Un blanco permite el pasaje al tercer encuentro, a los 33 años, y en la escuela de Caballito norte (cales Trelles y Franklin) donde LM era maestro. Conversaron en la cercana y arbolada Plaza Irlanda, cuando el Oscuro de Flores había cumplido una «laboriosa peregrinación» por las regiones del país para conocerlo y adquirir un humor que no era ya el de la égloga o la pastoral, «sino la prudente alegría que brota en el hombre ante la inminencia de un combate ineludible» (1970: 11).

Megafón convoca a LM para participar de sus «batallas».

En julio de 1956, el Oscuro de Flores invita a LM a su casa, donde con Patricia Bell, unos 20 años mayor que él, «se hallaban en la empresa común de reconstruir al andrógino primitivo del Génesis» (1970: 29). Megafón, a su vez, controla poderes misteriosos adquiridos en una «salamanca» santiagueña. El matrimonio ofrece una cena con productos de diferentes provincias y memoria de quienes las cosecharon: «Necesito agarrarme a esas frutas y aquellos hombres para saber que todavía estamos en un país real» (1970: 13), dados los hechos recientemente sucedidos y de los que a continuación se ocupa.

Para abordarlos y emprender sus batallas terrestres, quiere saber qué hizo LM en los últimos doce meses, durante los cuales el país tuvo «un pueblo en derrota y un líder ausente» y «una revolución idiota» (1970: 13-14) que fusiló en un basural a un grupo de civiles complotados y al jefe de esa intentona (el general Juan José Valle) en una cárcel. Con esa contrarrevolución, precisa mejor en seguida, reaparecieron... «por modo fantasmal hombres y cosas que habían

⁹ En una discusión en que intervienen varios fantasmas suburbanos, Ben se pregunta si hablan de un mosaico, mina o percanta, y Megafón exclama, agregando un adjetivo burlón: «¡Que lo diga la Real Academia del Lunfardo!» (Marechal, L. 1970: 75).

muerto en el país: figurones de cartón o de lata, políticos ya desintegrados en sus tumbas, asaltantes ya históricos del poder y el dinero» (1970: 15).

Ahí expone el Autodidacto su alegoría de la Patria como una víbora dispuesta a cambiar de piel mediante una guerra hermosa, como LM lo dice en uno de sus poemas, que cita, y agrega que nuestro pueblo «liberó a otros y no esclavizó ni robó a ninguno», junto a algo menos compartible: «Sus revoluciones fueron incruentas y sin gran importancia sus desequilibrios históricos» (1970: 18).

Los diálogos LM-Megafón, o viceversa, fijan posiciones histórico-políticas, como lo revela la necesidad de incluir al historiador revisionista Darío Cifuentes, encargado de exponer la teoría marechaliana de que, en la Argentina, el Patriciado traicionó su destino y se convirtió en Oligarquía. Es el aspecto ensayístico del texto, el que cuestiona la ilegalidad de los golpes cívico-militares de 1962 y 1966 para evitar que el peronismo encauzara el destino del país hacia los objetivos de soberanía política, independencia económica y justicia social.¹⁰

Para refrendar dos alegorías desplegadas en ese pasaje, el texto busca argumentar convincentemente. En el primer caso cuando afirma, a propósito de las peleas entre jugadores, simpatizantes y dirigentes, provocadas por un partido de fútbol River-Boca: «Los combates que más importan –me dijo Megafón– nunca salen a la luz del mundo porque pertenecen al subsuelo de la Historia» (1970: 21).

No es el caso de la otra, a propósito de la refriega en un estadio de Mar del Plata entre los partidarios de dos boxeadores, cuando triunfa el fanfarrón sobre el más humilde y enfervoriza a «un público ya envenenado por la radiotelefonía y que integraban patotas de la ciudad, pescadores en fiesta y paisanajes recién llegados de las estancias vecinas» (1970: 22). Atacar sin atenuantes a la radio, como ya lo hiciera en *Adán*, suena anacrónico, aunque también lo hace en otros lugares con la televisión.

Megafón habla de «belicosidad al pedo» y de «dos frentes inexplicables» para dichos conflictos y les opone sus dos batallas –repite lo de celestial y terrena– en que fluctuarán «lo ridículo y lo sublime», porque «la Poesía es más verdadera y más elevada que la Historia» (1970: 23) según Aristóteles. Y su texto lo comprueba, algunas explicaciones histórico-políticas no están a la altura de un discurso literario (serio o bufonesco) sumamente poético.

Los dos últimos segmentos son la respuesta a LM sobre su papel en esa guerra «ineludible». Megafón quiere contar para sus combates con Tesler y

¹⁰ En 1962, el presidente desarrollista Arturo Frondizi fue derrocado por permitir que la Unión Popular participara de las elecciones, respaldada por Perón, y que el dirigente gremial Andrés Framini ganara la estratégica provincia de Buenos Aires.

Schultze, réplicas caricaturescas del poeta Jacobo Fijman y del pintor Xul Solar (ya ha muerto), figuras imprescindibles del *Adán*, y cierra con una anticipación de lo que será su método narrativo, y que ya comenté, porque no quiere esta vez «suministrar “claves” a posteriori»¹¹: «hace tiempo he dado mis espaldas a las estéticas flamantes» (1970: 25-26). Más adelante, censura como «bochinchera» su metáfora comparativa en que «el gavilán del tiempo» se «come a picotazos» los ojos de una vaca «no muerta del todo» (1970: 65).

Creo que el rechazo es exagerado, lo novedoso no está en el desarrollo argumental, sino en la manera de mediar las relaciones autor-narrador con LM, en los constantes desplazamientos metafóricos elevados con frecuencia a alegorías, en el empleo del humor y sus cruces con lo reflexivo. Algo independiente de una corriente estética particular, en tanto característica renovadora general de la modernidad literaria que el mismo Marechal contribuyó a instaurar en nuestro país.

De todos modos, hay una apuesta a favor de la Poesía, que sólo en parte reemplaza en el texto a literatura, y en un momento crucial para ese lenguaje que iba cayendo en un cono de sombra respecto de otros, en especial la novelística. El lenguaje poético sobrevivía para el gran público sobre todo en las canciones. Si comenzamos por el género más popular, incluso hasta los años en que elaboró su novela (1964-1969), el tango de la «guardia nueva» y de las grandes orquestas estaba cediendo lugar, incluso por razones económicas, a los pequeños conjuntos y a lo puramente instrumental.

Astor Piazzolla pretendía renovar el sonido tanguero con un octeto, a mediados de los 50, o incorporando a su operita *María de Buenos Aires* (1968) instrumentos del jazz y contrapuntísticos de la música selecta. En la segunda Rapsodia y durante la secuencia «La Calesita del Tango», el relato caricaturiza a Ben Molar (productor y traductor de canciones extranjeras) y a Julio Jorge Nelson (un periodista gardeliano) quienes comparan a los bandoneonistas Enclenque (Eduardo Arolas), Gordo (Aníbal Troilo) y Sanguíneo (Astor Piazzolla), juzgado oblicuamente por el anterior: «Lo que ha jodido al tango –refunfuñó– son las clases de armonía y contrapunto. El tango murió técnicamente en el aula B del Conservatorio Nacional de Música» (1970: 72)¹².

El fantasma de la Rubia Mireya lamenta que haya «un bandoneón legítimo derrotado por una batería de jazz», pero lo cierto era en esos años que el *blue*

¹¹ Se refiere a las «Claves de *Adán Buenosayres*» incluido en *Cuaderno de navegación*.

¹² Es raro que tal opinión aparezca en boca del Bandoneonista Gordo, quien mantenía una buena relación con el que fuera virtuoso y frecuente arreglador de su orquesta entre 1943 y 1967.

estaba derivando hacia el *rock'n'roll*, que cautivaba a los más jóvenes. En ese aspecto, es interesante revisar lo que pasa con el *beatle* en varios momentos de la novela. Ante todo, en la primera Rapsodia, cuando, en la torre del caserón el Oscuro y Patricia bendicen que haya «dulzura en la paz y victoria en la guerra» hasta que oyen «un zumbido electrónico y en seguida una rascada estridente» (1970: 32).

Megafón opina que debe silenciarse no al músico, sino al instrumento, para que «vuelva a escucharse la música de los pájaros» (1970: 33) cuando le arroja una piedra con su honda. En la Asamblea extraordinaria del Club Fuerzas Unidas de Villa Crespo, en la Rapsodia siguiente, Megafón se manifiesta partidario de los valores folklóricos como «inalienables en el ser nacional» (1970: 81) y celebra que llegaran a Buenos Aires con las migraciones internas.

A los músicos, y al bailarín que danzaba un malambo, los observaban «tres forasteros jóvenes, al parecer estudiantes [...] con el aire mierdoso del intelecto que difundía entonces la Universidad» (1970: 82). Ese juicio del narrador, convalidado por otro casi inmediatamente posterior, parecen dirigidos contra la apertura de la carrera de sociología (1957) en la universidad pública.

Estaba respaldada, económicamente, por las fundaciones Ford y Rockefeller y difundía la corriente funcionalista contra un estudiantado que estaba procesando la formación de un marxismo nacional¹³ y rechazaba planteos simplificadores como los de la *Antología de la sociedad tradicional a la sociedad de masas* (1958), elaborada por Gino Germani con la colaboración de Jorge Graciarena, y de lectura obligatoria.

Dos músicos asistentes a la Asamblea, uno «calvo» y el otro «melenudo» (¿los folcloristas Eduardo Falú y Jaime Dávalos?), reivindican otro uso de la guitarra, suponemos que criolla, porque «patea si le tocan la verija sensible» (1970: 83). Se suscita entonces una discusión en torno al papel de Buenos Aires en la cultura nacional.

En principio, el Autodidacto la acusa de «defender la vieja peladura» de la Víbora, pero cuando un asistente cordobés exclama que acabó con el federalismo responde que «Buenos Aires destruye, pero sabe reconstruir lo que ha destruido» y «es por ahora y no sé hasta cuándo el único centro de universalización que tiene

¹³ Según Oscar Terán, lo que acercó a peronistas e izquierdistas durante los 60 fue reemplazar la preocupación modernizadora por la teoría de la dependencia, «que colocaba el eje del problema no en el desarrollo técnico, sino en una cuestión política que demandaba la ruptura con el imperialismo y también con la propia burguesía nacional» (1991: 121).

la República», «desde aquí la nación se viene mirando en unidad, se universaliza y se trasciende» (1970: 88-89).

Para la ideología marechaliana, las guerras del Oscuro aspiran a restablecer una unidad perdida, que históricamente nunca precisa. Puede suponerse que fue la alcanzada políticamente por el primer peronismo, porque la otra se remonta al relato del *Génesis* bíblico. En el caso de la música, síntoma privilegiado de los modelos culturales, el *beatle* es mirado comprensiblemente con desconfianza como agente – sin saberlo– de la internacionalización en marcha.

Sin embargo, Patricia, cuando las maestras jubiladas y el Patriarca que la acompañan durante el velatorio del héroe quieren acallar la guitarra del *beatle*, se opone porque «Megafón lo quería, si bien algunas veces, desde la torre, hizo impacto en la guitarra con su honda. ¡Qué buen hondero! Si el *beatle* quiere tocar, déjenlo que toque. ¿No querrá ponerle a mi viaje una música necesaria?» (1970: 354), se pregunta con gratitud y en referencia a su propia muerte cercana.

En la octava Rapsodia, después de haber satirizado a la ultra tecnología de punta estadounidense, a los viajes espaciales y a los superhéroes para niños (de diversas edades), así como de trazar una dura crítica a la iglesia oficial, indiferente al sacrificio de los curas populares (el obispo Frazada apenas disimula a Jerónimo Podestá, que fuera obispo de Avellaneda), el Oscuro no da sus guerras por terminadas y LM corrobora su rol de cronista-poeta, «mi función de inexorable memoria en la ciudad alegre de los olvidadizos» (1970: 283) cuando «la obsesión de Lucía Febrero estaba volviendo a Megafón otra vez con fuerza» (1970: 288).

Había recibido nuevas noticias de su paradero y finalmente que estaría en el citado *Chateau*. Por eso la relaciona con la Rosa perdida y Jean de Meung, quiere rescatarla del prostíbulo de lujo ordenado construir por el griego Tifoneades con la forma de un inmenso Caracol (reminiscencia del Laberinto que ideó Dédalo para el Minotauro, del descenso a los infiernos en Cacodelfia y del «Gran Quilombo Universal»; 1970: 344). El final encierra, pues, otra paradoja, «la presencia de la Divina Sabiduría en el centro de un burdel» (Coulson, G. 1974: 118).

Lucía Febrero –aclaró Marechal en una entrevista para el semanario *Gente* (03/03/1970) y que cita Rosbaco (1973: 199)–, en su esencia, no es otra que la mujer simbólica y por si queremos aclararlo más nos reenvía a su «sainete a lo divino» *La batalla de José Luna* (1967) donde, en un conventillo de Villa Crespo, Luna o «el vendedor de Biblias», ex boxeador que también figura en un episodio del *Adán*, acaba de comprender dicho misterio teológico. No sin antes disputársela con el anarquista Fabricio y el malevo Reynoso.

Ellos están embarcados en un combate político revolucionario o de guapeza barrial, mientras que Luna descubre –con el auxilio de un Ángel corporizado a tal

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

efecto, Cantabelli- que Lucía¹⁴ debe buscar ella misma a su «novio» (divino) y encontrarlo, en el momento de morir: «El amor estaba en lo alto y ella no faltó a la cita» (Marechal, L. 2006: 107).

En la última Rapsodia, Samuel Tesler salmodia «con histriónica voz de solista» (Marechal, L. 1970: 358) su noción espiritual –o religiosa– de la Unidad, que sin duda LM compartía, usando el alfabeto griego. Es necesario Reubicar el Mundo en la Balanza, para lo cual «en mi horno de alfarero me puse a redondear un mundo que destruyese los olvidos del hombre y mojara otra vez las raíces de su alegría», pero «me azuzaron sus perros de policía» (1970: 359).

Intercala la ironía de que «aquí nadie triunfa, si antes no pasa antes por los trámites de una cochería fúnebre», y para aclarar su explicación recurre nada menos que a una paradoja («El que retrocede avanza y el que avanza retrocede», 1970: 363) y luego a un apotegma evangélico: «¡El problema del hombre no está en el movimiento sino en la inmovilidad! Lo que se mueve no es perfecto: sólo es perfecto el Gran Inmóvil» (1970: 364).

Antes de morir, da su explicación personal de la Parábola del Hijo Pródigo: el primer hijo es el que no sale de casa; el segundo se va, no vuelve, y despilfarra tesoros (predica la doctrina), pero hay un tercero que al regresar se sienta a su lado y redime. Tras un último espacio en blanco, el narrador indica que así terminaron las batallas de Megafón, quien dejó dos «organismos iniciáticos»: uno en Flores, dedicado al estudio de «la doctrina»; el otro en Villa Crespo, que busca recuperar su «órgano viril», y susurra humorísticamente varios lugares donde podría estar refugiado: «A esa búsqueda o encuesta del falo perdido serían invitadas las nuevas y tormentosas generaciones que hoy se resisten a este mundo con rebeldes guitarras o botellas Molotov, dos instrumentos de música» (1970: 366).

Curiosa afirmación, ambivalente, no en cuanto a las bombas, pero en cambio es difícil distinguir si esas «rebeldes guitarras» corresponden a las de los folkloristas militantes en la década del 60¹⁵ o a las de los rockeros, cuya música participaba de los signos anunciadores de una nueva época, junto a otros con los que Marechal no simpatizaba, como el psicoanálisis o el Instituto Di Tella.

¹⁴ Según Graciela Coulson, el nombre remite simbólicamente a la iluminación divina y lo refuerza Febrero, que «era para los antiguos romanos el mes de las purificaciones» (1974: 119).

¹⁵ Hubo ya una alusión al dúo Falú/Dávalos, pero recordemos que, en 1962, se formó en la ciudad de Mendoza el grupo de la Nueva Canción integrado por Tejada Gómez, Mercedes Sosa, César Isella, Tito Francia, etc.

En efecto, la Rapsodia VI está formada por dos segmentos. En el primero el coronel Troiani juzga, según la Ontología del soldado y su ética, que expone al general González Cabezón, el «choricero»¹⁶, quien acababa de ser destituido luego de que el Cordobazo evidenciara la endeblez de su política social represiva y de su subordinación económica a las corporaciones norteamericanas.

El segundo es el más extenso del texto y dedicado a la Fundación Scorpio (Instituto Di Tella, fundado en 1958 por los hijos de un próspero industrial argentino) que organizó investigaciones y exhibiciones de artes plásticas, teatro y música, en un afán por actualizarnos respecto de lo que sucedía en los países centrales. «El Di Tella se veía a sí mismo como una ruptura con el pasado que expandiría sus actividades más allá de la angosta franja de público de arte tradicional en la Argentina» (King, J. 1985: 14) y contra ese público esnobista apunta la sátira en el texto.

El narrador les adjudica «una compleja endocrinología» (Marechal, L. 1970: 215) y considera a los Happenings dignos del «interés infantil del público» (1970: 233), entre el cual abundan los jipis. Megafón, que ha permanecido casi todo el tiempo silencioso en ese lugar y, según el narrador, exclama ante esas prácticas que «La Sublimidad ha muerto» y Tesler, el que más ha intervenido para enfrentar o ridiculizar a los participantes, cierra el episodio con una profecía en la cual se pronuncia a favor de los goces artísticos atemporales:

Cuando este siglo y sus *happenings* hayan agotado la posibilidad entera de lo Absurdo, ¡ay, vidalítay!

Cuando se haya exprimido el Desorden hasta la última gota de su limón, ¡vidalítay!

Cuando lo Absurdo ya sea un lugar común aburrido.

Y el Desorden una risible cursilería.

Cuando la humanidad estrangule al último psicólogo con la media de nailon de la última estética

[...]

Entonces lo Inteligible, que había dormido largamente, despertará en su cama de hierro y entre sedosas lencerías, ¡Aleluya! (1970: 241)

Con Tesler a la cabeza, orgulloso de enseñarle «a los bonetes literarios que adornan este mundo cómo llegar a una leyenda con los recursos más pobres»

¹⁶ María Rosa Lojo explica que tal denominación se debió a que el general Pedro E. Aramburu, al cual se caricaturiza, era descendiente de extremeños españoles (2017: 365).

(1970: 301), Megafón, el dúo Barrantes/Barroso y los rudos hermanos Domenicone, se embarcan en un remolcador para rescatar a la Novia Celeste. Pocos son los que ingresan al Caracol de Venus y atraviesan las cuatro estancias iniciáticas, con sus seducciones carnales, hasta llegar a «el serpentín del alambique» (metáfora alquímica) o a la Mujer Encadenada, ante la cual cae el Oscuro en éxtasis, antes de ser asesinado a golpes por el Carnicero Trimarco y sus «gorilas»¹⁷.

Ese sacrificio, y la posterior diseminación de sus miembros, tiene múltiples resonancias en ritos grecolatinos y, más cerca, en la ejecución del rebelde *aymara* Túpac Amaru (1781), deja abierta una posible reunificación alegórica futura, la unidad aspirada para la Patria.

Acuerdo con Elisa Calabrese en que «la alegoría funciona como un alambique donde se fusionan elementos de distinto origen» (2017: 346) en la estética marechaliana, pero el orden y la resolución de esta última batalla le otorga al conjunto otra jerarquía. En el citado reportaje de *Gente*, Marechal condenaba las novelas de tesis, en el amplio sentido del término, porque «he sentido siempre algún horror por esas aplicaciones del arte a lo contingente o ideológico».

Consideraba no contingente, sin duda, la Batalla Celeste, pero eso no disminuía sus alcances ideológicos. Más allá de eso, lo que atrae es su escritura poética sin sosiego, la composición argumental neobarroca de sus novelas, organizadas sobre tensiones internas, en este caso jocoso-político-metafísicas, y el aprovechamiento multívoco de las alegorías. Es decir, todo aquello cuyo placer estético se actualiza con cada relectura.

Bibliografía

Calabrese, E., «Un maestro de la alegoría moderna: Leopoldo Marechal», en María Rosa Lojo (editora) y Enzo Cárcano (coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 2017, pp. 155-170.

Colla, F., «De Adán Buenosayres a Megafón (itinerario de un héroe imposible)», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coordinadores) *Leopoldo Marechal. Adán*

¹⁷ Evidente bisemia, el término designa a personas de especial envergadura física, pero también, en la Argentina, a los antiperonistas más encarnizados.

- Buenosayres*, edición crítica, Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX-UNESCO, 1997, pp. 583-617.
- Coulson, G., *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeyro, 1974.
- King, J., *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- Lojo, M. R., «La cronología de *Megafón, o la guerra*», en María Rosa Lojo (editora) y Enzo Cárcano (coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 2017, pp. 361-386.
- Marechal, L., *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Marechal, L., *La batalla de José Luna/ Las tres caras de Venus*, Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 2006.
- Marechal, L., *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.
- Romano, E., «Leopoldo Marechal y las vanguardias», en María Rosa Lojo (editora) y Enzo Cárcano (coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 2017, pp. 155-170.
- Rosbaco, E., *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Paidós, 1973.
- Ruiz, H. E., «Oxímoron Marechal. Hombre de ciudad...personaje de campo...», en María Rosa Lojo (editora) y Enzo Cárcano (coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 2017, pp. 171-182.
- Terán, O., *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Viñas Piquer, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel Literatura y Crítica, 2007.

Some observations about the marechalian aesthetic in Megafón, o la guerra

Articolo ricevuto: 22/10/2020 - Articolo accettato: 22/11/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata