

## *Provocación y trascendencia: Megafón, o la guerra de Leopoldo Marechal*

En la Argentina la narrativa de intención política se ha empleado como arma combativa en diversos periodos críticos de su historia desde *El matadero* de Echevarría y *Amalia* de Mármol. A principios de la década de los setenta, cuando el peronismo se halla aún en el ostracismo, aparece un caso verdaderamente singular: *Megafón, o la guerra* de Leopoldo Marechal (1900-1970). Y ello se debe tanto a las técnicas empleadas por el narrador como a su ideología subyacente, que se adhiere a las doctrinas justicialistas del general Perón. Esta es, por otro lado, la tercera y última novela de Marechal, publicada póstumamente el mismo año de su muerte. En ella el autor aparece como un personaje más y comienza relatando de qué modo fue invitado por su amigo de la infancia, Megafón, a participar en una guerra que salvase a la Argentina de los males que por entonces, finalizada la década de los sesenta, la aquejaban (y tal vez no sólo entonces). Desde el principio es visible el vuelco hacia la realidad histórica que implica esta obra, con respecto a las anteriores del mismo autor<sup>1</sup>. Megafón convence a Marechal para que sea el poeta que cante las gestas que habrán de emprender él y sus seguidores. De ahí que el tono «épico» de la obra se refleje en el hecho de que cada capítulo sea denominado «Rapsodia».

La guerra que propone Megafón no es ni mucho menos cruenta. Se basa en una serie de entrevistas a los representantes de las diferentes fuerzas vivas del país, a las cuales se les considera responsables de la situación. Estas son las cinco batallas «terrestres». En ellas se pasa revista al Intendente de Buenos Aires, a don Martín Igarzábal, representante de la clase oligárquica, al general González Cabezón, al capitalista don Ra-

---

1. Leopoldo Marechal es autor de una extensa obra que abarca poesía, teatro, novela, cuento y ensayo. En casi toda ella se reflejan las inquietudes metafísicas del escritor, especialmente en su texto más conocido: *Adán Buenosayres* (1948).

miro Salsamendi (alias «el estúpido Creso») y al Embajador de los Estados Unidos.

Pero, a la vez, también se hace necesario dotar a las acciones de un sentido trascendente, de acuerdo siempre con las ideas del autor. Para ello, Megafón y sus «comandos» trataran de encontrar a Lucía Febrero, una misteriosa joven desaparecida que adquiere el valor simbólico redentor que otorga en otras obras a la Mujer. El mismo escritor lo confesaba:

«Esa enigmática mujer es la Amorosa Madonna Intelligenza, o el Intelecto de Amor, y es evidente que si la humanidad la recobrara, solucionaría "por el amor" todos sus problemas contemporáneos»<sup>2</sup>.

Por consiguiente, se producen además dos batallas «celestes». La primera culmina en un estrepitoso fracaso. Habiendo recibido noticias de que cierto anticuario, Herr Siebel, tenía oculta a su mujer para no se sabe que herméticos experimentos, Megafón y sus amigos van a su casa y descubren que Siebel no es sino un falso alquimista y su mujer, una vulgar prostituta. Lucía Febrero, sin embargo, es hallada en la segunda batalla, encerrada en el centro de un simbólico burdel construido en forma de laberinto helicoidal: el «Caracol de Venus» o el también llamado «Château des Fleurs». Megafón pierde la vida justo en el momento feliz de la contemplación de la doncella. El héroe es descuartizado por los guardianes y sus restos, desperdigados por la ciudad. Pero su mujer, Patricia Bell, los va localizando poco a poco y reconstruye el cadáver de su marido, con la excepción del miembro viril. Y así concluye el libro. A la búsqueda de esta última «pieza» convoca Marechal a las jóvenes generaciones argentinas para que la muerte de su héroe tenga un sentido redentor para el país.

Como se ve, no estamos ante una novela política común. No, desde luego, ante un panfleto. Es cierto que Marechal busca la *provocación* por medio de la caricatura grotesca, la ridiculización de ideas opuestas a la suya. Se suele basar en ciertos personajes «claves», identificables en la vida real. Salsamendi «es» el ministro de economía y político liberal Alsogaray, y el general González Cabezón representa al general Aramburu, mortal enemigo de Perón<sup>3</sup>. Toda esta provocación, conviene decirlo, tiene también por finalidad última la de animar al lector a intervenir en la realidad histórica inmediata. Como ha estudiado muy bien Podeur, para Marechal «dire (ou écrire) c'est faire: c'est, par un acte illocutoire, proposer aux lecteur de créer un milieu propice à l'avènement du héros, de sorte que Mégaphone, ayant trébuché sur le présent, puisse reprendre son

2. Elbia Rosbaco: *Mi vida con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 200.

3. Cfr. Graciela Coulson: «Notas para las claves de Megafón, o la guerra», *Eco*, Bogotá, 138, 1971, p. 738.

équilibre dans le futur, tel un coureur qui se projette en avant»<sup>4</sup>. Pero para llegar a cumplir su fin el héroe (y la comunidad apelada) deberán tener en cuenta un nivel jerárquicamente superior. La necesaria interrelación entre los dos órdenes y, por tanto, entre las dos batallas, es un factor singular que aumenta la complejidad interpretativa de la obra. Por otro lado, conviene tener en cuenta que la esmerada elaboración técnica y simbólica es un medio para eludir la sensación de literatura «fácil». El propio creador conocía ese riesgo:

«Con todo, *Megafón, o la guerra* nada tiene que de panfletario ni tampoco es una obra de tesis, ya que sus materias vivas, de fácil identificación, han sido transmutadas en materias de arte y se ofrecen al trabajo del arte con el fin de lograr obras de arte, que tal debe ser la novela, la poesía o el drama»<sup>5</sup>.

Las batallas celestes son, en definitiva, para el autor «las más importantes»<sup>6</sup>. Y a través de ellas lleva a cabo una intrincada red simbólica que resulta fundamental para la intelección de las batallas celestes, de claro significado *trascendente*<sup>7</sup>.

Así pues, el proyecto de *Megafón, o la guerra* viene dado por la búsqueda de la provocación del lector, ya sea adversario o colega político, y por la búsqueda de un orden trascendente a través de los símbolos. Es nuestra intención mostrar ahora cuáles son los principales cauces narrativos por los que Marechal enfoca su mensaje:

1. El manejo del Estilo Directo.
2. La focalización o punto de vista.
3. La intertextualidad<sup>8</sup>.

---

4. Jean-François Podeus: «Mythe et histoire dans *Megafón, o la guerra*», *Iris*, Montpellier, 1, 1990, p. 82.

5. Leopoldo Marechal: «Memorias», *Atlántida*, Buenos Aires, LII, 1241, 1970, p. 66.

6. Id. Sorprenden, por esto, conclusiones tan tajantes como la de Cavallari: «Objetiva y estrictamente hablando, poco hay de cristianismo y de escolástica en *Megafón, o la guerra...*» (H. M. Cavallari: *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, p. 157). En una batalla celeste es en la que el héroe sucumbe, voluntariamente, ante la vista de Lucía Febrero. Y no en vano está situada al final de la obra (Rapsodia X), lo mismo que la primera batalla celeste se sitúa en el medio (Rapsodia V). La muerte «por amor» de Patricia Bell, otro personaje fundamental, no tiene nada de revolucionario en el sentido que entiende Cavallari. Y la preocupación religiosa es constante en Tesler, *Megafón* o Patricia. Es más, la mujer del héroe se caracteriza por sus continuas alusiones evangélicas.

7. Para un estudio de los símbolos, cfr. Nilda Noemí Gil: «Crecimiento simbólico en la obra de Leopoldo Marechal», *Megafón*, 4, 2, pp. 209-236; y Zulma Palermo: «*Megafón* o la conciencia del símbolo», *Megafón*, 1, 2, 1975, pp. 135-157.

8. A estos tres habría que añadir también los comentarios del narrador y sus apelaciones al narratorio o lector intradiegetico. Para este aspecto, cfr. J. F. Podeur, art. cit.

## 1. PREDOMINIO Y VARIACIONES DEL ESTILO DIRECTO

La hegemonía del Estilo Directo frente a otros procedimientos de citación (como el Estilo Indirecto, el Indirecto Libre o el monólogo interior) es indudable. El esencial carácter dialógico de la novela se desprende del hecho de congregarse en torno a ella todo un armazón de ideas del autor, expuestas, eso sí, en un tono agresivo y humorístico a la vez, en la tradición de la sátira menipea.

En determinados segmentos narrativos resulta muy característico el empleo de una especie de coro. Es decir, varios emisores a la vez se hacen responsables de una misma enunciación, dando lugar a un efecto semejante al de un coro teatral, y en concreto de tragedia griega. Además, un solo locutor es capaz también de expresar los pensamientos unánimes de los otros haciendo las veces de corifeo. Naturalmente la artificiosidad del recurso choca cómicamente con el contenido y el habla de las intervenciones. En la disparatada alocución del filósofo Samuel Tesler a sus compañeros en el manicomio, un grupo de internados manifiesta sus emociones de la siguiente manera<sup>9</sup>:

«En este punto, como ignorando el incidente, un solista en pijama se puso a cantar:

—Estábamos en la panza del cetáceo y nos había salido un libertador. ¡Pero Jonás quiere ahora abrirse de nosotros!

—¡El libertador nos hace un corte de manga y se va por la tangente del pez!— lloriqueó el otro solista.

Y el Coro, tras esos dos versículos, levantó su protesta:

—¡Nos agarraron a patadas en el culo y nos metieron en la barriga del animal! Nos enjabonaron la cabeza, ¡y adiós, orgullosos delirios! Nos hicieron aullar con treinta electroshocs, ¡y vomitamos a nuestros héroes interiores! Con sus duchas heladas congelaron al dios que vivía en nosotros. ¿Un chaleco de fuerza puede ajustarse a las costillas de un santo? ¿O hemos de ser los eternos jodidos?» (pp. 44-45).

Más adelante seguiremos comprobando que este efecto de teatralidad es uno de los más poderosos en el conjunto de la obra y que posee importantes implicaciones ideológicas. De momento dejémoslo aquí.

### 1.1. *La multiplicidad de registros*

Está claro que Marechal recrea gran cantidad de modalidades del habla rioplatense en los diálogos, así como acude a la reproducción de otras

9. La edición utilizada en este trabajo ha sido la de *Megafón, o la guerra*. Buenos Aires, Sudamérica, 1970. Todas las citas del texto siguen esta edición. En cuanto al coro hay ejemplos similares en pp. 86-88, 104, 141, etc...

jergas del castellano y a la utilización de otros idiomas. Desde luego, en la flexibilidad del cambio de registros radica tal vez una de las mayores virtudes narrativas de la novela.

Es relativamente frecuente encontrar préstamos provenientes del inglés o del francés. Marechal, siempre con fines miméticos, reproduce un cambio importante en el habla coloquial argentina de los años sesenta: «clinch» (p. 92), «round» (id.), «shot» (p. 103), «beatle» (p. 195), «in» (p. 215), «out» (id.), «status» (p. 247), «flash» (p. 248), «west» (p. 272), «score» (p. 276), «ticket» (p. 273), «cowboy» (p. 277), «play boy» (p. 294), «happening» (p. 299, 215, 219...), uppercut» (p. 298), etc... El francés también añade en menor proporción algunos vocablos a la nómina de extranjerismos de *Megafón, o la guerra*: «soirée» (p. 297), «habitués» (id.), *voiturette*» (p. 75), «maquereau» (p. 310), «garçonnière» p. 77), etc... La inserción de estas palabras foráneas cobra un valor mimético si tenemos en cuenta el tradicional cosmopolitismo (un tanto esnob) de la sociedad y el habla argentina. En el caso del francés, su empleo apunta además a la caracterización de algún personaje. El indio Casiano, por ejemplo, demuestra su falsedad por mezclar sin necesidad en su conversación frases de esa lengua que no es la suya:

*«Mes dames et messieurs —nos despidió solemne, ridículo, lamentable— nous avons finie notre visite a la maison Igarzábal»* (p. 163).

Se deduce una sátira a través de la exagerada admiración por Francia de toda una generación argentina de fines del siglo XIX, que, para Marechal, cayó en la inautenticidad vital y en el esnobismo. El hecho de que un indio pampa, más alejado aún si cabe de la cultura europea, se presente hablando en francés subraya el grado de desarraigamiento que supuso esta actitud.

## 1.2. *La mezcla de registros del habla*

Pero, aunque la fidelidad realista se consigna a través de la asimilación del habla coloquial argentina, no se desprende de aquí el principal rasgo caracterizador de los diálogos en *Megafón, o la guerra*. En cierto pasaje, un personaje proclama que quien quiera una visión realista del mundo «que se mude a la novela de enfrente» (p. 175). Y no le falta razón. La novela de Marechal parece enlazar lejanamente con la deformación de la vida nacional del esperpento valleinclinés o, mejor, con el género teatral del grotesco criollo. Los diálogos sirven muchas veces para ofrecer una violenta caricatura de los implicados y, sobre todo, de las ideas que sustentan o atacan.

Lo hemos visto ya en el caso del pampa Casiano y su absurda manía de hablar francés. La inadecuación del relato de palabras a las caracterís-

ticas del enunciador nos conduce a tratar uno de los fenómenos más singulares de *Megafón, o la guerra*. Marechal gusta de mezclar dos o tres códigos del habla en un mismo personaje, muchas veces en tan sólo una enunciación. De este modo el efecto mimético se pierde en favor de otro de fines expresivos degradatorios. Un buen ejemplo lo constituyen las intervenciones del loro Nick Dólar contra don Ramiro Salsamendi, el riquísimo Creso:

«—¡*Añá membuy!* —chilló—. En el principio es el loro y en el fin es el loro. ¡Malevos, no escuchan a ese burgués! ¡Ha vendido nuestros hidrocarburos a las potencias foráneas!» (pp. 250-251).

En los gritos histéricos del loro se combinan el guaraní, una alusión intertextual evangélica, un vocablo extraído del lunfardo («malevo») y expresiones propias de una retórica política nacionalista. Se sugiere así la confusión de ideas del loro opositor que acaso se identifique con algunos sectores de justicialismo durante el exilio del general Perón<sup>10</sup>. De todos modos, la convivencia de un registro culto con otro popular se revela como una de las posibilidades más eficaces. Don Juan de Garay realiza una serie de tres invocaciones a la ciudad fundada por él, sobre la base de metáforas, metonimias y apóstrofes propias del código poético, pero con algunas expresiones y vocablos notoriamente vulgares:

«—¡Ciudad ingrata! —decía—. Te levanté sobre los tizones humeantes que dejó el andaluz, para que fueras una central de hombres y de virtudes. Te vestí de hierro y te calcé de bronce para la guerra. Y se te vio en adelante, ¡oh, virgen arisca!, reprimir al bárbaro, derrotar al inglés invasor y lanzar expediciones libertadoras al mundo nuevo. ¿Y qué haces ahora, ¡oh, virgen degradada!, sino bailar el tango de tu derrota junto al río, y permitir que el extranjero te palmeé las nalgas y manosee las tetas?» (p. 128).

Las alocuciones a la ciudad como «virgen ingrata», las imágenes con que inicia la intervención el conquistador español y el tratamiento de «tù», para el lector argentino remiten a un corpus literario culto. Sin embargo, el final de la alocución representa un evidente choque de códigos, muy sorprendente y provocativo después de las frases retóricas anteriores.

Pero, además de conseguir un fin expresivo, este procedimiento enlaza con la atmósfera de teatralidad farsesca de muchas secuencias de la novela. Algunas veces los personajes responsables de este tipo de inter-

10. De hecho, en otro momento el loro chillaba en favor del general Perón (p. 254). Pese a su abierta adhesión al Justicialismo, Marechal admitía ciertas críticas contra algunos sectores durante el primer mandato del general Perón. En una entrevista declaraba: «El planteo teórico justicialista es casi perfecto, pero no se cumplió. No se puede hacer una reforma agraria, expropiando algunas tierras nada más...» (Cfr. A. Andrés: *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, p. 67).

venciones dan la impresión de estar continuamente actuando. Esto es fácilmente perceptible entre los que encuentran Megafón y sus amigos en el Caracol de Venus. *Mademoiselle* Hortensia abandona el tratamiento y las expresiones refinadas del comienzo (pp. 311-315), para convertirse en una ramera de baja estofa, cuando se da cuenta de que a los aventureros no les interesan sus ofrecimientos, sino sobre todo mediante las palabras del propio personaje:

«Por el contrario, frente a las actitudes ambiguas de aquellos hombres, *mademoiselle* Hortensia, como si de pronto se arrancara como un acetato los barnices culturales que le impuso su oficio, obra en su personalidad una increíble transmutación: se contonea, gesticula y amenaza, vociferante arpía de arrabal:

—¡Oigan, crudos! —los apostrofa— ¡Desde la entrada los vengo relojeando! ¡Viejos reblandecidos que apuntan y no tiran, ¿con qué, mi alma?: o putitos de quiero y no quiero, ¡ay, mamá! ¡qué buscarían o no lo que te dije! ¡Rajen de aquí, malandras! ¡En el *Château* hay otros alojamientos donde encontrarán la horma de sus zapatos!» (p. 316).

Apuntaremos todavía otro caso similar. En la siguiente Estancia el Imán Abdul Emin se expresa ante un público atento con vocablos pertenecientes al léxico filosófico y de la Psicología moderna. Tras invitarles a todos a un experimento, deja la sala a oscuras y «entonces el Imán ordena desde las negruras: ¡Adentro!» (p. 325). Este grito remite al de un ritmo popular argentino, la chacarera, proveniente de la provincia de Santiago del Estero. De hecho, «la orden folklórica del Imán se dio en una inconfundible tonada santiagueña» (id.). El exotismo y la supuesta formación islámica del personaje quedan en entredicho.

Sin embargo, es importante distinguir esta última finalidad, que desmascara la impostura de los personajes, de la puramente expresiva que señalábamos más arriba. En el caso aducido de las alocuciones de Juan de Garay el cruce de códigos no invalida la veracidad del mensaje anterior. Garay cree sinceramente en lo que dice, al margen del código de habla que emplee. En cambio, en *mademoiselle* Hortensia o en el Imán Abdul una enunciación posterior invalida las anteriores. ¿Qué sucede? La técnica de la contaminación de códigos está en función de provocar una sorpresa estilística en el lector, pero no siempre pone en entredicho a quien lo profiere. La carga ideológica del autor respalda el contenido de las quejas del conquistador Juan de Garay y refuta las insinuaciones de los habitantes del Caracol de Venus.

### 1.3. *La veracidad de los códigos*

Al llegar a este punto, nos enfrentamos precisamente con el problema de la fiabilidad de los códigos en sí mismos para Marechal. En el texto se

da cabida a una gran diversidad de jergas. Hay una innegable variedad, constatable en los siguientes ejemplos en donde se aprovechan sucesivamente el registro científico, el periodístico, el publicitario y el político:

A) «—¿Cuál es la reacción de una mezcla de cloro y de gas hidrógeno iniciada por un rayo de luz?

—El cuanto de luz es absorbido por una molécula de cloro y hace que ésta se escinda en dos átomos de cloro,  $Cl_2 + luz = Cl + Cl$  —le responde la Venus—. Los átomos de cloro reaccionan con las moléculas de hidrógeno:  $Cl + H_2 + HCl + H + 0,05$  electrovoltios» (p. 340).

B) «—¡Una tiene que parar la olla! —se descarga la mujer— (...) Vean el editorial de hoy: ¡Alsogaray nos quiere matar de hambre! ¿Y el doble asesinato de Villa Luro? Para mí el asesino es la suegra de la amante del viuda occisa» (p. 329).

C) «—¡Habitantes de la Tierra —nos declamó en estilo marketing—, desde mi galaxia les traigo novedades increíbles y a precio de costo! Aleaciones metálicas desconocidas e isótopos radiactivos que ni soñaron aún en este bello esferoide. ¿Quieren la fórmula Z que destruye la gravitación universal? ¡Se la daré gratis al que demuestre que uno más uno son iguales a tres y cero!» (p. 238).

D) «—Bien, señores —les dijo—. 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).

En la mayoría de las ocasiones, la presencia de códigos del habla extraliterarios, como pueden ser el periodístico, el publicitario, el político, etc... se suele vincular a personajes moralmente inauténticos: la Venus contratada para hacerse pasar por Lucía Febrero (ver ejemplo A); el Marciano, ridículo vendedor de viajes interplanetarios (ver ejemplo C) la monstruosa y superficial lectora de prensa amarilla (ver ejemplo B); la *signora* Pietramala, que trata de seducir a Megafón; el loro Nick y el espectro marxista, ambos con absurda oposición política; el general González Cabezón que trata a toda costa de justificar sus crímenes, etc... Como observa Bajtín, respecto al fenómeno afín del «plurilingüismo» en la novela humorística «los lenguajes y horizontes socio-ideológicos introducidos (aunque, como es lógico, utilizados para la refracción de las intenciones del autor) son desenmascarados y destruidos como falsos, hipócritas, interesados, limitados, e inadecuados a la realidad»<sup>11</sup>. Volvemos, por tanto, a los fines farsescos. Marechal denuncia la falsedad significativa de unos códigos que se asocian a los enemigos de sus batallas. El Marciano,

11. M. Bajtín: «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 129.



por ejemplo, manifiesta una ideología hedonista y materialista que el escritor criticó duramente en obras como *El poema de Robot* (1966). Y la jerga politiquera del Intendente de Buenos Aires (véase arriba el ejemplo D) o del General Cabezón se presentan como simple y hueca palabrería.

Frente a la vaciedad de estos relatos de palabras, Megafón y Samuel Tesler suelen responsabilizarse de expresiones de tipo filosófico y poético. Por esta vía sí se tienen en cuenta medios expresivos válidos de acuerdo con el pensamiento del autor, de hecho, en el relato de acontecimientos de *Megafón, o la guerra* abundan las metáforas y neologismos brillantes para referirse a cualquier elemento de la historia. Para contar, por ejemplo, cómo cae una botella de la mesa de unos borrachos, se dice que ésta, antes de desplomarse, «ha temblado como una lágrima gigante» (p. 70). El lenguaje posec, para Marechal, un potencial expresivo que permite acceder, si se emplea poética o filosóficamente, a un conocimiento superior de la realidad. Nombrando las cosas se nombra su esencia, siguiendo un pensamiento clásico tradicional. Sin embargo, esto lleva a veces desgraciadamente a una de las más evidentes debilidades artísticas, a nuestro juicio, del empleo del relato de palabras en esta novela. Los personajes pueden manifestar determinadas emociones o pensamientos con tal abundancia de términos abstractos y definiciones que se cae en la artificiosidad, como en las quejas íntimas de Megafón a Patricia Bell, descansando a solas los dos por la noche:

«—Patricia, otra vez he caído en lo ridículo desde la cuerda floja. Lo que más me conmueve de la humanidad es su espantosa y adorable ridiculez. ¿Por qué adorable? me dirás. Porque se nos ofrece como una grotesca manifestación del Absoluto. El mono es ridículo por su imitación y sublime por la naturaleza de lo que imita. Entonces, ¿dónde nace la sublimidad? (...)

Patricia Bell roza los párpados de Megafón con la yema de sus dedos curativos:

—Estás cansado —le dice—, principio inmemorial de la batalla y el reposo» (p. 107).

Ante una determinada situación, se pretende a toda costa que el código empleado se adecúe a la penetración de su significado esencial. Así, al viajar por la noche en un remolcador, Tesler siente la necesidad de expresar en voz alta sus pensamientos:

—¡Viator! —le declamó a la noche—. ¡Yo, un paseante del cosmos! Y, sin embargo, el Perfecto es inmóvil» (p. 137).

Algo similar ocurre con Megafón al admirar la belleza del vuelo de una golondrina (p. 133). O bien, cuando él mismo se dirige a sus conciudadanos acerca de la importancia de «universalizar las esencias» del país (p. 89), o reflexiona sobre el simbolismo oculto del baile de unos muchachos (p. 64).

Asimismo, el recurso a canciones y poemas suele valorarse positivamente. Es el caso de la marcha fúnebre de Megafón (p. 350), las predicciones de Tesler (p. 241), o incluso la canción del Beatle (p. 335). Todo esto no quiere decir que haya una dicotomía absoluta entre los registros del filósofo judío y el Autodidacto con respecto a sus enemigos. Tesler, por ejemplo, abunda en expresiones malsonantes (pp. 135, 136, etc...) y, en cambio, la «Signora» Pietramala, (pp. 337), el Imán (p. 321), «Miss» Gladys (p. 319) o «Frau» Siebel (pp. 327) apelan a términos abstractos. Precisamente lo que distingue a unos y a otros, es que Megafón y sus seguidores pueden referirse también a cuestiones abstractas por medio de expresiones vulgares o metáforas humorísticas. Como dice Barroso, «la solemnidad es el culo más despistante del diablo» (p. 281):

«—Otro día —cuenta David— el señor Tesler me anunció que acababa de interpretar cabalísticamente una frase del Padre Nuestro. (...)

—¿Adelantó algo de su descubrimiento? —inquire Megafón.

—¡Ni una sola palabra! —se desalienta David—. Sólo me dijo que, cuando lo revelase, pondría de culo tanto a la Sinagoga como a la Iglesia universal» (p. 135).

«—Organizaban la muerte de un Líder y la derrota de los pobres! —vuelve a lloriquear Barroso—. ¡Ah, solemnemente! La solemnidad es el culo más despistante del diablo» (p. 281).

«—La Historia es una mula ecuánime —le advirtió Cifuentes» (p. 150).

Aquí el cometido de la mezcla de códigos es de nuevo únicamente expresivo. Esa amplitud de registros con que se exponen las ideas revela su profundidad de contenido y la amplitud del conocimiento expresivo en quienes las profieren. Por el contrario, como hemos podido comprobar en la «Signora» Pietramala o en «Mademoiselle» Hortensia, éstas dan a conocer su verdadera identidad cuando no tienen que representar el papel de portadores de un determinado saber.

## 2. LA FOCALIZACION

Las sucesivas escaramuzas terrestres del grupo megafoniano someten a los «atacados» (Creso, don Martín, Mr. Hunter, etc...) a un verdadero proceso dialéctico, del cual no salen precisamente airosos. Por eso, uno de los empleos más interesantes de la focalización se produce al asumir ésta un carácter interno múltiple<sup>12</sup>. Es decir, se focaliza un mismo objeto

12. Para el concepto de focalización interna múltiple, cfr. G. Genette: *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, pp. 246-248.

(la vida de los interrogados) desde perspectivas opuestas. Lo curioso es que a veces son los mismos atacantes quienes entablan un enfrentamiento dialógico entre ellos. Megafón, por ejemplo, se encarga de juzgar a don Ramiro Salsamendi. «según la Misericordia», mientras que el contador Segura lo hace desde el Rigor (p. 245). El dúo formado por Barroso y Barrantes adopta a veces una postura defensora frente a la visión negativa que dan Megafón, Patricia y el resto de los integrantes del grupo. Sin embargo, esta posición no hace sino reforzar, por la vía del absurdo, la autenticidad de los ataques contra los representantes de las clases dominantes. Así, al reprocharle Troiani al general González Cabezón su falta de espíritu caballeresco, que debe reinar en el alma de todo militar, Barroso y Barrantes apelan a una serie de disparatados argumentos que ponen al descubierto, incluso, más faltas cometidas por el acusado:

«—Por mi parte —dijo Barroso—, y con más envidia que resentimiento, sólo he de arrojar a su balanza el hecho laudable de que nuestro paladín filtró en sus riñones los whiskys más añosos de Escocia, tierra de guerreros» (p. 202).

No sólo de «técnico de la masacre» (id.), como dice Troiani, sino de borracho se puede calificar a González Cabezón. Naturalmente la focalización del dúo posee en estas ocasiones un fondo irónico, que vuelve a aparecer en las batallas contra el embajador Mr. Hunter (p. 272), y contra Ramiro Salsamendi, el capitalista. Marechal no pretende ser objetivo en el choque de perspectivas.

«—¡Don Ramiro es un alma bendita! —ponderó Barrantes— ¡Suma para él y resta para nosotros!

—¡San Ramiro —exclamó Barroso entusiasmado—, resta *pro nobis!*» (p. 252).

Esta misma ironía la emplean los payasos Barroso y Barrantes para referirse incluso a Megafón (pp. 89, 116). De este modo, relativizan el valor de las palabras del protagonista, de quien se espera la justificación (metafísica, simbólica, teológica...) de todos los acontecimientos que han de sobrevenir según sus planes. No se debe ver en esto, sin embargo, un procedimiento que revele un improbable escepticismo en Marechal. Más bien parece responder a una de las ideas cruciales dentro del pensamiento clasicista del autor: objetivamente hablando, todo lo que proviene del ser humano es ridículo en cierta medida razonable, debido a que implica una limitación frente a la existencia perfecta de Dios. Sólo Este no es cómico, pero la risa puede adquirir un valor gnoseológico al poner en una relación adecuada a las criaturas limitadas con respecto a su Creador. Marechal hizo suyas estas ideas, desarrolladas a partir de una personal interpretación de la *Poética* aristotélica, en un breve ensayo del libro de

miscelánea *Cuaderno de navegación*<sup>13</sup>. La focalización desde Barroso y Barrantes recibe así una explicación en coherencia con el pensamiento marechaliano, además de ser fuente de los diálogos más chispeantes de la obra.

Por otro lado, no se debe olvidar que el enfrentamiento de dos perspectivas que acarrea toda focalización múltiple, tiene un fundamento también en otro aspecto importante de las ideas de Marechal. Aludimos de nuevo a la visión teatral de la vida humana, en la que cada uno representa un papel asignado. «Y qué debemos hacer?» —se pregunta Megafón—. «Quedarnos allí y jugar lealmente nuestro papel en esta vistosa comedia...» (p. 133). En *Megafón, o la guerra*, cada uno de los integrantes del grupo «bélico» cumple «lealmente» un papel, ya sea positivo o negativo, a fin de que se den cada una de las batallas dialécticas que sirven de toma de conciencia de los Salsamendi, González Cabezón, Proserpio, etc...

### 3. LA INTERTEXTUALIDAD

Tanto el número y calidad de los textos insertados como sus funciones revisten una ostensible complejidad. Marechal cita, alude, transforma, imita testimonios de la literatura bíblica, greco-latina, medieval, alquímica, hindú, etc... Y mediante la inserción de otros textos, *Megafón, o la guerra* vuelve a aparecérsenos como una novela dialécticamente beligerante.

#### 3.1. *Deformación y literalidad de los intertextos*

«La letra mata, el espíritu vivifica». Con esta máxima puede resumirse la posición de Marechal, frente a la hermenéutica de los textos. La literatura, si es realmente valiosa, posee un significado oculto, que trasciende el plano exclusivamente formal de las palabras. En los casos que abordaremos el texto insertado no es parodiado directamente, sino que la intención crítica se produce contra una mala interpretación de él. El entendimiento defectuoso, en especial si se produce por un exceso «literalista», se asocia con los personajes más siniestros de Marechal y suele concluir en el fracaso de éstos, en el desvelamiento de su engaño que queda desenmascarado como simplemente paródico. Ya en *El Banquete de Severo Arcángelo*, la segunda novela de Marechal, el Fundidor de Avellaneda se refería a los «demonios, que también son parodiadores» (p. 54). Hay que decir que la «parodia», en ese contexto, se refiere a la ausencia de un

---

13. Cfr. Leopoldo Marechal: «Breve tratado sobre lo ridículo», *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 165-169.

arrepentimiento íntimo del mismo personaje a través de la mortificación corporal. La imitación de los gestos de los santos no conduce necesariamente a la santidad. Volviendo a *Megafón, o la guerra*, el griego Tifoneades, propietario del Caracol de Venus y asesino de Megafón es «un palurdo que se agita en la más triste literalidad» (p. 333). Ello se debe a que, como dictamina el filósofo Tesler, ha construido un laberinto en espiral que «está parodiando groseramente las tranqueras de la vía iniciática» (p. 318), olvidándose de la importancia del lenguaje simbólico. Para Marechal el movimiento perfecto del alma hacia Dios era, siguiendo la doctrina del Pseudodionisio Areopagita, la espiral. El alma se dirige hacia el Absoluto, en un movimiento combinado de concentración y dispersión hacia las criaturas, por el que busca una huella de la Belleza divina. La espiral del Caracol de Venus es una traslación del movimiento simbólico descrito en un ensayo estético del autor de raíz neoplatónica, el *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*<sup>14</sup> pero que resulta una copia grosera, ya que recorre una serie de estancias prostibulares, cada una de ellas representante de una pasión más baja que la anterior, tal y como explican los esquemas gráficos dibujados por el propio autor<sup>15</sup>. Al final, sin embargo, surge la visión de la divinidad, encarnada en Lucía Febrero. El desciframiento literal de otros textos prestigiosos surge en otros puntos de la historia, siempre con un sentido negativo: Es el grotesco caso de la Operación Aguja de Antenor Funes (pp. 99-100), en donde se pretende obligar a una cura de adelgazamiento acelerado a un obeso burgués, don Urbano Pérez Pico hasta hacerlo pasar por el ojo de una aguja. Los que lo intentan se basan en la frase de Jesús (Mt. XIX, 23 y 24). Y lo mismo puede decirse del monumental chasco de las pinturas y consignas alquímicas de Herr Siebel (pp. 172-173).

La Rapsodia VII, en donde transcurre el asalto a don Ramiro Salsamendi, el enriquecido Creso, ofrece los más numerosos y expresivos ejemplos de deformación del significado. Creso, el arquetipo marechaliano de la burguesía capitalista, se defiende a las acusaciones de Megafón y sus acompañantes, haciendo referencia a textos prestigiosos, como son los bíblicos o los clásicos. Su afán por el dinero se debe, según él, a que «el número es divino» (p. 252), resucitando ideas pitagóricas. Tan entusiasmado se siente que exclama extasiado a sus interlocutores: «¡Contribuyentes, hacéos como números» (id.), parodiando la frase de Jesucristo y trastocando su sentido. La equivocada y repetida parodia de los actos del Mesías no va a redimir a Salsamendi. La literalidad interpretativa del «homo economicus» se manifiesta claramente cuando invita a sus visi-

---

14. Cfr. Leopoldo Marechal: *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Buenos Aires, Citeca, 1965, pp. 55-60.

15. Cfr. «Apéndices» de William J. Hardy: *Life and Works of Leopoldo Marechal*. Tesis doct. inéd., Universidad de Missouri, 1973.

tantes a la «Última Cena de Creso». Creso intenta copiar acontecimientos y palabras del relato evangélico, pero la vulgaridad y roñosería que se desprenden de sus intervenciones lo descalifican. La finalidad satírica no recae sobre el texto anterior, sino sobre aquellos que lo entienden mal. Creso hace las veces de Cristo (jugando con la similitud fonética) y sienta a sus «discípulos» (Megafón y sus seguidores) a su alrededor. Se atreve, además, a intentar la multiplicación de los panes y los peces con dos ollas que contienen unas pocas migas de pan duro y espinas dorsales de pescado. Se plantea eficazmente el contraste entre las palabras de Jesucristo y Salsamendi:

«—Estos manjares —los aleccionó— constituyen la substancia de mi cuerpo teórico: si los ingieren con modestia, ya no me reclamarán el salario vital y móvil. Entre paréntesis: los esqueletos que les brindo son de sábalo y bagre, los dos peces más económicos del mercado a término» (p. 255).

Y, para colmo, anima a sus comensales: «¡Coman hasta saciarse!» (id.), casi como en el texto evangélico (Mc 6, 42). Luego anuncia una profecía ridícula sobre un futuro feliz, parodiando la literatura de Virgilio:

«...Y será para las calendas griegas —vaticinó—: arroyos de vino, leche y miel bajarán de los Andes e inundarán los campos y las urbes; y los perros atados con longanizas vascas, ladrarán a una luna sin impuestos fiscales» (pp. 255-256).

Por último, se deja crucificar por sus asaltantes, aunque a la manera criolla, estaqueado en el suelo. Se trata, en realidad, de «una crucifixión de teatro» (p. 261), muy lejos de reconocerse en ella la verticalidad trascendente de todo símbolo de la Cruz que enseñaba Tesler a unos asombrados marineros (pp. 141-142). La muerte de Creso es falsa, como todas sus intervenciones. Sus palabras «finales» con el loro Nick versan sobre la depauperada economía argentina, lo cual llena de una absurda satisfacción al personaje. Y el relato le consagra su atención volviendo a imitar, ahora la Muerte del Evangelio: «Dicho lo cual entornó sus ojos y expiró hasta el día siguiente» (p. 264).

### 3.2. «Autoridad» y sátira en el intertexto

Una de las funciones más habituales y características de la presencia de textos ajenos en las novelas de Marechal es la de añadir una significación que se entiende como verdadera. El prestigio del texto viene dado, en buena medida, por su carácter sagrado (los religiosos) o por su antigüedad (literatura y filosofía clásica). Ya lo declara el narrador en el «Introito»:

«Desde hace tiempo he dado mis espaldas a las estéticas flamantes. Un zorzal de llanura me dijo en su hora: Siéntate en el umbral de tu casa y verás pasar el cadáver de la última Estética» (pp. 25-26).

Para justificar el plan general de la obra, apenas sin distorsiones temporales y dividida en diez rapsodias, Marechal se acoge explícitamente al modelo del *Orlando Furioso* de Ariosto y del *Santos Vega* de Ascasubi (p. 25). Y, antes de iniciar la narración del *Château des Fleurs*, confiesa haber seguido la tradición del *Roman de la Rose* de Jean de Meung, Ovidio, Dante y Boccaccio (pp. 289 y 304).

La importancia que otorgan los personajes a los argumentos de autoridad lleva incluso a su utilización en circunstancias inverosímiles. La sensación de absurdo no resulta extraña en Marechal. Cuando Tifoneades entra en la cámara central de su laberinto para ver si los intrusos han muerto, reprende de la siguiente forma a la *signora* Pietramala:

«Si no fueras una puta redomada —le dice Tifoneades—, habrías tenido el ojo puesto en la boutique y no en tus estúpidas vanaglorias. Bien lo dijo el gran Anacreonte: desconfía de una puta si el torrente de los años la empujó a los delirios de la cosmética» (pp. 344-345).

La aparición de numerosos textos propios, por otra parte, también es significativa. Marechal se sirve de otros libros suyos para argumentar, respaldar afirmaciones o incluso justificar futuras secuencias de la historia, como la búsqueda de Lucía Febrero por medio de un resumen narrativo de su obra dramática *La batalla de José Luna* en la Rapsodia III.

Por último, señalaremos el polo opuesto de las funciones fundamentadas en el prestigio del intertexto. Marechal ocasionalmente realiza irónicos ataques contra textos que desarrollan concepciones opuestas a la suya. Las burlas recaen en «la metáfora cabezona de don Ezequiel» Martínez Estrada, autor de un ensayo sociologista titulado *La cabeza de Goliath* (pp. 88-89). O bien, en toda una literatura tanguística, por medio del desfile de sus personajes arquetípicos, como sucede en las visiones de «La Calesita del Tango» (pp. 71-80). O, por último, en la imitación satírica de Walt Whitman, que recita el embajador de los Estados Unidos, representante del progreso materialista:

«—¡Yo canto a la locomotora y a las chispas que salen de una rueda! ¡Canto a la Via Pública, y a los Pioners, ¡oh, Pioners!, y al motor de explosión, y a la morgue tan bella como una catedral gótica, y a los Estados Unidos! ¡Mi capitán, mi capitán, levántate para oír el teléfono recién inventado!» (p. 270).

#### 4. CONCLUSIONES

Provocar para trascender. He aquí la fórmula con la que pareciera resumirse el recorrido trazado a partir del discurso narrativo en *Megafón, o la guerra*. Ya sea por medio de la descalificación o del realce de códigos del habla, perspectivas opuestas o intertextos se expresa la ideología de las batallas marechalianas en un tono beligerante. No es extraño que el autor afirmara en repetidas ocasiones que su última novela estaba signada por el simbolismo de la guerra, presente ya en la *Iliada*. «La guerra es hermosa cuando es necesaria», declara Megafón en el «Introito» (p. 12). Esta representa el enfrentamiento entre los opuestos del que ha de nacer una conciliación que restaure el equilibrio perdido tanto en el plano terrestre, el político, como en el celeste, teológico y moral. En el primer orden se censura el manejo de un lenguaje que encubre injusticias propias de un sistema contrario a las ideas del autor. En el segundo se revela la incapacidad de unos tipos de discurso para desentrañar significados esenciales.

Para Marechal la existencia humana es una imagen barroca del «*theatrum mundi*». Todas las cosas son vanas, ilusorias. La verdadera realidad está más allá de la muerte. Dice Megafón, portavoz del autor:

«Lo que me cansa es esta sucesión de gestos que uno cumple y hace cumplir a los demás inexorablemente. Acciones y reacciones, diálogos y monólogos, los hipos de la tragedia y las risas del sainete; una vocación del teatro que nos empuja todos los días a las tablas y que nos ordena un mutis todas las noches (...) Pero entre las junturas que unen dos piezas de la farsa, uno desmonta la gran ilusión y siente deseos de romper a golpes de puño las mascarillas de los actores para descubrir lo que hay debajo, y de romper la máscara propia y mirarse la cara limpia en algún espejo terrible» (p. 107).

Si se levanta el velo de las falsas palabras o un humor de sal gruesa alcanza a todos los personajes de la novela, incluido el héroe, es porque la provocación se apoya en esta idea de la teatralidad sustancial de las acciones humanas. La risa tiene el poder de romper las máscaras, hechas de la propia vanidad, es decir, del desconocimiento de la insignificancia del ser del hombre frente al de Dios, de acuerdo con las ideas expresadas en el «Breve tratado sobre los ridículo». El recurso a expresiones vulgares para referirse a realidades excelsas tiene aquí su explicación. El hombre, cuando se ríe de sí mismo, cuando se ataca con las mismas armas dialécticas con que combate a sus enemigos (tal el caso de la focalización), es más capaz de reconocer sus límites y mejorar su conducta moral. Todos hemos de «jugar lealmente nuestro papel en esta vistosa comedia» (p. 133), recuerda Megafón a su mujer. Y así desembocamos en la necesaria interrelación de las nociones de provocación y trascendencia. La primera no sólo se dirige a la crítica de un sistema, sino que al mismo tiempo regresa a la vieja función de la sátira: la corrección de las costumbres. No



debe sorprendernos. Como el mismo escritor confesaba: «yo siempre fui un clásico del intelecto y un romántico de la lengua; no es mucho que de tan difícil maridaje naciera un hijo endemoniado» (p. 7). Bajo el signo de la aparente contradicción, nace la endemoniada (o angélica) paradoja de que hablando de las cosas más bajas se llegue a lo más alto.

JAVIER DE NAVASCUÉS  
Universidad de Navarra (España)