

Literatura y política

El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal

Graciela Maturo

GRACIELA MATURO:

Escritora, estudiosa de las letras, catedrática universitaria, investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones. En el ámbito de la investigación se ha dedicado especialmente a la Teoría Literaria y a la Literatura Hispanoamericana. Su obra publicada abarca la investigación de las letras, la crítica, el ensayo y la poesía, y la dirección de volúmenes colectivos. Ha ejercido la cátedra en la Universidad de Buenos Aires (1969-1997) y la Universidad Católica Argentina (1988- 2003)y fue docente en institutos de la Universidad de Cuyo, El Salvador, Instituto Franciscano, etc. Es evaluadora de Filología, Lingüística y Literatura del CONICET.

Para los estudiosos de las letras, la relación entre historia y literatura es un tema presente en todo el transcurso de la literatura moderna, y aún extensible a obras anteriores. Hoy no valoramos la *Divina Comedia* de Dante Alighieri por sus alusiones a las luchas de güelfos y gibelinos, pero sabemos que existen, y forman parte de una hermenéutica histórica de la obra. La novela moderna, a partir de Cervantes, acentuó la historización de ambientes, personajes y aconteceres, sin perder su arraigo en esquemas arquetípicos transmitidos por la tradición. Toda novela tiende a lo histórico; más aún desde los autores románticos, que teorizaron y estudiaron los hechos históricos para producir su actualización. El conocimiento del presente y del pasado se revelaba para ellos como algo fundamental en la comprensión del mundo y de la vida, así como para proyectar un futuro, como lo comprendieron Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Pérez Galdós y Pío Baroja. En el final del siglo XIX, bajo el peso del positivismo filosófico, surgió una literatura realista de carácter sociológico que no ha prosperado mucho en las letras hispánicas, pero hubo sucesivos ciclos inspirados en hechos históricos. Digo esto para subrayar que las relaciones de la literatura y la historia son y han sido permanentes, especialmente en el siglo XX, que incentivó el compromiso político del escritor.

En América, la relación historia-novela fue velada en los tiempos coloniales aunque no puede dudarse de su existencia. Bajo la forma de novelas pastoriles, o del presente embozada en obras pastoriles o relatos épicos se escondieron juicios históricos, denuncias, apologías. En el siglo XIX, entre nosotros, hubo novelistas como José Mármol que retrataron personajes de su tiempo. En la segunda mitad del siglo XX surgió lo que ha dado en llamarse la “nueva novela hispanoamericana”, que conllevó a un nuevo tipo de novela histórica. No se trataba ya de contar los acontecimientos en forma más o menos verosímil, como lo hubiera hecho la novela decimonónica, sino de presentar simbólicamente figuras y aconteceres en función de la realidad contemporánea al escritor y al lector. Los lectores de nuevas épocas tienen desde luego el derecho de hacer lecturas acordes con su propio tiempo o bien con la génesis de la obra, con lo que se crea una fusión de horizontes para una más plena interpretación.

La historia misma, con sus hechos conmocionantes, ha promovido la creación de ciclos novelísticos como el de la Revolución Mexicana, que abarca desde 1910 hasta

1950, si se tiene en cuenta que escritores como Mariano Azuela, Martín Guzmán y el propio Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1949) se inspiraron en el tema para analizarlo, cuestionarlo o extender su valor simbólico. Existe también un ciclo de la Revolución Cubana, que se genera a partir de 1959, y al que pertenecen no solo novelistas comprometidos sino también disidentes como Reinaldo Arenas o José Cabrera Infante. Ningún escritor puede sustraerse totalmente a los hechos que sacuden a sus contemporáneos y a él mismo, sea cual fuere su posición o toma de partido. Por mi parte, hice una lectura política de una de las grandes novelas de Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*. No pretendo que todos coincidan en reconocer a Fidel Castro en el líder revolucionario Víctor Hughes, que actúa en Francia en el siglo XVIII, pero he fundamentado esto al señalar una doble referencialidad, que permite al novelista encubrir su crítica a la Revolución Cubana. Esteban, personaje de textura autoral, siente gran admiración por Víctor Hughes hasta que este se coloca la chaqueta de Robespierre. La idea que trasciende del libro es que las revoluciones nacen santas, crean luego castas de poder, se corrompen y finalmente deben ser abolidas por nuevas gestas revolucionarias.

Estas consideraciones nos introducen en la relación del peronismo con la literatura. ¿Cómo pensar que un suceso social y político tan importante como el peronismo no iba a trascender literariamente? Solo el prejuicio de algunos críticos, o el pudor de quienes hemos querido evitar que se confunda la lectura del texto con la militancia, han impedido desarrollar plenamente esa relación, tempranamente establecida por el poeta y profesor Alfonso Sola González en sus seminarios de los años '60, en la Universidad de Cuyo, y desplegada años más tarde en obras como *El peronismo en la literatura argentina*, de Rodolfo A. Borello. Existen la novela y el teatro del peronismo, y en menor grado la poesía, si se tiene en cuenta que el poema épico es poco cultivado, y por su parte, la poesía de circunstancias suele ser poco valiosa en su realización estética.

En décadas recientes ha sido Eva Perón la figura que ha suscitado la atención de los novelistas, como lo muestran, entre muchas otras obras, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, o *La pasión según Eva* de Abel Posse, ambas de muy diverso enfoque e intencionalidad. Lo que se ignora o se echa en olvido es que Juan Domingo Perón había merecido ya una novelización importante en los años '70: me refiero a la novelística del llamado *boom* latinoamericano, y con anterioridad a este, a la narrativa y teatro de Leopoldo Marechal.

No es este el momento de demostrar que el *boom* fue un operativo político-literario lanzado y publicitado alrededor de 1970, con anterioridad al retorno de Perón. Supuestamente habría existido una reunión entre Perón o sus delegados con un grupo de escritores, auspiciada por el editor Carlos Barral. El operativo dio como resultado un grupo de novelas de diversa calidad, publicadas entre los años 1972 y 1975. Por mi parte, he dejado a otros esa investigación digna de hacerse, y he preferido el análisis y la interpretación de las obras. He sostenido en libros y seminarios la presencia del fenómeno peronista, y de su líder el general Perón en *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, *Yo el*

supremo de Augusto Roa Bastos y en algunas otras creaciones del ciclo. La figura de Perón es aludida en estas obras de muy diverso modo, por ejemplo a través del dictador nacionalista Gaspar de Francia en la novela de Roa Bastos, que dice de sí mismo “soy un león herbívoro”; o bien en la imagen del magistrado de Alejo Carpentier, caballero que muere el 1º de julio –como lo consigna la edición española aparecida en los últimos meses de 1974, posterior a una edición en francés y acaso sustraída del público– o en la figura del anciano general que se arrastra por los pasillos de la Casa de Gobierno con la mirada clarividente de quien sabe que van a matarlo, en la obra de García Márquez. En la novela de Cortázar, que no es de las mejores del ciclo ni de su propia producción, asoma con claridad la idea de una tarea grupal emprendida por escritores a la que el autor llama lúdicamente “la Joda”.¹

El peronismo en la obra de Marechal

Leopoldo Marechal fue precursor de esta novelística que posee, además de las posibles claves concretas, un sentido político amplio y abierto hacia el futuro. Sus tres novelas, *Adán Buenosayres*, 1948; *El Banquete de Severo Arcángelo*, 1965, y *Megafón o la guerra*, 1970, son obras doctrinarias ligadas al peronismo histórico. En las dos últimas novelas mencionadas, así como en su drama *Don Juan* (que publicamos en 1979 en la editorial Castañeda, con unas palabras que pedí a Juan Oscar Ponferrada), mi personal lectura reconoce la figura de Juan Domingo Perón, elaborada o aludida de diversos modos.

Adán Buenosayres es, de las tres obras, la de menor incidencia política: elaborada a partir de 1930, recoge principalmente la autobiografía juvenil del escritor, así como el surgimiento de sus preocupaciones metafísicas y religiosas. Sin embargo, entre los siete “libros” que conforman la obra, el último, titulado “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, adquiere el sentido de una profunda crítica social, agudamente situada en el presente del escritor. Es muy posible que la redacción de este capítulo corresponda a 1947, momento en que, según el autor lo ha referido, retomó su viejo *bouquin* y le dio una nueva redacción unificadora de diversos materiales. Este “libro”, que responde al modelo del “descenso al infierno” en boga en la Antigüedad y en el Medioevo, tiene una perspectiva política, presentada indirectamente a través de un juego simbólico a la manera del “Infierno” de Dante. El autor se incluye bajo diversas máscaras en los círculos infernales de una Argentina corrompida, sumida en los siete pecados capitales y en sus vicios conexos de estupidez, trivialidad y vaciamiento espiritual. Resuena en este capítulo, satírico y humorístico, el fuerte espíritu de conversión que prevalece en los otros dedicados por Marechal a su autobiografía espiritual y a discutir la historia nacional.

¹ (Los interesados en ampliar estos datos pueden ver la segunda edición ampliada de mi libro *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, García Cambeyro, 1979, donde dediqué un apartado a *Relato de un naufrago*, al que atribuí una textura alegórica relacionada con el *boom*. Ver también mi otra obra donde he comentado dos de las novelas del ciclo, *Fenomenología, creación y crítica*, Buenos Aires, García Cambeyro, 1989.

En su segunda novela, *El Banquete de Severo Arcángelo*, es donde el autor ha entrado plenamente, a mi juicio, en el terreno político. Marechal, el poeta depuesto, como se autodenominaba en estos años de ostracismo que siguieron a la autodenominada “Revolución Libertadora”, necesitaba justificar su propia participación en un movimiento execrado o incomprendido por una parte de la sociedad nacional, y especialmente por sus pares, los intelectuales. Al mismo tiempo se propuso desplegar las motivaciones históricas y la sustancia doctrinaria del movimiento, restaurando la conexión originaria entre peronismo y cristianismo. En tercer lugar anotaría como propósito la construcción política de un nuevo momento histórico, hacia el cual llamaba a sus conciudadanos.

Su tercera novela, *Megafón o la guerra*, que apareció un mes después de su muerte, completa en forma exultante la narración del operativo iniciado por Severo Arcángelo, a través de un nuevo héroe, Megafón, que apunta al mismo personaje histórico del general Perón, siempre en nuestra lectura. Con humor y desenfado poco comunes el autor va diseñando nuevas aventuras de recuperación nacional en las que participa un pequeño grupo de iniciados liderados por Megafón, cuya muerte ritual por el despedazamiento de sus miembros (como Dionisos) crea una figura de redención abierta hacia el futuro. Tanto Severo Arcángelo como Megafón, y también Don Juan en el drama de ese nombre, se presentan como figuraciones literarias del conductor, sin que pueda verse en ellas una traslación simple ni una única faceta tipificadora. Como es sabido, el novelista construye libremente sus personajes tejiendo en ellos la raíz histórica, la significación simbólica y otros datos, a menudo autobiográficos o de otros referentes, lo cual no desdibuja su vinculación intencional con una determinada figura histórica cuando así se lo propone.

El Banquete de Severo Arcángelo, un camino de formación espiritual y política

La necesidad de centrarme en alguno de los textos, para evitar pasar superficialmente sobre todos ellos, me lleva a elegir en esta oportunidad *El Banquete de Severo Arcángelo*. Invito a leer y releer esta obra atentamente, a leerla según la fenomenología, sin prejuicios, y a leerla hermenéuticamente, según la historia. Debemos dejar que el texto mismo nos entregue su riqueza simbólica, y al mismo tiempo las claves de su develación, ya que se trata de un texto cifrado que reclama una tarea de parte del lector.

Haré un cierto esbozo del esquema novelístico, que espero sirva de introducción a la lectura de esta obra fascinante, injustamente subestimada por algunos de sus críticos. Ante todo, asistimos a la división inicial de Marechal-editor y Marechal-personaje, esta vez encarnado en la figura de Lisandro Farías. Leopoldo Marechal, con su propio nombre, será –según un antiguo recurso ficcional llamado relato enmarcado– el editor del relato recibido en sus encuentros con Lisandro Farías, que agoniza en un hospital del pueblo de Dolores. De los treinta y tres capítulos del libro, ordenados según el número

de los años de Jesús, los dos primeros y el último sirven a este marco, y en ellos el autor habla configurado como personaje del libro.

La novela comienza con una fecha puntual, que debemos retener para una correcta hermenéutica: “Hoy es el 14 de abril de 1963”.² Hay en el autor un afán de situar su mensaje en tiempo y en espacio. Es el tiempo de la caída de Frondizi, y empiezan a moverse las estructuras políticas como siempre que se produce una vacancia en el poder.

Lisandro Farías mismo, a quien podemos considerar una hipóstasis del escritor, nos orienta hacia tal identificación al transmitirnos vivencias, expresiones e ideas propias, reconocibles por todo aquel lector de las obras anteriores de Marechal, lo cual otorga al libro un carácter marcadamente autobiográfico, aunque indirecto, y un hondo sentido de exposición doctrinaria.

No me detendré aquí en la consideración puntual de los episodios novelescos. Simplificando el relato, diré que Lisandro Farías, venido de la llanura (ámbito dilecto de Marechal, que frecuentaba en su adolescencia los pagos de Maipú), cuenta en su relato el momento en que fue “llamado” a la participación política. Da a conocer a los lectores su situación, en un barrio de Buenos Aires, a la muerte de su esposa Cora Ferri, de cuya muerte se acusa en parte, así como declara haber llevado con ella una vida rutinaria en defensa de una falsa seguridad; al mismo tiempo, ha sido exonerado de su empleo en un diario, a consecuencia de su rebeldía, y se halla al borde del suicidio cuando recibe la visita de una cómica y extraña mensajera que le anuncia que ha sido elegido para visitar la Casa Grande. Esa invitación comportará el abandono de la “vida ordinaria” y su conexión con un gran operativo teológico-político, puesto en marcha por el Fundidor de Avellaneda, de nombre Severo Arcángelo.

Es este un personaje de estructuración compleja. Se lo define por su oficio como el *Fundidor* o el *Metalúrgico de Avellaneda*, y también se lo llama “Vulcano en pantuflas” o “el Pelasgo sobreviviente”, en alusión explícita a su raíz itálica y a la leyenda de los Cíclopes, que tienen un ojo en la frente; el Fundidor “trae en la sangre a los endemoniados cabiros de Grecia” (p. 48) y se relaciona con el antiguo valle de la *Arcadia* (p. 59). Esto configura su perfil mitológico, o sea esencial, ligado al Cielo y los Infiernos, de allí su apellido, que significa Arcángel, y su nombre Severo, es decir, sombrío. Es también un maestro alquímico, como lo han sido los metalúrgicos, que recuerda la necesidad de *transmutar el carbón en diamante* (p. 45). Permanentemente se hace alusión a su *trato con los metales*, que tanto puede ser un rasgo del fundidor como del militar. Anoto también, que el padre de Marechal fue operario de los talleres Vasena, y que siempre aparece en su poesía como hombre de la metalurgia, contrapuesto al hijo poeta. Ya he dicho que la génesis de un personaje reconoce distintas fuentes, pero que igualmente la intencionalidad política se hace evidente.

Severo Arcángelo tiene rasgos filosóficos y expresivos del propio Marechal, y conoce su obra. Severo también es un *actor* (p. 146) y un *director de escena*, lo cual alude a sus

² Véase Graciela Maturo: “El tema del mal en el *Don Juan* de Marechal”, revista *Meggfón*, N° 14.

distintas facetas y a su condición de estratega. Hay en la novela una mención directa a Perón en su condición de desterrado y creador de la noción política de Tercer Mundo, retomada por De Gaulle y Mao (p. 133).

No esperemos sin embargo un retrato del líder de acuerdo con su realidad física. He aquí el retrato de Severo Arcángelo, a cuya presencia es conducido el protagonista Lisandro Farías: “Era un hombre de cincuenta y ocho años, estatura mediana y complexión fuerte, no obstante las aristas ascéticas de su rostro y los puntazos con que su armazón de huesos duros asomaba debajo de la ropa suelta, elegante y en visible descuido: tenía la piel morena, como tostada en fogones externos e internos, y ojos azules cuya mirada se retraía en sus cuencas o se lanzaba de pronto al asalto, como las uñas contráctiles de un tigre” (p. 46).

Se podría tildar de excesiva mi lectura, pues no todos los rasgos del personaje coinciden con los atributos físicos de Perón, que cuando Marechal lo conoció era un hombre de alta estatura, ojos oscuros y algo más joven sin duda que Severo. Pero esto pertenece al encubrimiento histórico que hace el interés de la novela, pues en ningún momento Marechal habla del peronismo en forma directa. Lo que remite a Juan Domingo Perón en este retrato es esa caracterización de *tigre* y esa pintura del soldado, *tostado en los fogones* de la zona cordillerana que recorrió incansablemente, y en los *fuegos internos* propios de su condición ascética y meditativa. Pero además de la configuración esencial, que hemos visto señalada con aproximaciones mitológicas, es principalmente el suceso narrado en la novela lo que apunta decididamente al conductor; es decir, el haber puesto en marcha una empresa que aquí es llamada “preparativo del Banquete”, y que tiene mucho de juego simbólico, teatral, barroco, cómico y sublime como todo aquello que religa el hacer humano a fines trascendentales.

Para el cumplimiento del plan salvífico de Severo Arcángelo para los suyos, que consiste en la preparación de un banquete, han sido cuidadosamente elegidos treinta y tres invitados. El relato, protagonizado y narrado en primera persona por Lisandro Farías, cuenta las escaramuzas y aprontes del Banquete en el chalet del Fundidor, al que Lisandro se incorpora. Allí alterna con otros personajes como el profesor Bermúdez, un profesor de Humanidades, y el astrofísico Frobenius, ambos tocados por la visión grotesca que prevalece en el libro, y que revelan facetas muy marechalianas, como su afición a la mitología y su inclinación a las ciencias. Lisandro halla también otros mentores, además de Arcángelo. Uno de ellos, casi fantasmal, es Pablo Inaudi, que se revela como el maestro tanto de Farías como del Metalúrgico de Avellaneda. Otros guías son el hermano Jonás y el Salmodiante de la Ventana, que recita un fragmento del Antiguo Testamento referido a la construcción del Arca, y se descubre después como el hermano Pedro.

Ellos señalan, como Severo Arcángelo, el rumbo final del operativo en juego, que consiste en una transmutación alquímica. Los *hombres-robots*, los hombres dormidos de la Vida Ordinaria, habrán de despertar para convertirse en hombres verdaderos e incorporarse a un accionar colectivo, que es político y religioso. Se halla en juego la salvación del alma y la construcción de la Comunidad Organizada, que se expresan a través de

distintas simbologías: la transmutación del hierro en oro, la preparación del *traje del alma* o túnica para el Banquete final, la construcción de la Ciudad Cúbica donde se volverá a vivir el Edén primordial y la Arcadia.

Aparecen también en la obra los infaltables opositores al Banquete, defraudados por no poder liderar el operativo: Gog y Magog, de nombres apocalípticos. Evidentemente, estos contenidos teológicos ligados al accionar concreto en la vida mundana solo podían tener el tratamiento simbólico y paródico que les dio Marechal (“vocación por la farsa” p. 36; “reducción o liberación por lo absurdo” p. 37).

Marechal es un autor barroco, proclive a la farsa y al juego escénico. El barroco es un arte religioso; este movimiento vuelve a traer al arte, de modo plenamente consciente, la vieja idea del Gran Teatro del Mundo, de origen oriental y desarrollo medieval cristiano. He hablado reiteradamente de la parodia poética, que no es una simple parodia: Marechal ejerce un tipo de parodia poética que no deconstruye el mito sino que lo hace vivir bajo apariencias cotidianas y grotescas, tal como ha sido presentado en la novela cervantina.³

Veamos algunos fragmentos textuales que nos dirán mucho sobre el personaje histórico en juego. Lisandro Farías anuncia que “Severo Arcángelo había previsto la conveniencia de facilitar algunas aperturas al hermetismo del Banquete”. Esto nos da la clave barroca de la obra, explícita cuando Lisandro Farías le dice a Marechal-personaje: “Yo soy el mensajero y Usted el receptor del mensaje” (p.17). Como señalé en el estudio ya citado, el acto de explicación y apelación de Marechal se repite en sus personajes y en el fondo se transmite al último receptor, el lector.

“Algunas veces –comenzó a decir Farías– he pensado que la concepción del Banquete monstruoso, tal como se dio en Severo Arcángelo, solo puede cuajar en Buenos Aires” [...] “Solo un alma bruja como la de Severo Arcángelo pudo entresacar hombres y mujeres de tan diversos mundos para unirlos en un collar armónico y sentarlos a la mesa de un Banquete que tanto se pareció a un Aquelarre” [...].

Otra frase, que me parece transparente para declarar la motivación última de la novela: “Pero antes es útil que yo le diga brevemente quién soy y en qué circunstancia me dejé ganar por la empresa del Viejo Cíclope” (p. 21).

“Severo Arcángelo, durante su inquisitoria en la Casa Grande, me abrió los ojos hasta la rotura en lo que se refiere a la “Vida Ordinaria”, la cual es una hebra de las muchas con que se urdió la complicada estofa del Banquete, junto con la del Robot humano, su hebra constitutiva”.

Y en efecto, el tema del *Robot* ligado a la Modernidad (hoy diríamos también a la “*posmodernidad*”) da lugar en esta obra a un continuo alegato que se relaciona íntimamente con el movimiento puesto en marcha por Severo Arcángelo: la suya es una lucha contra el hombre-Robot, un esfuerzo de salvación de la humanidad en los últimos tiempos.

³ Véase “Historia y novela: *El Banquete de Severo Arcángelo*” en Graciela Maturó: *Fenomenología, creación y crítica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

“¿Cuál sería la empresa trascendental a que me invitaba el odioso fundidor? Y en qué sentido le respondería? Tras mi última concentración en los aledaños de la muerte, comenzaba yo a sentir ahora un vigor expansivo que se traducía en una euforia casi malvada. Sí, aceptaría la invitación de Severo Arcángelo”. Este es el paso de la vida ordinaria a la vida extraordinaria y la conexión con el plan de la Providencia.

El tema del remordimiento es capital para entender la acción del héroe, de los héroes. Lo vive Lisandro, continuamente acechado por la culpa de haber dado muerte a su esposa o de no haber sabido construir con ella una auténtica felicidad. Antes de participar en los preparativos del banquete, dice, solo “roía letra muerta”. Severo Arcángelo, tiene una historia personal que guarda un paralelismo con la de Lisandro, ya que también ha perdido a su mujer, María Confalonieri, y se acusa de su muerte.

Esta novela puede ser comprendida a través de sus figuras simbólicas, que movilizan la captación imaginaria del lector, pero mucho más hondamente se entenderá su contenido si la leemos en relación con ciertas obras capitales de la tradición cristiana. Así como la conversión de Severo Arcángelo se relaciona con lecturas de vidas de santos y un retorno a la simplicidad primitiva, es en este proceso de “degradación” y “mortificación” cuando el Fundidor recibe el llamado de Pablo Inaudi y la proposición del Banquete (pp.53-54). Toda la obra, por otra parte, es un mensaje de *conversión*, considerada como único punto de partida que permite participar en forma válida del juego trascendente léase aventura *política* y celeste.

El carácter apelativo de la obra, mediado por el juego literario, se hace evidente. Marechal llama a sus connacionales a un compromiso político con sentido finalista, íntimamente ligado al mensaje cristiano: una “formidable operación de intranautas”(p.76).

Lo argumental es por lo tanto un excursus como el del folletín o la novela de aventuras, a ratos gozoso y divertido, a ratos serio y cargado de admoniciones. Se preparan los Concilios del Banquete, reuniones en las cuales se ha de tratar primero el tema del pueblo situado en el Espacio, después el tema del pueblo en el Tiempo.

Se brinda el sentido velado del banquete, que evoca el Simposio platónico, la Última Cena, el Banquete de Trimalción (p.144). Está presente el mito de Hesíodo de las Cuatro Edades, que revela en Leopoldo Marechal a un hombre tradicional, reacio a aceptar el devenir moderno como auténtico “progreso”. Por el contrario, nuestro autor ve la decadencia progresiva del hombre, llevado desde su Edad de Oro a la de Hierro.

Solo una acción heroica salvará a la humanidad, y esa acción pasará necesariamente por el sacrificio, ya para siempre encarnado en Cristo, el Hombre de Sangre, por cuyo ejemplo nos será dado alcanzar nuevamente el estado humano que representa el Hombre de Oro, pleno, esencial en su efigie trascendente. La historia misma, trayecto de vaciamiento y reducción progresiva, debe ser revertida hacia su finalidad trascendente, simbolizada por Marechal en la Cuesta del Agua, y referida en el país a algún remoto lugar de una provincia nortea.

Tres monólogos de Severo Arcángelo nos acercan su pasión doctrinaria (pp.147-149). El hecho de que estos se hallan grabados, en la cinta magnetofónica nos trae una refe-

rencia concreta al líder ausente y a sus mensajes grabados que los militantes conocíamos y nos transmitíamos con celoso sigilo en ese tiempos en que señores democráticos habían prohibido hasta la mención del nombre de Perón. El primer monólogo dice así: “¿Volveré a jugar mi alma? ¿La jugaré a estos dados brillantes? Mi vida entre la espada y la pared: entre una espada hostil que me acosa de frente y una pared idiota que me agarra de atrás. ¿Y si diese yo el brinco de costado, a la derecha o a la izquierda? Nunca me gustó la oblicua ni el camino más corto entre dos puntos: la mía es una raza constructora de laberintos para héroes astutos que tienen ya su carretel de hilo conductor y para necios que deambulan estrellándose contra los muros y los enigmas. Yo prefiero salir con la hebra de Ariadna y no con el dudoso armatoste de Ícaro. Severo Arcángelo me llaman o el Quemador de hombres; deberían saber que yo fui el quemado absoluto y que solo importa el bello monstruo que nacerá de mi ceniza. ¿La estirpe de Caín? Ella descubrió la metalurgia y edificó la ciudad secreta: Caín mató, y el que mate a Caín será castigado siete veces. ¿Volveré a jugar mi alma? ¿La jugaré a estos naipes de colores? Feliz el que interprete un día este Monólogo del Fundidor.”

Por cierto que escuchamos al poeta, y no al conductor, pero el pensamiento que interpreta (recordemos el año declarado al comienzo) es el de un Perón desterrado y descarnado que casi medita sobre una nueva jugada de naipes. Y esa jugada será laberíntica, difícil, demandará de la fuerza y la astucia de Caín más que de la inocencia de Abel.

En el Segundo Monólogo se refiere Severo Arcángelo a sí mismo recordando que lo importante es en definitiva ese monstruo que surge sobre las cenizas del ser contingente. Vuelve a definirse como el *Quemado absoluto*. El Tercer Monólogo se refiere a las palabras, al lenguaje que ha sido vaciado y destruido. Es necesario hallar nuevas palabras, cargarlas de sentido.

Podemos seguir leyendo y descubriendo las claves del texto, que son las referencias a su carácter de *juego de máscaras*, de escenificación teatral, y al mismo tiempo las significaciones simbólicas o teológicas que van aclarando el sentido del Banquete: como un operativo político. Así vemos las referencias al *mesianismo* (p. 212), la figura de la *construcción del Arca* (p. 220), la preparación de los *trajes para el Banquete* (p. 224). Una larga tradición ha acuñado la metáfora del vestido o *túnica del alma*, fruto de un trabajo interior que permite el acceso a la inmortalidad. Marechal se mueve entre símbolos y figuras míticas de variado origen, como buen discípulo cristiano de la tradición universal. Su maestro Guénon dio buen ejemplo de tal apertura, aunque la limitó al hacerse islámico.

La mujer, cuya imagen será central en su novela última, aparece también aquí aunque no de modo dominante. Se halla especialmente presente en la transformación de Thelma Foussat, que da la materia prima para la *creación de Cibeles* (p. 232).

Aparece como mito finalista la imagen del Paraíso o Cuesta del Agua, lugar donde se dividen los ríos (p. 229), que Marechal sitúa en el norte argentino. El operativo político mesiánico tiene en sus últimas fases grandes opositores que no son ya solamente Gog y Magog, sino su jefe, el Gran Macaco, Satán-Mico de Dios, que pretende sustituir la función divina (p. 254). La creación de este demiurgo sustituto es Colofón, el hombre

final (pp. 247-249), cuyo Paraíso es un Paraíso electrónico. Si se piensa en el año de gestación de esta obra, se podrá apreciar su grado de anticipación profética, y la actualidad que adquiere hoy al ser releída.

La novela se despliega como un palimpsesto de imágenes simbólicas que incluye su propia teorización acerca del símbolo y la convicción de que esta operación “intranáutica” de *Vuelta al Origen* (pp. 260-261) puede todavía ser continuada en un esfuerzo final hacia la redención.

“¿No se intentaría en el Banquete un formidable juego de símbolos? Me respondí que no, ya que un símbolo al fin y al cabo solo era el soporte de una meditación, y las cosas del Banquete se han dado en una realidad cruda y llena de intolerables absurdos. ¡Cuán errado estaba yo al formular estas distinciones! Más adelante, en la Cuesta del Agua, me hicieron entender la energía viviente de los símbolos. Porque hay símbolos que ríen y símbolos que lloran... Y símbolos que atraen como cebos de trampa y que se cierran de pronto al que los toca” (p. 257), “lo que importa no es el Banquete sino la organización [...] Y aquí estamos –dice Farías– yo, usted y los otros, debatiéndonos entre dos líneas de fuerza, una que trata de ganarnos para el Banquete y otra que intenta hundirnos en la noche de los réprobos” (p. 264).

Entre las estructuras simbólicas que expresan este tránsito, desde luego se halla la del viajero. El *infierno* es una estación de pasaje (p. 266). Lisandro Farías completará su viaje en el acceso a la *Zona Vedada*, donde el hermano Pedro lo inserta simbólicamente en una *cruz* pintada en la pared. Llama a este episodio el *Embudo Gracioso de la Síntesis*, el acceso a la develación de los enigmas a través del *sentido de la cruz* (p. 273). “A un hombre bien crucificado le queda un solo movimiento posible: el de su cabeza en la vertical de la exaltación” (p. 274).

En el cierre del libro, Marechal-editor retoma la palabra luego de haber escuchado el mensaje de Lisandro Farías en su lecho de moribundo. El mismo considera que este mensaje debe ser transmitido, por su propia salvación. El tiempo de escritura de la obra es la década del ‘60, tiempo en que se empieza a esperar en la Argentina el regreso de Perón, que el autor dibujó con audacia en su *Don Juan*. En *Megafón o la guerra*, escrita en los últimos años de la década, ya se advierte otro tono, más operativo y político. La novela abarca nuevamente un aspecto doctrinario, una revisión histórica de la Argentina y la exposición de su camino posible a través de una épica de redención y sacrificio.