

Revista de Literaturas Modernas. Mendoza – (AR)
Número 33 – Año 2003 – pag. 75 a 84 – ISSN: 0056 – 6134

NOVELA Y TEATRALIDAD EN LEOPOLDO MARECHAL

Marta Argentina Lena Paz
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Leopoldo Marechal ha producido un teatro de gran relevancia, que como toda su obra expone una problemática trascendente. Mas el sentido de lo teatral está implícito en toda su novelística, tanto por la caracterización de personajes como por la utilización de recursos netamente escénicos. Inclusive el escritor es consciente de esto y en sus novelas siempre inserta reflexiones sobre el teatro. Por esto, resulta muy significativo el hecho de que en el sainete “a lo divino”, La Batalla de José Luna, se prefigure la novela Megafón o la guerra.

A modo de introducción

El enunciado del presente trabajo supone, en primera instancia, una somera reflexión acerca de la problemática que plantea la consideración de los géneros literarios. De acuerdo con María del Carmen Bobes, se ha discutido con frecuencia que el teatro sea un género literario y no otra especie de arte, o un género híbrido entre la literatura y otras artes. Muchas veces se ha puesto en cuestión el carácter literario del teatro.

La misma ensayista considera un texto dramático en el cual distingue, como aspectos y no como partes, un texto literario destinado a la lectura y otro espectacular que se dirige a la puesta en escena¹. Estos

conceptos en cierto modo básicos interesan con respecto a nuestra propuesta: explicitar la potencialidad dramática y escénica emergentes de la novelística de Leopoldo Marechal, que fácilmente se reconoce en sus tres novelas, aunque tal vez lo teatral se evidencie con mayor intensidad en *El banquete de Severo Arcángelo*. Graciela Coulson la denomina *novela dramática*², según el criterio de Edwin Muir. Se caracteriza por la congruencia entre trama y personaje. “Las cualidades dadas de los personajes determinan la acción y, a su vez, la acción cambia progresivamente a los personajes y, de este modo, todo es llevado hacia un final”³.

Por otra parte, toda la narrativa marechaliana está atravesada por una teatralidad desbordante. La caracterización de personajes, el manejo de las situaciones, la funcionalidad del lenguaje -diálogos y monólogos- logran, en ciertos momentos muy significativos, transformar al lector en un potencial espectador. Además, Marechal es consciente de ello y en el despliegue de su temática trascendente subyace siempre una reflexión sobre la creación artística que incluye asimismo una teoría acerca del teatro.

Resulta también interesante consignar que en el “sainete a lo divino”, *La batalla de José Luna*, Marechal prefigura ya a Megafón, protagonista de *Megafón o la guerra*⁴.

Sentido y función de las formas teatrales en la novelística de Marechal

Según Graciela Maturo⁵ *Adán Buenosayres*, (1948), *El banquete de Severo Arcángelo*, (1965) y *Megafón o la guerra*, póstuma, (1970) integran una trilogía autobiográfica y doctrinaria. Pese a la diversa estructuración y al carácter específico de los héroes, se discierne perfectamente una unidad otorgada por un entramado filosófico, estético e ideológico que determina la configuración de los respectivos héroes. Adán es un *héroe itinerante*, Lisandro Farías (*El banquete...*), un héroe *más que en espera*, en *Esperanza* y Megafón se define como un *héroe batallador*, pero todos persiguen la búsqueda de lo Absoluto en el encuentro con Dios.

La homologación teatro-vida resulta un pensamiento de ancestral permanencia pero en el Barroco Español la expresión *theatrum mundi* se reedifica pues implica una imagen compleja pero concreta de la vida que

se resuelve en un teatro: el Gran Teatro del Mundo. Puntualiza Orozco Díaz que se “mezcla, como en la vida, lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo vulgar, con hechos extraordinarios, pero que sucedían en el mismo plano y ambiente de la realidad cotidiana”⁶. Al respecto es muy ilustrativo el fragmento en el cual Megafón explicita las razones de su cansancio, a su mujer, Patricia Bell, porque lo fatiga

[...] 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 nos ordena un mutis todas las noches. Y uno se resiste a entrar en escena; pero una vez allá colabora en ese juego de fantasmas iluminados.

Es decir, el hombre se refugia en el mundo de la ilusión y de la farsa, pero en el mismo discurso, se advierte el concepto dual de Marechal acerca de la condición humana en la que coexisten lo bueno y lo malo. A veces -prosigue Megafón- uno “siente deseos de romper y golpes de puño las mascarillas de los actores, para descubrir lo que hay debajo, y de romper la máscara propia y mirarse a cara limpia en algún espejo terrible. Porque algo hay de liturgia en esa comedia”⁷.

Lo antedicho es referencial en toda la producción marechaliana y siempre manifiesta una intencionalidad trascendente.

En *El banquete de Severo Arcángelo*, uno de los tantos personajes funcionales, Papagiorgu, expresa el sentido profundo de lo que él denomina la teatralidad del Hombre a través de las diferentes etapas de su vida. En la niñez se consideraba como un espectador de la vida familiar pero luego se dio cuenta de que él no era un simple mirón del *sainete humano*, sino un actor más. Por último comprendió que él mismo no sólo no difería de los otros actores, “sino que todos ellos, en lo sublime o en lo ridículo, eran otras tantas versiones de mi propia entidad. [...] Recién entonces [prosigue] conseguí amar al Monstruo Humano... [...] Porque solo entonces pude amarlo bíblicamente, como a mí mismo”⁸.

Los avatares de la condición humana tienen lugar en el Gran Teatro del Mundo en la tierra, pero se corresponden con el drama de la Creación.

Marechal aprehende al hombre en todos sus aspectos y circunstancias, aún los más cotidianos y vulgares; por eso en las tres

novelas resulta casi constante la referencia a las formas escénicas de la comicidad: la tragicomedia y, sobre todo, el sainete, de los cuales el hombre es el protagonista.

En las primeras décadas del siglo XX la expresión “¡qué sainete!”⁹ circulaba en el habla coloquial para caracterizar situaciones risibles por lo insólitas y absurdas. Sin embargo, en nuestro sainete aparece, muy a menudo, la nota tragicómica¹⁰.

Pero según la concepción filosófica y la ideología marechalianas escribir un sainete puede convertirse en una tarea susceptible de ser desempeñada por el héroe; tanto Adán como Megafón son invitados a realizarlo, pero no se concreta. En cambio, Lisandro Farías ha sido convocado por Severo Arcángelo para escribir un libreto cuyo tema es la Vida Ordinaria, para ser representado en el show del Banquete.

En el final de *Adán Buenosayres*, Marechal ha dejado a su personaje inmerso en las espiras infernales de Cacodelphia. En *El banquete...* imprime a su héroe un movimiento ascensional; propone una salida “hacia arriba” y por eso pudo alcanzar el privilegio de haber sido elegido para participar en el Banquete, que en cierto modo significa acercarse o entrar al reino de Dios. Pero antes debe purgar los errores cometidos en su vida.

Durante quince años Farías y Cora, su mujer, se sumergieron en la multiplicidad cotidiana; él como periodista refritaba y adobaba noticias de todos los días, mientras ella pulverizaba al Idilio y a la Lírica entre sartenes oleosas y artefactos eléctricos. Todo eso se ha dado en llamar “la Vida Ordinaria”. La muerte de su mujer provocó una expansión de su alma y su poder centrífugo era incalculable.

En última instancia, Lisandro y Cora eran dos robots, pues habían caído en la trampa robótica de la vida vulgar. Para poder asistir al Banquete debe destruirse como robot y una manera de hacerlo es escribir un sainete. Entre las peripecias y episodios que se suceden en el ámbito de la novela que abarca distintos lugares, Farías va escribiendo su sainete. Como dijimos anteriormente, el enorme Teatro del Mundo presentaba casi siempre la faz ridícula del ser humano, por ello Farías supone que si el objetivo de representarlo en el Banquete era obtener una *catharsis* por la risa, nada mejor que “mi juguete cómico donde me pintaba yo a mí

mismo en las actitudes más hilarantes, y donde Cora Ferri aparecía envuelta en batones de un ridículo pavoroso” (p. 190).

Como el sainete criollo clásico, Farías como autor lo ha titulado el Sainete de la Ratonera, “es decir de la Vida Ordinaria, se caracteriza por las situaciones ridículas de intención crítica”. También le comenta al Salmodiante de la Ventana

Hay un pasaje donde me creo el Superhombre [...] porque, junto a Cora Ferri, estoy asando un pollo en nuestra supercocina infrarroja de regulación automática [...] Yo gobernaba mi supercocina en un supermundo robótico: yo era, pues, el Superhombre. ¿Se da cuenta de mi ridículo? (p. 270).

Una vez más se evidencia el enjuiciamiento negativo de Marechal hacia la robotización del hombre moderno.

Lisandro Farías va ampliando su tarea penitencial -ensayando su sainete con “trajes y todo”. Acorde con el clima histriónico que domina en toda la novela, Farías explicita a Bermúdez la “tesitura simbólica del Banquete”. Según su interpretación lo importante no es el Banquete sino su organización, porque la intención del Fundidor “es teatralizar el viejo simbolismo de la condición humana: una lucha de méritos y deméritos, con vías a una recompensa final: el Banquete mismo” (p. 264). Por último, todas las circunstancias previas a la concreción del Banquete están dominadas por un sentido escénico.

Esto se advierte desde el comienzo del relato de Farías. Su primer encuentro con Severo Arcángelo se aproxima al auto sacramental; no debe entenderse como una parodia sino como la dramatización de la parábola de la vida del Fundidor de Avellaneda. Se va desplegando a través de momentos trascendentes como: “la Ruptura del Gesto Unico”, “la Resurrección Engañosa”, la “Exploración del Remordimiento”, “Equilibrio por el Cinturón”, “Retorno a la Simple Bestialidad” y, por último “el Chiquero de la Iluminación” (p. 507)¹¹.

En la multiplicidad dramática del Gran Teatro del Mundo tienen cabida todas las instancias existenciales y metafísicas del hombre; en consecuencia, lo histórico-político no puede estar ausente. En la Rapsodia VI de *Megafón...* se alude a los acontecimientos acaecidos en la Argentina en 1956, que culminaron con el fusilamiento del General Juan José Valle¹². *Megafón* se refiere al General González Cabezón -presunto responsable del hecho- como intérprete de una tragicomedia que “se

representó en él y con él”. No le alarma su parte de comedia pues el país “puede aguantar” los carnavales romanos que se le organizan, pero sí duele la parte de “tragedia que nos tocó y nos toca en esta función teatral, sobre todo cuando se derrama en el escenario la sangre de los compatriotas” (p. 203).

A continuación, en la misma rapsodia, se introduce una minuciosa descripción -a cargo del narrador, Marechal- de un *happening* cuyo núcleo lo constituye la proyección del brevísimo film *Nacimiento, pasión y muerte del transitivo Nadie* producido por el Hippie Mayor. La narración abunda en elementos escénicos y cinematográficos. En realidad, posee una intención satírica que destaca lo absurdo de ciertas ideas y preferencias estéticas del hombre moderno¹³.

Funcionalidad teatral en la narrativa marechaliana

No sólo importa manifestar el carácter teatral que observa Marechal en el tratamiento de su concepción trascendente del mundo y el hombre. Interesa, pues, puntualizar brevemente cómo operan los elementos escénicos en la novelística marechaliana.

La trama dramática, según Veltrusky, es una secuencia de acciones que se centra en el personaje principal, y que está formada tanto por sus propias acciones como por las acciones que le atañen¹⁴. Su rasgo específico es la tensión interna que a través de diversas situaciones interrelacionadas conducen la historia -los preparativos del Banquete- a su resolución final: “el Banquete fue” (p. 289).

La diversidad de ideas filosóficas acerca de la condición del hombre que Marechal aborda en dicha novela -la decadencia espiritual, el apego a lo superficial y rutinario, la desorientación acerca de su verdadero destino, la culpa y el remordimiento- adquieren un tratamiento específicamente escénico a través de diálogos, monólogos; tales, los de los tres concilios, debates, disputas; hechos que siempre llevan implícito un espectador.

Por otra parte, en el universo marechaliano de la novela, la palabra adquiere la función representativa propia del teatro, pues hay un fuerte predominio de imágenes visuales y de movimiento, ya que unen a los objetos concretos de la realidad un sentido simbólico y/o alegórico. Por ejemplo, la pre-aparición de la mesa del Banquete, la cual se representa

como una corona circular o arandela gigante, de quince metros de diámetro, “en posición horizontal y con asientos metálicos fijos en otra corona”, en donde se acomodan Severo Arcángelo, Impaglione, Farías y los comparsas. Súbitamente, la mesa inicia un movimiento de rotación *in crescendo*, al mismo tiempo que las cabezas de los asistentes doblemente giratorias llegan al vértigo. A lo visual se une lo auditivo, pues “mugidos de pánico y gargareos de náuseas se hicieron audibles en la mesa, la cual me pareció ahora semejante a uno de los aparatos que se usaron en el entrenamiento de astronautas” (p. 222). El movimiento de la mesa se interrumpe tan bruscamente como empezó, pues se trata de un intento del profesor Frobenius por reproducir el movimiento de traslación y rotación de la Tierra; es evidente, además, la intención burlesca de Marechal hacia el pseudo científicismo.

Con respecto a la virtualidad de la representación teatral en la novela *El banquete*, sobresalen las figuras de los *clowns* Gog y Magog. Por todos los medios -arrojar petardos, verter eméticos en la comida, distribuir panfletos esclarecedores- intentan dificultar la realización del Banquete. Pero en realidad, bajo la máscara del eterno opositor izquierdista ocultan la frustración y el resentimiento de no haber sido ellos los organizadores del evento. El disfraz, la máscara, es uno de los recursos más significativos y recurrentes en la poética marechaliana, pues de acuerdo con Pavis “el disfraz asume el papel de una revelación platónica y hermenéutica de la verdad oculta de la acción futura y de la conclusión [se refiere al desenlace] de la obra”¹⁵. Es decir, el enmascaramiento que otorga el disfraz intensifica y manifiesta la dualidad del hombre. Si bien lo escénico estructura la trama novelística de *El banquete...*, también las otras dos obras lo evidencian.

En *Adán Buenosayres*¹⁶, si bien la fusión lírica desbordante impregna toda la obra, no faltan las instancias teatrales.

En el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, “la Segunda Espira, La Lujuria” comprende siete ambientes que se identifican por la profusión de elementos típicamente escénicos y cinematográficos, especialmente el primero “El Teatro de Venus”.

Por otra parte, resulta pertinente señalar que en la narrativa marechaliana la palabra muy a menudo conforma un marco visual-pictórico; adquiere la función de lo que Pavis denomina decorado verbal.

Consiste en mostrar no por medios visuales sino por el comentario de los personajes. Según Pavis, al espectador -en este caso, al lector- “se le hace necesario imaginar el lugar escénico y la transformación inmediata del lugar desde el mismo momento que es anunciado”¹⁷. En última instancia, constituye un elemento definitorio de un espacio escenográfico real, virtual o imaginario.

En *Megafón...*, implementar las dos Batallas, la Terrestre y la Celeste, requiere una serie de insólitas pero significativas empresas, el Asedio al Intendente, la Operación Aguja, la Invasión al Gran Oligarca, ocasionan situaciones dramáticas y multiplicidad de efectos genuinamente escénicos. Por último, y como lo destaca Graciela Maturo, dicha novela, “carnaval, murga, personajes de teatro, farsas, disfraces”, se inscribe en el Gran Teatro del Mundo (p. 161).

Dichos conceptos involucran a toda la novelística marechaliana pues, en mayor o menor medida, el sentido teatral puntualizado potencia la significación trascendente de un universo abigarrado y polisémico.

NOTAS

¹ Dichos conceptos corresponden al ensayo: “El teatro: texto literario y texto espectacular”. En: *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1944, pp. 241-268.

² Graciela Coulson. *Marechal, la pasión metafísica*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.

³ Las citas corresponden al ensayo de Edwin Muir. *La estructura de la novela*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1973. Si bien data de 1928, algunas ideas y conceptos resultan aún interesantes y significativos.

⁴ El sainete *La batalla de José Luna* se estrenó en Buenos Aires, 1967, por Jorge Petraglia. Se editó en Santiago de Chile, por la Editorial Universitaria. Cfr: Lena Paz, Marta Argentina. “*La batalla de José Luna*. Sainete metafísico en un conventillo porteño”. En: *Actas de las Jornadas Marechalianas*. Buenos Aires, UCA, octubre de 1995.

⁵ Graciela Maturo. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires, Biblos, 1999.

⁶ Emilio Orozco Díaz. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969, p.172.

⁷ *Megafón o la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p.107. En adelante se citará por esta edición. Indicando el número de página.

⁸ *El banquete de Severo Arcángelo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p.182. En adelante se citará por esta edición. Indicando el número de página.

⁹ El sainete -nos referimos exclusivamente al sainete criollo- es una pieza breve, en un acto, cuya acción transcurre en el patio de un conventillo, cuyos personajes, por lo general, son tipos nativos y extranjeros que se enfrentan. Se caracteriza por el manejo del lenguaje, que recrea la heterogeneidad de vocablos y giros idiomáticos.

¹⁰ Marechal siempre es hipercrítico con respecto al “teatro nacional”, congelado en lo que él denomina el “folklore urbano”, pues sólo se estereotipan tipos y personajes ya anacrónicos, como el guapo, el compadre, la pobre muchacha

engañada. En los viajes a Saavedra, incluidos en *Adán Buenosayres* y *Megafón...* resultan desopilantes pero incisivas, las míticas figuras del pasado ciudadano.

¹¹ “La Ruptura del Gesto Único”, un accidente automovilístico obligó a Severo Arcangelo a abandonar la Fundición. La “Resurrección Engañosa” supone la vuelta al antes y a un después en incógnita. La “Exploración del Remordimiento” comprende el análisis del “antes” y el “después”. El “Equilibrio por el Cinturón” se refiere a los azotes que Impaglione infligió al Fundidor. “Retorno a la Simple Bestialidad” implica una autodegradación y automortificación. El “Chiquero de la Iluminación”, el lugar donde Severo Arcangelo recibe de Pablo Inaudi la “Proposición del Banquete”. Esta escena ocupa casi todo el capítulo VI y cada una de las instancias puntualizadas constituyen situaciones dramáticas que se integran en una secuencia progresiva. Además se manifiesta, constantemente, el sentido teatral de lo que se va narrando. Por ejemplo, “Se irguió el corifeo, a la manera del actor que ha llegado a una de las tiradas críticas” (p. 51).

¹² El 9 de junio de 1956 el General Juan José Valle se alzó contra el gobierno de la llamada Revolución Libertadora, que desplazó al constitucional de Juan Domingo Perón. Valle y otros participantes fueron fusilados.

¹³ El episodio del *happening* termina con una salmodia de profecías como estas: “Cuando este siglo y sus happenings hayan agotado la posibilidad entera de lo Absurdo, ¡ay, vidalítay!”. Concluye así: “Como en un vino sin trucos, la Libertad hará de nuevo que se emborrachen santamente las tres potencias del alma” (p. 241).

¹⁴ Viri Veltrusky. *El drama como literatura*. Buenos Aires, Galerna, ITTCTL, 1990, p. 103.

¹⁵ Patrice Pavis. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980, p. 145.

¹⁶ Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Madrid, Castalia, 1994.

¹⁷ *Op. cit.*