

LA SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA EN *MEGAFÓN O LA GUERRA* DE LEOPOLDO MARECHAL

Javier Mercado*

Resumen

Diversos y variados son los estudios sobre los símbolos tradicionales presentes en la novelística de Leopoldo Marechal. En este trabajo nos centraremos en un aspecto generalmente no estudiado de la cuestión: la simbólica de la arquitectura. Sabemos, a partir de ensayos como «Fundación espiritual de Buenos Aires» (1936) que el escritor estaba profundamente preocupado por los aspectos simbólicos de las ciudades en general y Buenos Aires en particular. Esto comporta también, evidentemente, un interés por su dimensión performativa y las implicancias de la vida simbólica en la dinámica social. Por ello, proponemos como punto de partida que la demolición y refundación de Buenos Aires -expuesta por Megafón y Patricia en la Rapsodia III- responden a profundos intereses simbólicos. Del mismo modo, la oposición Chalet de Flores-Chateâu des Fleurs -moradas de Megafón y Tifoneades respectivamente- comportan una oposición simbólica del mismo tenor. En ambos casos, se propone una regeneración de la sociedad a partir del símbolo, donde el tránsito desde lo profano hacia lo sagrado, es entendido como el único modo de librar la batalla celeste en toda su amplitud y recobrar la identidad de la nación. Intentaremos también establecer un diálogo fructífero entre los pasajes seleccionados de la novela y las fuentes tradicionales de la simbólica de Marechal, en especial René Guénon.

Palabras clave: Símbolo – Arquitectura – Sagrado – Profano – Guerra

The studies of traditional symbols on the novels of Leopoldo Marechal are diverse and multiple. In this paper we focus on one aspect usually not studied: the symbolic architecture. We know from essays as «Fundación espiritual de Buenos Aires» (1936) that the writer was deeply concerned about the symbolic aspects of cities in general and Buenos Aires in particular. This implies also an interest in its performative dimension and the implications of symbolic life in social dynamics. Therefore, we propose as a starting point that the demolition and rebuilding of Buenos Aires -exposed by Megafón and Patricia in Rhapsody III- response to a deep symbolic interest. Equally, the opposition Chalet de Flores-Château des Fleurs (home of Megafón and Tifoneades respectively) have the same tenor. In both cases, we propose a regeneration of society by the symbol, where the transition from profane to sacred is treated as the only way to fight the celestial war in all its breadth and regain the identity of the nation. We will also try to establish a fruitful dialogue between the novel and traditional sources of Marechal's symbolic, especially René Guénon.

Key words: Symbol – Architecture – Sacred – Profane – War

* Doctor en Letras. Profesor Asistente de Literatura Argentina III. CIFYH, UNC - CONICET.
Javier Mercado [javimercado70@hotmail.com]

Recibido: 17/05/2015. Fecha de evaluación: 10/07/2015

§1. Es significativa la importancia simbólica que revisten las construcciones y los espacios urbanos en Marechal -esto lo evidenciamos, por ejemplo, en el papel organizador que cumple la parroquia de San Bernardo en *Adán Buenosayres*, o en el espacio iniciático-alquímico que representa la quinta de San Isidro en *El banquete de Severo Arcángelo*. Nos parece oportuno profundizar en esta «arquitectura sagrada» que se trabaja en los textos; para ello, tomaremos como punto de partida *Megafón o la guerra* puesto que es la novela en donde se aprecia con mayor claridad la importancia de estos espacios y el modo en que se van confrontando tanto narrativa como simbólicamente. En este último texto, es clara la tensión que existe entre el Chalet de Flores y el *Château des Fleurs*, residencias de Megafón y Tifoneades respectivamente.

Es Gaspar Pío del Corro uno de los primeros en advertir esta polaridad:

el escritor habrá de concentrar la imagen del mandala o centro mítico-simbólico de la concetricidad de los órdenes con planos ópticos y de concentración espiritual. Su presencia en Megafón está apenas sugerida por la gran mesa del chalet familiar del barrio de Flores y por el centro de la espiral del *Château des Fleurs* donde brevísimamente el protagonista reconoce a Lucía Febrero (2006, 129).

Acierta el crítico cuando remite la cuestión a la concentración espiritual, puesto que la tensión entre estos dos espacios no se da sólo en función de las necesidades narrativas. Estas construcciones se contraponen formando una polaridad porque representan simbólicamente el espacio de lo sagrado -el Chalet- y el espacio de lo profano -el *Château*-. Frente a la reconcentración con miras al desarrollo y la trascendencia espiritual de la casa de Megafón, tenemos la dispersión y las tentaciones mundanas que pueden atrapar a los batallantes en sus redes dentro del Caracol.

Para entender mejor esta tensión entre los espacios, repasemos aquello que Guéron entiende por Arquitectura Sagrada:

todo edificio construido según criterios estrictamente tradicionales presenta, en la estructura y disposición de las diferentes partes de que se compone, una significación «cómica», la cual, por lo demás, es susceptible de doble aplicación, conforme a la relación analógica entre «macrocosmo» y «microcosmo», es decir, que se refiere a la vez al mundo y al hombre. Esto es válido, naturalmente y en primer lugar, para los templos u otros edificios con destino «sagrado» en el sentido más limitado del término; pero, además, lo mismo ocurre con las simples habitaciones humanas, pues no ha de olvidarse que, en realidad, no hay nada «profano» en las civilizaciones íntegramente tradicionales (1976, 221).

Señalemos ahora algunas particularidades que posibilitan la confrontación. Ya desde la similitud fonética de los espacios se nota una contraposición simbólica. Ambos difieren en muy poco si se mira sus nombres pero cada uno tiene un signo opuesto. Si apelamos al simbolismo del triángulo¹, podemos decir que la casa de Megafón tiene su vértice superior apuntando al cielo, hacia arriba; por el contrario, la residencia de Tifoneades apunta hacia abajo, hacia la sumisión a la materia (y, en este sentido, no en vano se asemeja el Caracol de Venus a un recorrido circular por el Infierno). Se da una contraposición en espejo que marca una polaridad opuesta. Insistimos en este tema de la

polaridad porque, ciertamente, ambos espacios forman parte de un sistema que es irreductible, o al menos necesario para que se complete un ciclo cósmico.

Este correlato necesario entre la luz y las tinieblas ha sido advertido también por María Rosa Lojo, quien propone: «Acaso exista también -como entre los Devas y los Asuras (dioses y demonios)- una hermandad secreta entre Megafón y Tifoneades, cuyo papel está de modo previsto en el Juego Divino de la Gran Madre» (1983, 98). El diálogo luz-oscuridad que se propone a través de los personajes y sus espacios representativos es necesario porque no puede darse la existencia de sólo uno de los polos. Si dejáramos el polo esencial y luminoso, tendríamos como resultado la pura divinidad inmanifestable, arrobada en su propia perfección; y si nos quedásemos en el puro polo material no existiría nada más allá de la pura materia informe y oscura, con su pura cantidad, sin que ningún principio ontológico se imprimiera en ella. Siendo esto así, la reducción a uno de los dos polos no es algo propio de la existencia manifestada - puede ser algo que atañe, por cierto, a las estaciones post-humanas del ser, pero no en este grado de existencia. Ambos polos se necesitan para que se pueda desarrollar, a través de su eterna lucha, de su eterna convivencia, de su eterna armonía y desarmonía en un equilibrio dinámico, la existencia universal, tematizada en las novelas como el «gran teatro del mundo».

Los ciclos cósmicos representan, si seguimos una estructura dramática de su devenir, la preeminencia del polo luminoso sobre el sombrío en un inicio, para dar lugar a la situación inversa en los últimos tiempos, y finalizar con un brusco giro que lleve nuevamente al polo luminoso. Tal es la dialéctica cósmica en la que está envuelto el hombre -y de la que es partícipe protagonista, según Papini (1960). Este combate está representado en la novela a través de los personajes antagónicos. Al tiempo que se nos muestra el momento donde las tinieblas parecen cubrirlo todo -la muerte de Megafón-, claramente entendemos que ese mismo acto de suma caída es el que propiciará un resurgimiento de la luz -ya que todo queda en movimiento, en agitaciones de parto.

Aclarada ya la polaridad necesaria en la que se imbrican estos dos espacios, pasemos ahora a estudiar en detalle el simbolismo de cada uno y su diálogo con Guénon. Para ello nos valdremos centralmente de las secciones quinta y sexta de *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, referidas al simbolismo de la construcción y su relación con el cosmos, como así también del texto *El simbolismo del templo cristiano*, del francés Jean Hani (2008).

Hemos tomado como base para estudiar la simbólica de la arquitectura los textos de René Guénon puesto que Marechal ha sido un ferviente lector del pensador francés desde su segundo viaje a Europa en 1929. A raíz de la crisis espiritual que el autor señala por esta época (Andrés 1968), experimenta un regreso al cristianismo; mas este regreso presenta aspectos heterodoxos que siempre han sido señalados en Marechal (Coulson 1974). Las lecturas alquímicas y esotéricas referidas en el Libro V del *Adán Buenosayres*, por ejemplo, dan cuenta de esto. Según hemos podido constatar en la biblioteca del autor -que se conserva en la universidad nacional de Rosario- Marechal leyó a Guénon directamente en francés. Las ediciones de sus textos comienzan a partir de 1932 y se extienden hasta 1969, fecha en que se registra la edición del último de los textos de Guénon que Marechal conoció en vida, *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas*. Por ello, todos los textos de Guénon que referiremos y con los cuales dialogaremos fueron conocidos por el escritor argentino, a saber: *Autoridad espiritual y poder temporal*, *Esoterismo cristiano* y el referido *Símbolos fundamentales*². Por otro lado, los textos de Jean Hani son incorporamos por dos causas: la primera, porque Hani

se declara él mismo discípulo y continuador de Guénon y sus textos se anclan siempre esta autoridad; la segunda, porque es un estudio cuya especificidad sobre el templo cristiano es de evidente importancia para nuestro trabajo.

§2. Comenzaremos por el Chalet de Flores, espacio de asiento de lo sagrado. A diferencia del Caracol, del cual mucho se ha dicho, poco hemos encontrado en torno al simbolismo constructivo de la casa de Megafón. Nuestra hipótesis de partida es la siguiente: en la exposición que se hace del Chalet se va describiendo un templo cristiano -semejante a una catedral gótica- que, en sí mismo, reúne varios de los atributos propios de Megafón y Patricia, sus habitantes. Recogeremos inicialmente, todas las marcas textuales que nos permitan afirmar que estamos ante un templo, recinto de lo sagrado. Éstas se encuentran centralmente reunidas en la Rapsodia I, donde asistimos al despertar de Megafón y a su recorrida matinal por los diferentes espacios que componen el Chalet.

El origen del Chalet ya está envuelto en misterios, según cuenta el narrador:

era un viejo chalet cuya posesión había obtenido por una bicoca, ya que, durante mucho tiempo, su habitabilidad se había dado como imposible merced a los embrujos o maleficios que según el vecindario hacían crujir sus techos, llorar sus paredes y herir el silencio de su medianoches con un arrastre de cadenas. Megafón y Patricia lo libraron de sus polvos, telarañas y embrujamientos. Y como yo les preguntase de qué manera lo habían conseguido, el Autodidacto me contestó enigmáticamente que no es inútil frecuentar una «salamanca» de Santiago del Estero a una legua de Atamisqui (M, 340)³.

El lugar estuvo bajo el dominio de las tinieblas y la brujería, pero Patricia y Megafón lo limpian gracias a sus artes lumínicas y la casa vuelve a ser habitable. Lo primero que practican es un exorcismo para con la casa que ahuyenta los fantasmas hacia el sótano y más allá, dejando el resto como un nuevo espacio, radiante, que ha sido ganado a la oscuridad. Pero esto es sólo el comienzo. En la Rapsodia I nos enteramos que:

En su chalet limpiado de maleficios el Oscuro tenía una torre para los mensajeros de Arriba y un sótano para los intrusos de Abajo: había que subir a la torre con un corazón amante y bajar al sótano con un hígado combatiente (M, 359).

Es decir que se eleva hacia el cielo a la vez que se hunde hacia las profundidades de la tierra. Esto delinea ya una conformación templaria, siendo que, si recordamos la forma clásica del templo cristiano, una cruz, notaremos algo semejante. En el crucero, espacio definido por el cruce entre la nave central del templo y el transepto, encontramos un eje cielo-tierra que se asemeja al del chalet. En el templo cristiano, este crucero -posterior al laberinto de la nave pero anterior al altar- define claramente el plano terrestre, ubicado entre el mundo celeste y el inframundo. Como cabe esperar, estos dos mundos, superior e inferior, se encuentran representados y alineados con el crucero. Por encima de él, se yergue la cúpula del templo, asentada sobre los cuatro pilares que delimitan al crucero. Frente a su forma cuadrada, la cúpula se redondea y eleva como un cielo estrellado. Es decir, que las cúpulas de las catedrales se asentaban sobre una base cuadrada, al tiempo que se erigían como una esfera en lo alto (recordemos que la torre de Megafón es circular).

Y por debajo, más allá de los pisos del templo, se encuentran las catacumbas. Generalmente se las asocia con la fertilidad y la Madre Tierra (de allí que las vírgenes negras estén en las catacumbas), pero también con el mundo de los muertos y la oscuridad (recordemos que fue costumbre enterrar a los cristianos en las profundidades del templo).

El eje cúpula-crucero-catacumba del templo cristiano se repite en la arquitectura del chalet mediante el eje torre-comedor-sótano. Del mismo modo, la torre es semicircular y se decora con almenas medievales:

Atentos a ese dictado de la cordura, Megafón y Patricia, con el gato a la zaga, salieron a los fondos del chalet, y por una escalera de caracol treparon a la torre desde cuyas almenas en falso medievo se dominaba toda la vecindad (...). Entonces advirtió que una ola de inspiración nacía en el centro de su microcosmo reconstruido ya y con todas las antenas orientadas (M, 359-360).

Este eje es una variante arquitectónica del *axis* montaña-caverna trabajado por Guénon (1976, 186). Según su trabajo, el conjunto de la montaña en la parte superior y la caverna en la inferior conforma un símbolo total que tiene valor axial. La montaña (asimilable a la torre del Chalet) tiene un valor primordial en razón de su visibilidad, su carácter central y su elevación. Pero esto no es todo, Guénon también entiende a estos lugares elevados como símbolos de la edad dorada, el *Satya Yuga*, en tanto representa el centro primordial que en el tiempo del origen era accesible a todos. Su contraparte, la caverna (el sótano en la casa, aunque también en parte el Caracol de Venus) señalan el descenso cíclico hasta el *Kali Yuga* en tanto se enclava en lo material y es sede de las fuerzas oscuras. Del mismo modo, en relación a la comprensión metafísica del símbolo y su inversión, lo que era claro y visible en la montaña se vuelve oscuro, abstruso y distante en las profundidades de la caverna.

El templo -y esto puede aplicarse a cualquier templo además del cristiano- es una representación del centro del mundo, del *Axis Mundi* donde el cielo y la tierra se tocan. El influjo de lo divino se siente con particular vigor en estos sitios, que por lo general son venerados desde tiempos inmemoriales⁴. Incluso vale recordar que los antiguos monasterios medievales estaban erigidos en las cimas de colinas y montañas a fin de llegar a un contacto más íntimo con la divinidad. Las cúpulas, agujas o campanarios son los extremos últimos -a los que llega muy poca gente- donde se consigue estrechar relaciones con lo trascendente. Podríamos decir que todo templo es una construcción que simboliza el gran templo que es la naturaleza, donde antiguamente se celebraban los ritos iniciáticos -ya sea en la cúspide de las montañas o en la oscuridad de las cavernas. De una forma u otra, estar en el templo es estar centrado, puesto que uno accede al sitio donde se manifiesta lo divino. Se está parado en el centro del mundo y en contacto con Dios, tal como le sucede a Megafón que asciende hasta la cima de su torre.

Es importante destacar que la torre asemeja también el medievo. Este detalle marcado por el narrador es muy importante. Siguiendo a Frithjof Schuon, una cosa es el arte religioso, que expresa los conceptos centrales de una religión en particular, y otra es el arte sagrado, que desde la particularidad de una religión se remonta hacia el aspecto interior de las religiones, hasta su universalidad. Y el arte medieval es sagrado antes que religioso: «Ante una catedral [medieval] uno se siente realmente situado en el centro del mundo; ante una iglesia de estilo Renacimiento, Barroco o Rococó, uno no se siente más que en Europa» (Schuon 2004, 91). La torre, en su sentido más general, evoca siempre la necesidad de restablecer un vínculo con la divinidad que fue roto luego de la

salida de la edad dorada. Entendido desde el punto de vista positivo, el mito de la torre de Babel recoge justamente este deseo del hombre por elevarse sobre sí mismo hasta alcanzar la realización espiritual. El hombre que asciende a la torre desea canalizar lo divino hacia el mundo humano (e incluso al mundo subterráneo, ya que muchas torres poseían catacumbas por debajo). Evidentemente, la torre conlleva los sentidos de vigilancia y ascensión, tanto en el plano terrestre como en el celeste⁵.

Situado, pues, en el centro del mundo y en el centro de su ser -para ello cuenta con un compás y una brújula- Megafón se dispone a sus oraciones matinales en lo alto de la torre. También allí, durante el almuerzo de la Rapsodia IV, tendrá lugar la Bendición de la Golondrina, sitio siempre rodeado de pájaros y cantos. Desde todo punto de vista, la torre de Megafón nos remite a la parte alta de un templo.

Acto seguido, Megafón y Patricia bajan al sótano:

Uno y otro, con el gato Mandinga en los talones, descendieron a la casa y entraron en el comedor en cuyo parquet se abría la entrada del sótano mediante una argolla de metal. El Oscuro levantó la tapa del subsuelo, tomó su linterna eléctrica y por una escalerita descendió a la profundidad, seguido por su mujer y por su gato que no ignoraban aquella ruta (...). Con el hígado militante y los ojos alertados, la pareja escudriñó los cachivaches del sótano; pero ninguna forma hostil se reveló a sus miradas. Escuchó largamente, y a sus oídos no llegó ningún roce de batracio, reptil o insecto. Olfateó el aire, y ninguna pestilencia de azufre o de mixto hirió sus narices. Megafón estudió al gato Mandinga, y lo vio en calma, sin espeluznos ni bufidos, lo cual era en sí una señal de bonanza. Entonces, por mera fórmula, exclamó dirigiéndose a la negrura:

-¡Si estás aquí, yo te reprendo y te mando que abandones mi sótano!

Nada y nadie respondió al exorcismo (M, 361).

La tranquilidad del gato y la falta de respuesta ante el conjuro de Megafón nos garantizan la efectividad de los poderes mágicos del matrimonio. Al mismo tiempo esta escena confirma que los «intrusos» de la casa eran representantes de las potencias infernales, amantes de lo más bajo de la materia, que fueron primero reclusos en el sótano y luego desterrados de la casa. De este modo, el sitio que era territorio de las tinieblas y los demonios ha sido recuperado por Patricia y Megafón como templo sagrado y *Axis Mundi* desde el cual se lanzarán las batallas programadas.

Entre la torre y el sótano se encuentra la casa propiamente dicha (habitación, comedor, cocina). Es zona de tránsito, ya que pasan por él los combatientes organizando, preparando o debatiendo. Se colige que este espacio intermedio es el espacio del mundo y se correlaciona con el crucero y la nave de la catedral. Sobre estas dos secciones del templo cristiano dice Guénon:

el punto situado directamente debajo de la sumidad de la cúpula, se identifica siempre virtualmente con el «Centro del Mundo»; éste, en efecto, no es un «lugar» en el sentido topográfico y literal del término, sino en un sentido trascendente y principal*, y, por consiguiente, puede realizarse en todo «centro» regularmente establecido y consagrado, de donde la necesidad de los ritos que hacen de la construcción de un edificio una verdadera imitación de la formación misma del mundo. El punto de que se trata es, pues, un verdadero *ómphalos* (1976, 225).

* Neologismo propio de la terminología específica de Guénon.

En este estado de situación, podríamos ver a Megafón cumpliendo funciones sacerdotales dentro del templo, pero su presencia es bastante escueta en el interior de la casa y sus acciones se registran en su mayoría por fuera de este espacio. Es, sin dudas, Patricia Bell la gran sacerdotisa del Chalet. Para entender su papel, huelga recordar la importancia que tenían las vestales en Roma: eran seleccionadas entre las familias pertenecientes a la aristocracia y sus funciones eran consideradas esenciales para la seguridad del Imperio. Por su parte, Patricia es una vestal del fuego sagrado porque está desde el inicio del relato dentro del mundo de lo sagrado. Su ámbito de pertenencia, el Chalet de Flores, es un templo que ella custodia y el sitio seguro en la edad oscura. Frente a la dispersión del mundo y las tentaciones que comporta, representadas en el Caracol de Venus -esas distracciones mundanas que hay que enfrentar para poder llegar a la contemplación de la divina sabiduría- la estancia de Flores es ya un lugar de recogimiento que cuenta con su propia sacerdotisa. A su modo, Patricia Bell es también la mujer celeste -o al menos es una representación mundana de esa mujer celeste que Megafón está buscando.

El Chalet de Flores es el espacio de asiento de lo sagrado e imita en su construcción a un templo. La casa de Megafón cumple con la máxima guenoniana según la cual «el conjunto del edificio, considerado de arriba abajo, representa el paso de la Unidad principal (...) al cuaternario de la manifestación elemental» (Guénon 1976, 223).

§3. El caracol de Venus parece ser, en su configuración arquitectónica, más transparente que el Chalet de Flores. Pero si revisamos la variedad de nombres con los que se lo designa, daremos con que reviste una triple simbología de acuerdo a los apelativos más comunes: la de castillo o fortaleza, la de espiral y la de laberinto. La primera se relaciona directamente con su nombre, *Château des Fleurs*, en tanto que la segunda y la tercera tienen que ver con los informes y la entrevista a Dionisio Leparc en la Rapsodia VIII (se habla allí de un gran laberinto) y el asalto de la Rapsodia IX (descripciones de las espirales de un caracol). Así, castillo, espiral y laberinto son diferentes símbolos que se conjugan en tan problemático recinto y complejizan su significado.

Ante las primeros informes que le llegan, Megafón medita: «El Castillo de las Flores me hizo evocar el jardín secreto donde Juan de Meung ocultó su *rose* y el italiano Durante su *fior* enigmática. ¿Y Lucía Febrero no es también una imagen de la Rosa perdida? » (M, 613). Sobre esta consideración, María Rosa Lojo anota con lucidez:

Se alude aquí a la Rosa del *Roman de la Rose* en la continuación de Juan de Meung, y a la *fior* de la adaptación italiana de esta obra, escrita por un florentino llamado Durante (quien, según René Guénon, sería casi con certeza Dante mismo). La palabra *fior*, empleada por Dante en lugar de rosa, era un término muy usado en la poesía de los Fedeli d'Amore, que por este término designaban también a su enigmática Madonna. La rosa cantada por Jean de Meung, por Durante y, obviamente, por Dante Alighieri, tendría su raíz, según Guénon, en la tradición hermética de la que habrían participado presumiblemente estos poetas (con más certeza en el caso de Dante), y que es la tradición Rosa-Cruz (Lojo 1983, 79).

Se recupera en esta instancia una perspectiva que ya estaba en *Adán*, la de la Mujer Celeste como Madonna, es decir, como Virgen, Reina del Cielo, Redentora de la

Creación junto con su Hijo y como custodia y antesala de la contemplación de lo divino. Esto es, todos los ritos y pruebas iniciáticas que atraviesa el hombre en su búsqueda de lo divino, o sea, para recuperar una perdida naturaleza crística que lo conduzca a la *theosis* -la unión con Dios-, sólo pueden concretarse efectivamente a través de María. El encuentro con la mujer divina, con la *Pistis Sophia*, es condición *sine qua non* para alcanzar la realización espiritual. Esto ha quedado plasmado en el adagio cristiano que recoge Jean Hani: *Ad Jesum per Mariam* (Hani 1997, 97).

Volviendo a Dante y su conexión con los templarios aparece nuevamente la idea del Castillo del Grial con todas sus variantes. Hay una construcción, enigmática por cierto como lo es también el Caracol, en cuyo interior se guarda un secreto -el Grial o Lucía, que también es el Grial- pero no resulta accesible a cualquiera. Recordemos que Parsifal, al no realizar la pregunta correcta, pierde su derecho de ingreso y debe realizar todo un viaje para poder volver al punto donde se encontraba en un inicio. Este es, también, el simbolismo del *Château des Fleurs*, fortaleza que resguarda un Grial accesible sólo a los iniciados. Como se entiende en la frase evangélica «muchos son los llamados pero pocos los elegidos» (Mt. XXII, 14): el secreto debe permanecer al margen de los avatares de la vida mundana, que lo destruirían con sus turbulencias.

En cuanto al *Château* entendido como espiral, Graciela Coulson determina cuatro sentidos fundamentales, a saber: primero la espiral entendida como un símbolo de la existencia terrestre, aquí señala que «el edificio es un símbolo inconfundible del paso del hombre por la existencia terrestre en el curso de la cual se decide su destino post mortem» (1974, 115). El segundo sentido tiene que ver con el recorrido por la espiral como un símbolo del acceso del alma al amor, así el camino de los héroes y sus pruebas son velos que se deben ir superando para llegar a la verdadera sabiduría de amor. El tercero y el cuarto sentidos están íntimamente relacionados, y pueden entenderse como un descenso a los infiernos o como el mundo actual en tanto que infernal. De este modo el tránsito de Megafón por las espirales puede entenderse como el descenso de Dante al Infierno, lo que nos lleva nuevamente al séptimo libro de *Adán*. Pero también, y teniendo en cuenta la importancia de la filosofía hindú en este texto, se puede entender al espiral como un recorrido por la decadencia de Occidente. Es un camino que muestra cómo la armonía «se oscurece o borra de la mente de los hombres casi hasta desaparecer y es reemplazada por la inestabilidad» (Coulson 1974, 117).

También, el caracol -con sus vueltas circulares y su centro oculto- puede ser entendido como un mandala o como una rosa de cinco pétalos -ya que los combatientes atraviesan cinco estancias. Esto nos daría la rosa como símbolo del microcosmos -siguiendo siempre los artículos de Guénon sobre el simbolismo de las flores y del centro (1976, cap. VIII y IX)⁶. Allí se relaciona a las estructuras espiraloides, como el caracol o la rueda, con las flores. Loto o rosa, entre otras cosas, pueden simbolizar el desarrollo progresivo de la manifestación desde un centro no manifestado hacia un «por fuera de» (1976, 64). Esta relación que se establece entre el centro, las flores y la manifestación contempla diferentes aspectos según cómo se la mire. Vista desde el centro, la flor simboliza, como los rayos de la rueda, la fuente primordial de la existencia. Pero vista desde el exterior, los pétalos impiden que ese mismo centro sea alcanzado. He aquí algo importante: la manifestación, en su mismo desarrollo progresivo desde la pura cualidad hacia la materialidad, va «ocultando» el centro de emanación. De este modo, en el *Kali Yuga*, donde la mente del hombre se ha oscurecido y no puede abrirse paso por entre el bosque de símbolos, los pétalos de la rosa son como paredes de acero que nada dejan ver a través de sí. Esta segunda forma de entender el simbolismo de la espiral y la flor

es la que más propiamente le cabe al Caracol de Venus. El centro, el recinto donde está Lucía Febrero, queda completamente oculto y es de difícil acceso. Sumado a esto, tenemos que en las espiras del Caracol casi nadie -salvo Megafón y Samuel- se percatan del valor metafísico del sexo; antes bien, se dan contra la cáscara externa del símbolo y sucumben ante la tentación de la carne. En este sentido, el Caracol bien puede entenderse como una imagen del mundo moderno, cuyo progresivo distanciamiento del centro espiritual termina dando lugar a la oscuridad total de la materia. Entrar en los recintos es someterse a la dura prueba de la noche oscura del alma.

Efectivamente, ese símbolo del microcosmos que puede ser la flor o el laberinto se vincula más estrechamente con el mundo en decadencia propio de la Edad de Hierro. El caracol es el gran teatro del mundo del que habla Graciela Maturo (1999, 161). La imagen del mundo moderno, con toda su decadencia, no puede ni podría ser ya la catedral medieval, compendio arquitectónico de toda una sabiduría y conocimiento tradicionales (este saber se ha refugiado en el Chalet del Oscuro de Flores). La imagen del devenir actual, del microcosmos humano en el *Kali Yuga*, es por supuesto el gran quilombo universal de la espiral de Tifoneades.

Por otra parte, la espiral no aparece solamente en el caso del caracol. También se la utiliza para definir la situación de Argentina y su pueblo:

La existencia de un pueblo no se da en un círculo cerrado: se desarrolla en una espiral abierta y creciente. La Paleoargentina es una vuelta de espiral que ha terminado su recorrido: la Neoargentina es una vuelta de la misma espiral que arranca en el punto exacto donde concluye la otra. De tal modo, la espiral entera se parece a una víbora enroscada en un árbol (M, 486).

El símbolo de la espiral, por tanto, se relaciona con la teoría de los ciclos cósmicos de dos formas. Por un lado, representa la caída acelerada en que se encuentra el mundo decadente de los últimos tiempos, y por otro la sucesión de ciclos en el *manvatara*. Como lo entiende Guénon, los *yugas* no se suceden como un círculo que siempre vuelve al mismo punto de partida -lo cual implicaría que la existencia universal se repite, lo cual es imposible. Antes bien, siguen la forma de una espiral -la víbora enroscada en el árbol de Megafón. Los ciclos se suceden pero en progresión ascendente, de modo tal que cortan el tiempo en un punto diferente (en otro punto del eje y, si se quiere). La espiral es la representación del fin de un mundo -la Paleoargentina- y el comienzo de un nuevo tiempo -la Neoargentina- cuyas características se asemejan a las de un ciclo anterior pero tiene caracteres renovados. Una vez más se cumple la máxima marechaliana según la cual el «atrás» y el «adelante» se parecen.

Finalmente, tenemos al *Château* entendido como un laberinto. Esta posibilidad aparece en la entrevista que Megafón sostiene con el arquitecto Dionisio Leparc, quien ha diseñado el *Château* aun sosteniendo claras diferencias con su comitente, Tifoneades. En principio, el arquitecto rechaza las relaciones con Dédalo y Creta:

-Señor -le advertí-, hace miles de años otro griego edificó un laberinto para instalar a un monstruo.

El arquitecto se conmovió y repuso en una suerte de náusea: -¿Dédalo? ¡Yo no soy Dédalo! Y Tifoneades no es el rey de Creta; ¡es un alcahuete de tamaño gigante! (M, 615).

La negativa de Leparc, como vemos, no está dada porque su proyecto sea

diferente del de Dédalo, sino por una causa guenoniana: la inversión del símbolo. Tifoneades no posee la gloria de un rey, sino que es un alcahuete, quien lo ha engañado y después le ha robado las maquetas de su trabajo. Esta inversión vuelve a manifestarse en el arquitecto cuando señala la inmensa tristeza que lo embarga por la pérdida de lo sublime -como también lo entiende Megafón en el *Happening* de la Fundación Scorpio. La diferencia entre Creta y Buenos Aires es que se ha practicado el aborto de todo lo sublime y sólo queda la melancolía.

Esta diferencia inversa entre el arquitecto griego y el porteño queda resumida en un pensamiento de Leparc:

Naturalmente, la historia de mi colega remoto, el cretense Dédalo, me perseguía como un zumbante moscardón. Pero al final advertí una gran diferencia entre su historia y la mía: Dédalo construyó su laberinto para encerrar a una bestia condenable o tal vez a un mito cornudo; mi espiral, en cambio, alojaría en su centro a una mujer o a una diosa laudable (M, 618).

En Creta se había ocultado el motivo del oprobio para que no fuese visto, pero en Buenos Aires se ha ocultado lo mejor, lo divino. Parece claro que en el Gran Quilombo Universal no es posible el acceso a la contemplación de lo sacro sino después de largas torturas y desafíos. Este es, también, uno de los sentidos primordiales del laberinto referidos por Guénon:

El laberinto (...) tiene una doble razón de ser, en cuanto permite o veda, según los casos, el acceso a determinado lugar donde no todos pueden penetrar indistintamente; solo los que están «cualificados» podrán recorrerlo hasta el fin, mientras que los otros se verán impedidos de penetrar o extraviarán el camino. Se ve inmediatamente que hay aquí la idea de una «selección» (1976, 176).

Por tanto, los caminos tortuosos del laberinto representan las «tinieblas exteriores» entre las cuales el hombre erra sin rumbo antes de emprender el camino de la iniciación o, una vez en la vía, como prueba o requisito para su avance efectivo.

Señalamos anteriormente el eje que se constata en las catedrales entre cúpula-crucero-catacumba como una línea que religa los mundos. Ahora, debemos agregar que, dentro del plano terrestre de la catedral (esto es, la nave por la que el feligrés se dirige hacia el altar) se suele encontrar dibujado en el piso un laberinto grabado, situado de modo tal que se presente al fiel tan pronto como atraviesa la puerta (Hani 2008, 86). Inmediatamente antes del espacio delimitado por el crucero se encontraba, entonces, el gran laberinto de la nave. El templo medieval estaba concebido y orientado de modo tal que para el creyente sea un gran camino desde las tinieblas hacia la luz⁷; ese tránsito, que culmina en el altar del sacrificio, se inicia con un camino laberíntico por la nave - recordemos que a una iglesia, aún hoy, no se ingresa de modo directo, sino después de cruzar los vericuetos del nártex o atrio, donde antiguamente aguardaban quienes no habían sido bautizados.

Así, en el simbolismo del templo cristiano, el recorrido hacia la luz, hacia el centro, hacia el altar -sitio que simboliza también los sacrificios de Cristo y Abraham- está mediado por un laberinto. Para llegar al centro se debe primero ser capaz de encontrar el camino por medio del caos. Se trata de una prueba fundamental. Completa Jean Hani:

El recorrido por el laberinto por parte del fiel es una de las formas de «descenso a los infiernos», es decir, del descenso a las partes oscuras de la individualidad con vistas a tomar consciencia, para enderezarlos y superarlos, de los obstáculos en el camino de la realización espiritual. Los meandros del laberinto simbolizan los difíciles rodeos que implica tal introspección, que, sin embargo, al cabo del camino permite alcanzar el centro del ser a partir del cual podrá efectuarse el ascenso espiritual. En un sentido más «exterior», por otra parte bien conocido, el recorrido del laberinto es un sustituto de la peregrinación; lo cual viene a ser lo mismo, pues la peregrinación es una forma del «viaje al centro» (1997, 110).

El laberinto de la nave muchas veces se compara también con una gran tela de araña. La tela representa la existencia misma, con sus repliegues y sus complicaciones, con sus trampas y peligros. Esta tela-laberinto puede compararse al velo de *Mâyâ* en el cual puede quedar atrapado el neófito. Atravesar el laberinto de la catedral puede compararse con la peregrinación de Megafón y Samuel hasta el altar sacrificial donde se encuentra Lucía, pero también se relaciona con las otras pruebas, las que afrontaron día a día como preparación de la batalla final. Por ello Megafón lanza sus loas a *Mâyâ*:

¡Patricia -le dice-, qué bien tejido está el velo de la Gran Ilusión! ¡Maya nos tiene agarrados en su chal precioso! ¿Y qué debemos hacer? Quedarnos allí y jugar lealmente nuestro papel en esta vistosa comedia. Patricia, nosotros no escribimos el libreto.

-Es una gran verdad -admite Patricia Bell.

-Pero, ¡atención, muchacha! No te sobreactúes en el escenario hasta olvidar al Comediógrafo Divino. ¡Sería tragarse demasiado los piolines de Maya! El justo medio estaría en soñar y actuar en el sueño con toda la fuerza del alma, pero sin olvidar que uno está soñando (M, 458-459).

Entrar en la tela de araña es entrar al combate terrestre, salir de ella para llegar al centro es el fin del combate celeste. La peregrinación hacia el lugar santo, reproducida en pequeño al interior de la catedral por el laberinto, no se limita a un viaje espacial; es un viaje hacia el centro espiritual del ser, un viaje de realización, un viaje que no excluye un sentido alquímico.

Por ello es tan importante que Megafón muera en el interior del laberinto. Desde la lógica constructiva del templo, al atravesar la vía tortuosa el iniciado atraviesa por las diferentes etapas «groseras» de su ser material para culminar en una migración ontológica de su ser. Pasado el recinto caótico viene el altar del sacrificio, es decir, el paso a otro plano diferente del corporal-terrestre. Este tránsito entre el laberinto y el altar (que en la novela entendemos como el camino desde las espiras hasta el centro oculto donde está la verdadera Lucía) lo describe Guénon como una prueba definitiva que culmina con la renuncia y muerte en el mundo profano. Mas esta etapa «lejos de ser considerada como una muerte, lo es al contrario como un “segundo nacimiento”, y como un paso de las tinieblas a la luz» (1976, 175).

En el mismo plano, no debemos tampoco dejar de lado el sentido hermético del laberinto, que por otro lado estaba muy presente en las catedrales donde se grababa - podríamos decir que la mayoría de estos templos son cristianos al tiempo que alquímicos, en el sentido más profundo del término. Ya dijimos que la verdadera alquimia es interior, y es esta la que propugna el peregrinaje a través del laberinto. Atravesar el laberinto, alquímicamente, implica la victoria de lo espiritual por sobre lo material, al tiempo que la llegada a su centro denota la concreción de la unión alquímica

del mercurio y el azufre. Lo que por fuera estaba disperso y era caótico, al interior se ha armonizado y vuelto uno. Esta piedra, fruto de la unión de la Novia con el Novio se relaciona con la recuperación del Sí Mismo en su sentido más profundo: la *imago Dei* que se halla en el hombre. Se completa la realización espiritual, la iniciación en los misterios mayores de modo efectivo y total⁸.

En síntesis: el Caracol de Venus, en tanto que espacio simbólico dentro de la novela, comporta dos aspectos, uno interno y el otro externo. Si nos situamos en la cara externa del símbolo, encontramos una representación de la situación actual de la humanidad, envuelta en conflictos y enterrada en lo más profundo de la materia, embaucada y confundida por mercaderes del espíritu. Desde el punto de vista interno, es un desafío para el espíritu, es una prueba iniciática y el camino de oscuridad -la Noche Oscura del Alma de San Juan de la Cruz- que los guerreros deben superar para salir limpios por el otro extremo. Es una prueba para la elevación espiritual definitiva.

§4. El tema del simbolismo constructivo y la arquitectura sagrada se presentan en *Megafón* ligados a la espiritualización completa del espacio urbano. La idea del espacio sagrado aparece en la geografía, en el lugar espacialmente determinado donde el contacto con la divinidad y lo trascendente es más propicio. Lo mismo podemos decir de la disposición y construcción de ciudades, cuya planificación no puede estar librada a las contingencias meramente técnicas del urbanismo, lo que apreciamos en el Asedio al Intendente. En lo íntimo, encontramos la arquitectura sagrada del hogar y del espacio que habita el hombre.

¿Cómo se trabaja en *Megafón* la idea de ciudad sagrada construida de acuerdo a designios metafísicos? Indudablemente, a través de las intervenciones de Megafón y Patricia en la Rapsodia III, donde se propone la demolición y reconstrucción de Buenos Aires, ya que se han traicionado los ideales de su acta fundacional y su heráldica. Vale recordar que, bastante tiempo antes, dentro de la producción ensayística de Marechal, el tema ya había sido abordado desde la misma perspectiva. Por tanto, para estudiar esta propuesta de refundación simbólica es necesario que nos detengamos por un instante a revisar estos antecedentes.

La idea de una fundación metafísica está presente en Marechal desde 1936, cuando pronuncia su conferencia «Fundación espiritual de Buenos Aires» (OC.V, 105-116). Esta audiencia constituye el antecedente directo de la demolición de *Megafón* y varias de las ideas allí presentes son rescatadas y puestas en boca de los personajes asediados. Por supuesto, este breve texto comparte mucho con *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, cuya redacción inicial se da entre los años 33 y 39. Por tanto, no sólo encontramos fuertes similitudes en la redacción y el uso del lenguaje, sino que también puede apreciarse un mismo cúmulo de lecturas, diálogos y perspectivas. La presencia del cristianismo, como la gran influencia espiritual, gravita en todo el texto; mas, como también sucede en el *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, la complejidad del pensamiento marechaliano no se limita solamente a una impronta cristiana. Desde 1930 y la crisis espiritual, Marechal emprende el estudio de las fuentes cristianas primitivas, pero su formación autodidacta y personalísima lo llevará, desde este mismo inicio, a entablar diversos diálogos con representantes heterodoxos de la tradición cristiana y el esoterismo europeo. Este texto sobre la espiritualidad de Buenos Aires, de confección relativamente temprana, confirma esta particularidad. Si bien se ensalza una espiritualidad cristiana presente desde la fundación, el autor no duda en apelar a otras fuentes con las que dialoga para sostener su argumentación. Así, en esta

civitas dei marechaliana también irrumpe, por ejemplo, el poeta esoterista francés Victor Émile Michelet y su opúsculo sobre la caballería medieval, *Le secret de la chevalerie* (OC.V, 115).

Mencionamos estos antecedentes porque es preciso dejar claro que la idea de un «urbanismo sagrado» no aparece espontáneamente en los textos de Marechal. Por el contrario, es fruto de una larga génesis y meditación en torno al tema que va de la mano con el incremento de lecturas y diálogos sobre el tema. Así, tenemos un primer cuerpo de lecturas esotéricas realizadas desde los años de su crisis espiritual que son significativas, como son el caso de Michelet o algunos de los textos de *Aperçus sur l'esoterisme chrétien*, cuya publicación original data de fines de la década del 20^o. A ellas debemos agregar, al final del recorrido en *Megafón*, algunos textos en los cuales Guénon aborda este problema. Indudablemente, la propuesta urbanística de Patricia y Megafón dialoga con *Autoridad espiritual y poder temporal*, como así también con un texto que se recoge en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*: «La ciudad divina».

Para poder lanzarnos de lleno a los textos marechalianos sería bueno recordar antes lo que se entiende como «fundación ritual» de la ciudad según Guénon:

la fundación de las ciudades, la elección de su sitio y el plan según el cual se las construía se hallaban sometidos a reglas pertenecientes esencialmente a la «ciencia sagrada» y, por consiguiente, estaban lejos de responder solo a fines «utilitarios», por lo menos en el sentido exclusivamente material que se da actualmente a esa palabra (Guénon 1976, 178).

En efecto, la fundación ritual de una ciudad comporta un elemento simbólico -y por ende metafísico- cuya relevancia es mucho mayor que la de los elementos físicos. Se busca, en definitiva, que la ciudad constituida en la tierra sea un espejo o sucedáneo del universo, un microcosmos. Al mismo tiempo, por tratarse de un microcosmos, un compendio de la existencia, la ciudad es también un *liber mundus*, un gran libro a ser leído para el desarrollo espiritual. En palabras de Schwarz, toda ciudad construida de acuerdo a los patrones de la arquitectura sagrada debe ser un «lugar de trasmutación del ser» (2008, 127). En el ensayo de 1936 tanto como en *Megafón*, se trabaja con esta misma idea, la cual se encuentra de modo subyacente. En efecto, la ciudad es tematizada como un espacio que debe ser sagrado y en el cual debe reflejarse el orden del universo para que el individuo pueda evolucionar espiritualmente de modo tal que encuentre su realización plena. Marechal expresa con toda claridad:

Hay una fundación espiritual (anterior y superior a la fundación material) en el origen de las ciudades que pueden hacer gala de un nacimiento legítimo. Y diré ahora qué puede entenderse aquí por nacimiento legítimo de una ciudad: debe entenderse, ante todo, que la ciudad se funda en el Primer Principio de todas las cosas creadas y que se une, por lo mismo, al orden universal; debe entenderse luego que a la ciudad naciente se le ha señalado un fin rigurosamente ceñido a su principio eterno, fin que deberá cumplir en el transcurso de la existencia que recién inicia, y que será el objeto propio de su vida (OC.V, 109).

§5. En *Fundación espiritual de Buenos Aires* esta idea queda señalada con la fuerza de un destino, ya que se resalta la «vocación espiritual» de la ciudad (OC.V,

105). Esta vocación se da a partir de un requerimiento, y este «sólo puede convenir, estrictamente, a los principios eternos, creadores y conservadores del universo, y a sus operaciones misteriosas. La ciudad es objeto de un llamado hecho al espíritu, y es Dios el que llama» (OC.V, 107). La ciudad está llamada a cumplir con un plan divino, y para llevarlo a cabo no cuenta con otros medios más que su forma terrestre y los símbolos que la caracterizan: la heráldica, su acta de fundación y la guía espiritual de sus fundadores¹⁰.

En esta dualidad que se conjuga en la ciudad, un aspecto espiritual y otro material, siempre prima el primero sobre el segundo. O al menos eso tendría que ser así en el estadio ideal de la *polis*. Pero Marechal se lamenta al final de su ensayo: «no puedo menos que entristecerme por mi ciudad, en la medida en que ha olvidado la nobleza de su nacimiento» (OC.V, 116). Este dolor por el olvido de lo sagrado es, justamente, el que mueve a Patricia y Megafón a proponer la demolición y refundación de Buenos Aires según los antiguos designios espirituales que la rigieron en su origen.

Se da en la Rapsodia III una confrontación entre la visión física y la metafísica de la ciudad de Buenos Aires. La visión física surge de la organización edilicia que, en el transcurso del tiempo, ha desvirtuado las características originales de la fundación hasta volverla presa de un esquema urbano del todo pensado sobre las necesidades prácticas y el esquema de poderes dominantes. Con esta desvirtuación se traiciona la historia misma de la nación en tanto se viola la idea de «zona sagrada» que implica todo acto fundante. Por ello, como dice Zulma Palermo,

El proyecto megafoniano tiene como objetivo primero, en este caso, reorganizar la distribución edilicia del «centro» lo que permitirá, en el plano terrestre, la destrucción de un sistema nefasto y opresor; en el plano celeste, la determinación de las relaciones que deben existir entre los valores permanentes y los trascendentes que devolverán al país y al hombre en general su ubicación en la gran creación (Palermo 1975, 151).

Megafón y Patricia acercan al intendente a los ventanales de su despacho para que vea la distribución «injuriosa de los edificios en esta plaza que debería ser el corazón de la ciudad» (M, 441). De acuerdo al protagonista, la distribución actual del centro porteño es del todo profana ya que la Casa de Gobierno se encuentra flanqueada por el Banco de la Nación y el Ministerio de Hacienda. Que a derecha e izquierda de esta Casa se encuentren dos instituciones financieras implica, desde el punto de vista simbólico, que el poder temporal depende y se apoya, de forma directa, en otros poderes por entero materiales y temporales. Sólo más atrás se encuentra la Catedral y está ausente el Ministerio de Armas. Por ello rezonga Megafón: «¡Gran Dios! Con este desorden en el tablero del simbolismo, nadie podría organizar aquí una batalla ni terrestre ni celeste. Mi coronel, ¿hay todavía un Plan Regulador de Buenos Aires?» (M, 441).

La destrucción de Buenos Aires con una bomba nuclear es inevitable para Patricia, mas ¿cuál es el nuevo modelo de ciudad? Megafón esboza el nuevo plano en unos parlamentos. Lo primero será quitar del medio el Banco de la Nación y el Ministerio de Hacienda. Evidentemente, esta remoción obedece a la premisa antes expuesta: no pueden flanquear al poder temporal dos instituciones estrictamente económicas. Ellas convierten al gobierno en una institución sin vuelo metafísico que no ve más allá del horizonte diario y las necesidades materiales.

Pero hay algo más, la Catedral de la ciudad debe ser también demolida y reemplazada: «Sobre los escombros del Banco de la Nación -expuso- ha de levantarse la

nueva Catedral, no en falso estilo dórico, renacentista o gótico, sino con una estructura original, castigada y a la vez muy luminosa, que traduzca la desnudez de Cristo y la terrible alegría de la Redención» (M, 442).

La nueva disposición es clara: quien llegue al centro de la ciudad por Avenida de Mayo se encontrará con los dos únicos poderes necesarios: la autoridad espiritual (Catedral) y el poder temporal (Casa de Gobierno). Esta idea ya estaba presente en el ensayo de 1936, donde se rescatan ciertos aspectos particulares de la fundación oficiada por Juan de Garay. Allí, Marechal rescata que «Garay conocía el primado de lo espiritual sobre lo temporal y el orden que ocupa lo humano en su relación con lo divino» (OC.V, 113). Esto es, en el acta fundacional de la ciudad, Garay le asigna, primero, nombre a la Iglesia, y luego, a la ciudad. Esta actitud del fundador, que quedará fijada en el texto de la fundación, revela a criterio del autor que lo espiritual siempre ha ocupado el primer término.

El conjunto que se establece en *Megafón*, como así también la forma de denominarlos (*autoridad espiritual* y *poder temporal*) nos remiten sin dudas al texto homónimo de Guénon. En el capítulo I se sientan las bases de todo su razonamiento posterior: hay dos clases de autoridad o poder en el plano humano; uno es sacerdotal y el otro político. Todas las posibles divisiones posteriores deben partir siempre de esta biunidad que conjuga lo físico y lo metafísico:

En épocas muy diferentes de la historia, (...) encontramos los indicios de una frecuente oposición entre los representantes de los dos poderes, uno espiritual y otro temporal, sean cuales fueren por otra parte las formas especiales que hayan revestido uno y otro para adaptarse a la diversidad de las circunstancias, según las épocas y los países. Esto no significa, sin embargo, que tal oposición y las luchas que engendra sean «viejas como el mundo», según una expresión de la que se abusa demasiado; sería ésta una exageración manifiesta, pues, para que lleguen a producirse, es preciso, según la enseñanza de todas las tradiciones, que la humanidad haya alcanzado ya una fase bastante alejada de la pura espiritualidad primordial. Por otra parte, en el origen, ambos poderes no debieron existir en estado de funciones separadas, ejercidas respectivamente por individualidades diferentes; por el contrario, debían estar contenidas entonces en el principio común del que proceden, y del que representaban solamente dos aspectos indivisibles (...). Es lo que expresa especialmente la doctrina hindú cuando enseña que no había en el principio más que una sola casta; el nombre de Hamsa dado a esta casta primitiva única indica un grado espiritual muy elevado (Guénon, 2001, 17-18).

El pensamiento de Guénon es claro; las dos castas superiores del esquema hindú son aquellas que ejercen estos dos cargos, es decir, *bramanes* y *kshtriyas*. La situación más clara la encontramos en el binomio Merlín y Arturo. Estos cargos pueden ser ejercidos por personas diferentes pero siempre debe existir una armonía entre ellos. El caso en que se registran oposiciones internas entre estas dos autoridades es signo, como lo dice, de una degradación espiritual extrema. Incluso considera que el caso opuesto, donde una sola persona tiene los dos poderes, es el más lógico (aquí, los ejemplos más relevantes son Melquisedec o Cristo)¹¹. Esta doble función, que para nosotros podría traducirse como una acumulación excesiva de poder, en Guénon se entiende como el único modo de hacer que las acciones terrestres se rijan estrictamente por los designios celestes¹². El caso extremo, propio del estado adánico, es el de *hamsa*, el hombre sin casta. Aquí no hace falta ninguna división de poder (como tampoco doctrina esotérica)

puesto que los seres humanos no necesitan ser iniciados y pueden escuchar por sí mismos el orden celeste.

Ahora bien, si tomamos en cuenta estas consideraciones de Guénon, la propuesta de Megafón y Patricia se entiende mucho más fácilmente, al tiempo que vemos que la Catedral no se coloca junto a la Casa de Gobierno por simple militancia católica. En principio, la reestructuración de la ciudad se corresponde con la partición tradicional de poderes descripta por Guénon. Autoridad espiritual y poder temporal son los dos pilares esenciales y, por tanto, ocupan el centro y están juntos. Quien llegare a la Plaza de Mayo vería una catedral luminosa que actúa como centro, y a su lado el poder temporal impartiendo justicia y gobernando. La nueva ciudad de Megafón se asemeja a la Jerusalén Celeste del Apocalipsis, la cual está totalmente iluminada por el resplandor del Cordero Divino que reposa en su centro. De este modo, la nueva Buenos Aires encontrará nuevamente su rumbo y será fiel a los designios de sus fundadores y de su historia.

Esta imagen de la nueva Buenos Aires se corresponde por completo con el estudio que Marechal hace del escudo original de la ciudad. El mismo llevaba un águila con una corona en la cabeza y con una cruz sangrienta que se elevaba más alta que la corona. «El águila coronada simboliza la potestad terrestre, y la Cruz representa la autoridad espiritual», confirma el autor (OC.V, 115). Al mismo tiempo, también notamos que la ciudad misma se va transformando a lo largo de las novelas para terminar reafirmando su dimensión espiritual. En *Adán Buenosayres* asistimos a un comienzo donde la ciudad es una suerte de caos en la que se pierde el narrador hasta dar con la alcoba del protagonista; allí se la describe como la ciudad de la gallina -por su corto vuelo metafísico- o de la yegua tobiana -por sus dos colores y las dos ciudades que conviven. Pero al final de *Megafón*, Buenos Aires es la Ciudad de la Paloma. El cambio es significativo, la ciudad se eleva progresivamente desde animales terrestres o de pobre condición aérea para terminar siendo comparada con la Paloma, símbolo por excelencia del Espíritu Santo en el cristianismo.

Esto nos reconduce a otra observación guenoniana sobre la ciudad:

el simbolismo de la «Ciudad divina» admite una aplicación «macrocósmica» tanto como una «microcósmica», aunque en todo lo que precede hayamos considerado casi exclusivamente esta última; inclusive podría hablarse de diversas aplicaciones «macrocósmicas» a diversos niveles, según se trate de un mundo particular, es decir, de un determinado estado de existencia (Guénon 1976, 405).

La ciudad no solamente es una imagen del macrocosmos, una reproducción de orden que rige al todo, sino que también da cuenta de todo un estado de existencia. Una ciudad, en tanto que organismo vivo plagado de símbolos, mucho nos dice del estado espiritual de sus habitantes, según Guénon. La ciudad donde los bancos rodean la casa de gobierno es la ciudad de la decadencia material; la nueva ciudad será también símbolo de un nuevo estado de existencia, marcado por las victorias megafonianas en los planos terrestre y celeste. Buenos Aires toda se espiritualiza en el último texto de Marechal, se eleva como una paloma y busca retomar la figura del águila que sostiene la cruz. El héroe quiere devolverle a la tierra la nobleza de su nacimiento, una de las fuentes primordiales de su fuerza e inmortalidad.

Por ello, como resalta Jorge Torres Roggero, «es importante distinguir entre una historia que podríamos llamar profana, que para Marechal es el aspecto inferior del mero acontecer, y la historia sagrada. El simbolismo es entonces la vía del conocimiento

que Marechal elige en una edad sombría en que predomina el racionalismo reductivista» (Torres Roggero en Asís 2004, 43)¹³. El acento, entonces, no está puesto en la historia de la ciudad como mero acontecer, sino en los elementos simbólicos presentes en su origen, en el acto fundacional, que permiten revivir una historia sagrada que existe de forma latente. Como proyecto urbano, una ciudad puede entenderse como un templo a una escala aún mayor, lo que nos permite leerla como un gran libro destinado a la educación de todos aquellos que circulan por sus calles. Este es el modelo de ciudad sagrada y divina, donde lo trascendente es el centro. El modelo contrario es el de la ciudad industrial y moderna, donde todas las propuestas urbanas tienen que ver con las necesidades y los apremios del mercado, las finanzas y la estrategia económica.

§6. Para cerrar el tema de la ciudad sagrada nos resta revisar la idea de centro que en ella se hace presente. Entre todas las virtudes que destacamos de la prosa de Marechal, cabe ahora señalar una flaqueza: su eminente carácter porteñocéntrico. Las historias, generalmente, no suceden en las provincias, no hay una gran apertura al espacio que está más allá de la ciudad de Buenos Aires o, si queremos ser más amplios, de la provincia homónima. En este espacio, que parece ser el constante telón de fondo de Marechal, aparecen otros territorios, como son Maipú y todo el ámbito rural bonaerense, pero siempre se trata de referencias a la infancia o sucesos colaterales sin demasiada relación con el núcleo del relato.

Podría decirse que el caso de Megafón presenta una excepción por viajar el héroe a lo largo de todo el país tratando de sintetizar la conciencia viva de los hombres. Y si bien es cierto que el héroe marechaliano se va abriendo desde su estricto centralismo porteño -Adán- hacia una dimensión mucho más abarcativa -como es el caso de Megafón-, no por esto debemos olvidar que las gestas celestes y terrestres se libran todas en el ámbito rioplatense. Los personajes «de provincia» que aparecen en el relato son inmigrantes internos, trabajadores que han tenido que dejar sus lugares de origen para malvivir en la periferia porteña.

Como en el caso de su amigo Raúl Scalabrini Ortiz, en la narrativa de Marechal Buenos Aires siempre ocupa el lugar de centro psíquico, político y espiritual del país¹⁴. El punto de inflexión entre el drama particular de cada tierra y cada pueblo y su dimensión universal es, justamente, este espacio. Buenos Aires es, entonces, el conducto por el cual se universaliza lo particular, al tiempo que se particulariza lo universal. Ciertamente, se le podrían formular muchas objeciones a este planteo, que no logra trascender la visión de su época, pero no es ésta nuestra tarea. Simplemente, nos limitamos a constatar que, desde un inicio, siempre se refuerza en la narrativa de este autor la noción de Buenos Aires como el eje en torno al cual gira el país y la Nación¹⁵. Como dice el mismo Megafón, «Lo esencial es que las provincias llegaron, llegan y llegarán a Buenos Aires como a su centro necesario» (M, 415).

Si Buenos Aires es el centro, indudablemente debe ser reconstruido de acuerdo a la posición central que le toca ocupar en el drama nacional, tanto físico como metafísico. Y al mismo tiempo, la ciudad capital, por ser símbolo del centro espiritual, también ha sido víctima de la usurpación de la contrainiciación, que se entrega a la inversión del símbolo. Si el centro es el lugar donde se universalizan las esencias nacionales, también es el lugar donde la oscuridad azotará con mayor fuerza para desmembrar al pueblo. Esto queda reflejado en un pensamiento de Megafón, según el cual en Buenos Aires se concentran los defensores de la vieja peladura y allí se les debe

dar batalla (M, 414).

Y es aquí donde vuelve a ser útil Guénon. Desde la Plaza de Mayo -sitio posible de ocultamiento del falo de Megafón, y punto desde el que se aprecian la autoridad espiritual y el poder temporal reconstituidos- parece irradiarse cierta energía que se dispersa por todo el territorio, como si estuviésemos ante el eje de una rueda cuyos rayos se extienden desde la Patagonia hasta Jujuy. Por algo, si bien Megafón pelea en el territorio de la capital, los efectos a los que aspira se harán coextensivos a toda la geografía.

Como dice Guénon, el centro simboliza «el punto de partida, [y] también el punto de llegada; todo ha salido de él, todo debe a él finalmente retornar. Puesto que todas las cosas sólo existen por el Principio, sin el cual no podrían subsistir» (Guénon 1976, 60). En tanto que centro, Buenos Aires es el sitio donde se debe gestar la armonía y el equilibrio necesarios para la vida del país.

Si el centro mismo, aquel punto del que todo parte y al que todo llega, es defectuoso, si el centro está «descentrado», ninguna posibilidad existe de que los puntos de su circunferencia tengan armonía alguna ni se desarrollen equilibradamente. Incluso la justicia -entendiéndola como el medio entre dos extremos- queda totalmente alterada. Megafón le deja en claro al narrador que los conflictos que afronta hacen a un pueblo, pero también a un mundo y al cosmos. Se debe restituir la armonía en todos los niveles:

El Oscuro de Flores, como lo dije ya en el Introito, me había demostrado la equidad absoluta de las Dos Batallas, puesto que una y otra se darían con el solo fin de restablecer un equilibrio roto en el orden terrestre y en el celeste; y el problema es igual en un hombre o en una tribu o en un pueblo total o en un mundo (M, 381).

A partir de esta idea de Buenos Aires como centro espiritual y político del país se orquesta todo el plan megafoniano que apela, sin dudas, al efecto de onda expansiva. Nuestro héroe no cuenta con los medios para llevar sus batallas a la totalidad del territorio, no tiene forma de extender su guerra santa a todos los frentes territoriales posibles. E incluso si tal cosa fuese posible, Megafón no tendría más remedio que volverse un burócrata de la guerra para llevarla a cabo.

Por el contrario, el Oscuro de Flores aprendió la lección de Lisandro Farías y mucho sabe de la energía viviente de los símbolos. Buenos Aires, evidentemente, no es el centro geográfico de la Argentina, pero parece ser su centro simbólico. Así como los musulmanes al rezar vuelven su rostro hacia la Meca, los argentinos -para bien o para mal- a la hora de buscar orientación giran su rostro a la Capital. Aplicando la lógica, podemos decir que, asimismo, los cambios que se produzcan en el centro afectarán tarde o temprano los puntos que se encuentran en la circunferencia. La guerra incruenta de Megafón no puede extenderse a gran escala, pero puede contagiarse simbólicamente a partir de los cambios operados a partir de los asedios y la posterior pasión del Oscuro. El protagonista busca ganar el centro porque desde allí puede cumplir de modo definitivo su papel de megáfono y emitir su mensaje a todos los rincones del país.

En el mismo plano podemos ubicar a Lucía Febrero, centro oculto dentro del centro, en el Caracol del Venus. Si la batalla terrestre es por ganar el centro simbólico de la ciudad de Buenos Aires, la batalla celeste es por ganar ese centro oculto que excede lo físico (por algo, las tentaciones dentro del Caracol son todas del orden del deseo carnal) y nos remite al plano metafísico.

Dice María Rosa Lojo: «Lucía Febrero puede relacionarse, en primerísimo lugar,

con lo que la ciencia de las religiones ha denominado centro cósmico (...). El centro es el punto donde se ha originado toda la manifestación y donde se concentra en su grado máximo el saber y por ende, la sacralidad» (Lojo 1983, 58). Reintegrarse en la Unidad Primordial implica haber superado las pruebas que proponen los dos poderes, el espiritual y el temporal. Megafón se sobrepone a los poderes terrestres y vence a banqueros, oligarcas, militares y representantes del poder multinacional; vuelve a centro de la plaza de Mayo, donde se ha concentrado históricamente el pueblo oprimido. Pero al mismo tiempo también se sobrepone en el plano celeste a la falsedad y al engaño, a la contrainiciación y a la espiritualidad en decadencia. Busca así la realización del estado paradisiaco del cual se ha separado el hombre para ingresar en la Historia. Y como en torno a este centro no gira ya la historia de un país, sino la de un cosmos, es preciso que el héroe abandone su forma corporal para seguir el viaje, ahora bajo la forma del Novio Eterno.

NOTAS

- 1) Simbólicamente, los sentidos del triángulo varían si su vértice apunta hacia arriba (▲) o hacia abajo (▼). El primero remite a la elevación desde lo material, en tanto el segundo connota el hundimiento en la materia. Por ello, el Infierno del Dante es un cono invertido, al tiempo que el Cielo y el Purgatorio son conos ascendentes. Cf. Chevalier 1999, 1020.
- 2) La relación y el diálogo entre Leopoldo Marechal y René Guénon ha sido estudiada en detalle en nuestra tesis doctoral *Literatura y Metafísica* (2014), aún inédita.
- 3) Haremos referencia a la novela *Megafón o la guerra* simplemente con una M y el número de página correspondiente. Tal referencia corresponde a la edición de las *Obras Completas* de Leopoldo Marechal, publicadas por editorial Perfil en 1998, Tomo IV.
- 4) De allí que sea muy común encontrar que los templos están emplazados en los mismos sitios donde, mucho antes, ya se realizaban ritos y ceremonias religiosas. Esto puede involucrar a una sola religión - sucesivos templos se van construyendo sobre los vestigios más antiguos, como es el caso de la basílica de San Pedro en Roma-, o a varias. En este segundo caso, sobre las ruinas de templos pertenecientes a religiones diferentes se construyen templos nuevos -y nuestra América está llena de ejemplos en los cuales los templos amerindios son hoy catedrales e iglesias. Desde una perspectiva guenoniana, el hecho de que los templos se erijan una y otra vez sobre el mismo terreno es la prueba de que allí se da una especial relación del mundo terrestre con el mundo celeste, conformando una geografía sagrada. Los antiguos constructores poseían un conocimiento geobiológico y concebían al templo como algo muy distinto a un mero lugar de reunión (Cf. Hani 1997, 113).
- 5) Cf. Chevalier 1999, 1005.
- 6) Jean Hani señala algo parecido: «el laberinto se nos presenta con evidencia como un símbolo cósmico, un microcosmos, una imagen del mundo» (2008, 88).
- 7) Por ello, la orientación general de los templos medievales es Este-Oeste. El feligrés entraba por la puerta oscura, la del ocaso, y se dirigía poco a poco hasta el altar luminoso, por cuyos vitrales posteriores orientados al Este se levantaba la luz en cada solsticio de invierno.
- 8) Sobre la unión de los opuestos en el centro del laberinto, anota Lojo: «Según parece, las bases reales del laberinto cretense estarían en una danza erótica de primavera practicada por bailarines sobre un laberinto dibujado en el piso frente al palacio de Cnossos» (Lojo 1983, 72).
- 9) Por ejemplo, en el artículo «Los guardianes de la Tierra Santa», de 1929, Guénon ya habla de la ciudad y su disposición tradicional (Guénon 2003, 35-47).
- 10) Esta idea aparece también en *Adán* y las dos ciudades que conviven en Buenos Aires, según lo refiere Schultze: «Cacodelphia y Calidelfia -me dijo- no son ciudades mitológicas. Existen realmente. (...) -Es más -insistió Schultze-, las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible» (AB, 511).
- 11) Guénon se preocupa por dejar en claro que la «Autoridad Espiritual» no debe asimilarse ni confundirse sin más con el clero o la curia. Estos últimos son representantes religiosos de una determinada institución, pero su condición de tales no implica necesariamente la comprensión del planteo

de Guénon. Antes bien, en la modernidad se transforman en operadores políticos sin más. Por tanto, el autor francés diferencia entre religioso y sagrado. Esto último es lo que le interesa. La autoridad espiritual tiene a su cargo la representación de lo sagrado y su transmisión a los otros integrantes de la sociedad. Cf. Guénon 2001, 31.

12) Esta forma de entender las funciones real y sacerdotal también las encontramos en la China antigua, tanto el Lao Tse como en Confucio. A pesar de las diferencias entre estos dos pensadores, es claro que, en la propuesta de gobierno que cada uno selecciona, lo principal para establecer el orden en el gobierno es sintonizarlo con el cielo. Así, el orden del corazón, el orden de la sociedad y el orden del cielo son un sólo y mismo eje que atraviesa diferentes planos. Por supuesto, el cielo no puede extraviarse, salirse del orden, pues él mismo es el orden. Por el contrario, la sociedad y el corazón de sus gobernantes sí puede perder la orientación. Por tanto, el orden de un reino o de la mente del gobernante se obtiene en función de la comprensión del orden metafísico. Este caso es el más estudiado por Guénon en *La gran tríada* (1986).

13) La idea expuesta en esta cita de Torres Roggero también aparece en *Megafón*. El narrador glosa al héroe diciendo: «entendía él que los conflictos del hombre no son muchos en lo esencial y que se repiten a través de las edades con el mismo común denominador pero con diferentes numeradores encarnados en los mismos paladines, ángeles o demonios, aunque bajo formas distintas y muchas veces despistadas en su modernidad» (M, 353).

14) Incluso, en la Rapsodia II, cuando se habla del papel de Buenos Aires, un anónimo personaje con acento cordobés saca a relucir la idea de la «cabeza de Goliath» como fruto de los prejuicios porteños (M, 414).

15) Por no hablar de otras identidades que casi no son reconocidas en la prosa de Marechal, como es el caso de los pueblos originarios, tratados con cierto desdén en *Antígona Vélez* o *Adán Buenosayres*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRÉS, Alfredo. 1968. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez.
- ASÍS, Roxana, ed. 2004. *Leopoldo Marechal, entre símbolo y sentido*. Córdoba: El Copista.
- CHEVALIER, Jean. 1999. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- COULSON, Graciela. 1974. *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- DEL CORRO, Gaspar Pío. 2006. *Marechal: un dolor.. un viento... una guerra*. Córdoba: El Copista.
- GUÉNON, René. 1976. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*,. Buenos Aires: Eudeba.
- . 1986. *La gran tríada*. Barcelona: Obelisco.
- . 2001. *Autoridad espiritual y poder temporal*. Barcelona: Paidós.
- . 2003. *Esoterismo cristiano*. Buenos Aires: Obelisco.
- HANI, Jean. 1997. *La virgen negra y el misterio de María*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- . 2008. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- LOJO, María Rosa. 1983. «La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal». En *Ensayos de crítica literaria*. Buenos Aires: Belgrano.
- MARECHAL, Leopoldo. 1998a. *Obras Completas IV: Las novelas*. Buenos Aires: Perfil.
- . 1998b. *Obras Completas V: Los cuentos y otros escritos*. Buenos Aires: Perfil.

- . 2013. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor. Edición crítica a cargo de Javier de Navascués.
- MATURO, Graciela. 1999. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- MERCADO, Javier. 2014. *Literatura y Metafísica: diálogos entre Leopoldo Marechal y René Guénon*. Córdoba: UNC (Tesis doctoral inédita).
- PALERMO, Zulma. 1975. «Megafón o la conciencia del símbolo». En *Megafón*, n.º 2. Pp. 135-157. Buenos Aires.
- PAPINI, Giovanni. 1960. *El diablo*. Buenos Aires: Emecé.
- SCHUON, Frithjof. 2004. *De la unidad trascendente de las religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- SCHWARZ, Fernando. 2008. *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. 1. ed. Buenos Aires: Biblos.