



# REESCRITURA BÍBLICA Y SÁTIRA POLÍTICO-SOCIAL EN *EL MESÍAS* DE LEOPOLDO MARECHAL

*Biblical Rewriting and Socio-Political Satire in Leopoldo Marechal's El Mesías*

JUAN TORBIDONI  
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA  
JUANTORBIDONI@GMAIL.COM  
ORCID: 0000-0001-5689-6828

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1078>  
vol. 30 | 2024 | 162-176

Recibido: 16/03/2024 | Aceptado: 12/04/2024 | Publicado: 12/07/2024

## Resumen

Este artículo presenta el primer estudio académico dedicado a *El Mesías*, obra de teatro inédita del escritor argentino Leopoldo Marechal (1900-1970). El manuscrito está compuesto de un prólogo y cinco cuadros, en los cuales el autor reescribe, en clave de sátira político-social, la Pasión de Jesucristo según el relato de los evangelios. Escrita hacia mediados de la década de 1960, la pieza reúne una multitud de elementos tomados de un amplio archivo que va desde la tradición judeocristiana, pasando por el clasicismo grecolatino, hasta la cosmología de René Guénon. Este estudio presenta y analiza *El Mesías* como una conjunción de parodia y espiritualidad, que rompe con la solemnidad habitual asociada a la temática religiosa y que implementa el anacronismo como dispositivo de disrupción. En base al mito de las Cuatro Edades de Hesíodo, Marechal propone una visión de la historia occidental a contrapelo de la idea de progreso, proveniente tanto de la narrativa científica post-ilustrada, como de la confianza ciega en el avance socio-cultural de la civilización occidental.

## Palabras clave

reescritura bíblica, sátira social, manuscrito inédito, René Guénon



## Abstract

This article presents the first academic study on *El Mesías*, an unpublished play by Argentine author Leopoldo Marechal (1900-1970). The manuscript comprises one prologue and five scenes, in which the author rewrites the Passion of Jesus Christ as a socio-political satire, according to the story of the gospels. Written around the mid-1960s, the piece brings together a multitude of elements, taken from a broad archive, ranging from the Judeo-Christian tradition, through Greco-Latin classicism, to the cosmology of René Guénon. This study presents and analyzes *El Mesías* as a conjunction of parody and spirituality, that breaks with the solemnity customarily associated with religious themes and that implements anachronism as a device of disruption. Drawing on Hesiod's Four-Age theory, Marechal puts forward a vision of Western history that goes against the grain of the conventional idea of progress, coming from both the post-enlightenment scientific narrative and blind confidence in the socio-cultural progress of Western civilization.

## Keywords

Biblical Rewriting, Social Satire, Unpublished Manuscript, René Guénon

## Recuperación de un texto inédito

En la crítica literaria latinoamericana, el nombre de Leopoldo Marechal (1900-1970) ha quedado asociado a la poesía de vanguardia y a la producción novelística. Desde su poemario vanguardista de 1926, *Días como flechas*, aclamado como “agrandador del mundo” y “repertorio de dichas” (Borges, 2011: 273), Marechal consolidó su nombre en el grupo “Martín Fierro”, junto a figuras como Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Norah Lange, Oliverio Girondo y Macedonio Fernández. En 1948 incursiona en la narrativa con la publicación de su primera novela, *Adán Buenosayres*, evento que marca un quiebre con sus “camaradas martinfierristas” a los que satiriza en el libro (Marechal, 2013: 89). A esta novela, considerada su *magnum opus*, seguirán otras dos: *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón, o la guerra* (1970). Un aspecto menos conocido de Marechal es su cuantiosa producción dramática. Del conjunto de obras de teatro que compuso, la más comentada por la crítica es *Antígona Vélez*, una adaptación de la tragedia de Sófocles a la pampa argentina estrenada en 1951. A esta le siguieron *Las tres caras de Venus*, estrenada en 1952; y la *Batalla de José Luna*, en 1967. También *Don Juan* fue llevada al escenario, pero de manera póstuma.<sup>1</sup> Las publicaciones de *Alijerandro* en 2012 en Madrid (Del Centro Editores) y de *Polifemo* en Roma en 2016 (Solfanelli) dieron impulso a la publicación del teatro inédito de Marechal.<sup>2</sup> La obra que aún resta por publicar contiene siete piezas temáticamente variadas que alternan la literatura con la filosofía y la teología, entre ellas *El Mesías*, objeto de este artículo.<sup>3</sup>

El manuscrito de *El Mesías*, que ha permanecido hasta el día de hoy mayormente inédito,<sup>4</sup> presenta una ambiciosa obra de teatro que Marechal estuvo cerca de completar, y de la cual llegó a componer un prólogo y cinco cuadros, presumiblemente de un total de siete.<sup>5</sup> El texto contiene, además, un esbozo de una página para el Cuadro Sexto, en el cual se iba a narrar el *Via Crucis*, y cuya conclusión inacabada escenificaría la crucifixión y muerte de Cristo en el Cuadro Séptimo.<sup>6</sup> El manuscrito incluye también un dibujo para la portada (fig. 1) y tres croquis para la escenografía (fig. 2, 3 y 4). El soporte material del autógrafo son dos cuadernos espiral de hojas cuadrículadas, compuestos de puño y letra del autor, y escritos solo del lado recto. El primer cuaderno abarca desde el Prólogo al Cuadro Quinto; el segundo cuaderno contiene fragmentos y notas sobre esos cinco cuadros, el esbozo para el Cuadro Sexto, el diseño para la portada y los tres croquis aquí reproducidos. Existe también una versión mecanografiada por el autor de 73 páginas, que abarca solo el Prólogo y los tres primeros cuadros.<sup>7</sup> El conjunto de estos materiales me ha sido provisto por el archivo Leopoldo Marechal, archivo que se encuentra aún en proceso de organización por parte de María de los Ángeles Marechal, hija y albacea del autor.<sup>8</sup> Es importante destacar que los fragmentos de *El Mesías* que transcribo en este

<sup>1</sup> Al estreno de *Don Juan*, realizado en el Teatro Nacional Cervantes en 2015 y con dirección de Malena Marechal, antecedía una adaptación de este texto a la ópera en el Teatro Colón en 1998, musicalizada por Juan Carlos Zorzi. *Antígona Vélez* también se estrenó como ópera en el Teatro Colón en 1991.

<sup>2</sup> La edición de *Alijerandro* la llevó adelante Javier de Navascués, y la de *Polifemo* estuvo a cargo de Marisa Martínez Persico.

<sup>3</sup> Las otras seis obras son: *El superhombre*, *Un destino para Salomé*, *Mayo*, *el seducido*, *Muerte y epitafio de Belona*, *El arquitecto del honor* y *Don Alas, o la virtud*. No hay precisión de la fecha de composición de ninguna de estas obras inéditas, pero se las puede situar, de manera amplia, en las últimas dos décadas de vida del autor (1950-1970).

<sup>4</sup> Los dos breves extractos que se han publicado con anterioridad (uno del Prólogo, el otro del Cuadro Quinto) aparecieron de manera póstuma en el “Suplemento Literario” del diario *Clarín* el 30 de julio de 1970, y fueron luego recogidos en el tomo II de las *Obras Completas* de Marechal, publicadas por Editorial Perfil (1998b: 245-248).

<sup>5</sup> Los siete cuadros de *El Mesías* podrían reflejar los siete días de la Creación del mundo, que Marechal poetizó en su libro *Heptamerón* (literalmente: “Siete días”), publicado en 1966.

<sup>6</sup> Un indicio de esto es la presencia de “Josef de Arimatea” como personaje central y varias notas sobre la cruz de Cristo en el mencionado boceto.

<sup>7</sup> Debido a la divergencia en la numeración de páginas entre los diferentes textos que componen el manuscrito, se ha optado por citar de cada fragmento de *El Mesías* (abreviado “EM”), únicamente la sección de la obra (el Prólogo y los diferentes Cuadros) a la que pertenece.

<sup>8</sup> Agradezco a María de los Ángeles Marechal el haberme suministrado esos textos, el diseño de la portada y los tres croquis, además de la autorización para reproducirlos en este artículo.

artículo provienen de un manuscrito limpio y sin tachaduras ni variantes, lo cual permite suponer que el texto se encontraba ya en lo que la crítica genética denomina “fase redaccional” o de “textualización”. La hipótesis de trabajo es que se trata de un manuscrito definitivo, si bien incompleto. A diferencia de la metodología empleada en la crítica genética, por lo tanto, mi lectura e interpretación del texto no pone el foco en el proceso de composición, es decir, en el análisis de la “génesis textual” (Lois, 2012: 45), sino en el producto terminado.

Los eventos interpretados en la obra tienen lugar en Palestina en los tiempos de Jesucristo, y los personajes son consecuentemente los que pueblan el relato de la Pasión: además del Mesías, los fariseos como encarnación de la autoridad religiosa, los saduceos como secta que niega la resurrección, los escribas representando el conocimiento y manejo de la ley, y los soldados romanos como epítomes del poder político y militar. La secuencia narrativa sigue el relato de los evangelios canónicos: tras un prólogo cargado de signos herméticos, donde el drama es introducido por angélicos *clowns* y por demonios, los diferentes cuadros desarrollan las sucesivas instancias procesales del juicio a Jesús, primero frente al Templo de Jerusalén, luego en el atrio de Caifás y en el Sanedrín, finalmente en el pórtico de Pilatos. La obra remite, además, a numerosos intertextos que la vinculan de manera directa con otros escritos de Marechal.<sup>9</sup> Este artículo ofrece un recorrido textual por la obra, con el fin de reproducir y analizar una serie de pasajes extensos de *El Mesías* que se publican aquí por primera vez. El trabajo tiene un doble propósito: por un lado, presentar, en el marco de los estudios literarios, una visión panorámica de este texto desconocido; por otro lado, proponer un argumento interpretativo sobre su origen, su lugar y su alcance dentro de la obra del autor y, de modo más general, de la literatura y la cultura argentinas de los años sesenta.

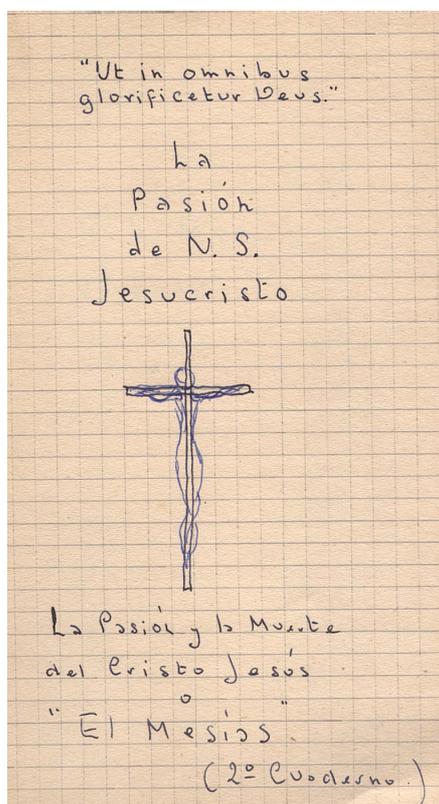


Figura 1. “Diseño de portada para el *El Mesías* (manuscrito autógrafo)”, Leopoldo Marechal. Tinta sobre papel.

<sup>9</sup> Los intertextos marechalianos más evidentes son el poema “El Cristo”, Cuarto Día del *Heptamerón* (Marechal, 1998a: 337-347) y un pasaje del Libro I de *Adán Buenosayres*, donde Pilatos presenta a Jesús ante la multitud y esta pide que se lo crucifique (Marechal, 2013: 410-411). También aparecen puntos de coincidencia temática con *El Mesías* en la crítica al *homo oeconomicus* del ensayo “Autopsia de Crespo” (Marechal, 2008: 43-75). En este último texto, se invoca el *motto* que figura en el diseño de la portada de *El Mesías* (fig. 1): “*Ut in omnibus glorificetur Deus*” (Marechal, 2008: 75).

## ***El Mesías*, “misterio” en clave satírica**

Si, como señala Agamben, el concepto de “misterio” aplicado al ámbito de lo religioso no designa, originalmente, una doctrina secreta e inefable, sino más bien un drama sagrado, como es el caso del misterio de Eleusis (Agamben, 2015: 53), el misterio que Marechal escenifica en *El Mesías* funciona como una rememoración o actualización de la Pasión de Cristo. En esto se diferencia de las recreaciones ficcionales del tema en la literatura latinoamericana, como la que ofrecería Borges en “El Evangelio según San Marcos” (1971) o Saramago en *El Evangelio según Jesucristo* (1991). Es importante señalar que Marechal llamó a *El Mesías* “una tragicomedia sobre la Pasión de Jesucristo” (Andrés, 1968: 55). En ella, se traslada a los años sesenta las escenas de la Pasión, pero se lo hace combinando géneros tan antagónicos como el auto sacramental y el sainete criollo. Por un lado, entonces, el autor diseña una puesta “según las estampas convencionales del teatro medieval” (1998b: EM, Prólogo). Se puede pensar en obras canónicas tardo-medievales, como el *Auto de la Pasión* del toledano Alonso del Campo, fechado entre 1486 y 1499, donde se escenifican cuadros similares a los que monta Marechal, como la traición de Judas o el juicio de Pilatos, y cuya materia argumental está tomada de los evangelios canónicos (Pérez Priego, 2009: 66-68). Pero la dimensión sobrenatural del teatro de Marechal se confirma aun en aquellas piezas de temática no teológica, como en el caso de *Antígona Vélez* (1951), tragedia griega ambientada en la pampa argentina, donde las escenas se piensan “con moldes bíblicos” (Dubatti, 2012: 132).

Ahora bien, mientras que, por su ambición abarcadora, *El Mesías* materializa el ideal del *theatrum mundi* del barroco como performance litúrgica donde se juega el todo de la salvación humana, lo hace implementando recursos y marcas propias de un género chico: el sainete. En efecto, la obra abunda en estereotipos, en la mecanización de los roles sociales y el artificio de los chistes, elementos que la acercan a lo que se ha denominado “sainete tragicómico de autoengaño” (Pellettieri, 2008: 140), en cuanto la tensión dramática gira en torno a una ceguera invencible —tanto de los jueces como de la multitud— para reconocer al Mesías. Es esa necesidad la que se caricaturiza en la farsa, dentro de la cual opera la “catarsis por la risa” o “conformidad riante” que lleva al espectador a tomar “conciencia de sus propios defectos y limitaciones”, como el propio autor sostiene en “Breve tratado sobre lo ridículo” (Marechal, 2008: 144). Es inevitable conectar este efecto catártico con el “humorismo angélico” que Marechal despliega en *Adán Buenosayres*, aquel principio “gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres” (Marechal, 2013: 93). Al igual que en su *Polifemo*, reescritura satírica de *El Cíclope* de Eurípides en “clave criolla”, donde el humor busca “sacudir la insensibilidad del lector/espectador” (Martínez Persico, 2016: 41), en *El Mesías* la sátira apunta a lo social y a lo político, pero lo hace transgrediendo el halo de solemnidad asociada a la temática religiosa, precisamente porque para Marechal lo sublime es inseparable de lo grotesco.<sup>10</sup>

Temáticamente, se trata de una obra ecléctica y nutrida de un amplio archivo, que abreva en tres fuentes principales: la visión judeocristiana del mundo, un profundo conocimiento de la cultura clásica grecolatina y la fascinación con la cosmología esotérica de René Guénon.<sup>11</sup> Además, el texto intercala asiduas referencias a figuras del pensamiento contemporáneo tan diversas como Friedrich Nietzsche, Charles Darwin, Sigmund Freud, Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández. Marechal no solo despliega una corrosiva sátira de los diferentes estamentos socio-políticos que componen la dirigencia argentina de los años cincuenta y sesenta (el ejército, el clero y la burguesía), sino que arremete también contra lo que veía como una multitud de amenazas ideológicas que alienaban al ser humano y empujaban al planeta hacia la extinción. Entre esas fuerzas oscuras que componen el “polo de la tiniebla”, Marechal caricaturiza al cientificismo, la robotización, el materialismo, el liberalismo individualista y el colonialismo

<sup>10</sup> Acertadamente, comenta Javier de Navascués que en *Adán Buenosayres* “mortificación y farsa van intrínsecamente unidas: la contemplación del espectáculo teatral de la Humanidad es una prueba de conocimiento expiatorio [...]” (Navascués, 2003: 116).

<sup>11</sup> Para un desarrollo de la decisiva influencia de Guénon en la obra de Marechal, ver el valioso libro de Norman Cheadle (2000).

extractivista. El telón de fondo de esos entrecruzamientos es la situación geopolítica de la Guerra Fría: la polarización entre los Estados Unidos (el Imperio Romano) y la Unión Soviética. Para Marechal, el marco filosófico que permite explicar esta crisis es el esquema de la historia de la humanidad en cuatro Edades —tomadas por el autor de Hesíodo, para luego añadirle componentes de la alquimia—, teoría según la cual hemos descendido desde la primigenia Edad de Oro a la de Plata, de allí a la de Bronce, y ahora, finalmente, a la de Hierro, que coincide con una crisis humanitaria y ecológica global.<sup>12</sup> Es el mismo panorama distópico, lindante en lo apocalíptico, que se despliega en *El empresario del Caos*, un boceto que Marechal compuso en la segunda mitad de la década de 1960 para lo que sería su cuarta novela (Torbidoni y Navascués, 2020). En ese marco especulativo, *El Mesías* presenta al Cristo como el “Hombre de Oro” que viene a restituirle a la humanidad su brillo perdido.

La puesta en escena del drama es deliberadamente anti-histórica, ya que evita acomodarse a la temporalidad que inscribe los hechos narrados en el marco de su época: “Se descuidarán ex profeso las precisiones históricas en la topografía y los vestidos, como si la Pasión del Verbo Encarnado se desarrollara en cierta intemporalidad” (Marechal, 1998b: EM, Prólogo). De tal modo, se combina una estética neovanguardista con elementos tomados de la dramaturgia religiosa medieval. “Habrá dos elementos estables en el escenario: el Árbol del Paraíso y la Boca del Infierno, el Árbol en primerísimo plano y a la izquierda, y la Boca en igual plano y a la derecha” (1998: EM, Prólogo). Se trata de elementos arquetípicos de la tradición bíblica, que Marechal toma especialmente de Guénon, quien desarrolla la relación entre la cruz de Cristo y el árbol de la vida (Guénon, 1996: 48) y acentúa el rol de esa cruz como “eje del mundo” (*axis mundi*) enclavada simbólicamente entre el sol y la luna (Guénon, 1996: 50).

El desfase temporal de la escenografía y los vestidos acompaña el anacronismo deliberado que atraviesa toda la obra, recurso que se hace patente a nivel temático y especialmente en la multitud de referencias a factores sociales y políticos del siglo XX. Se destaca la función humorística de la parodia, con la que se subvierten convenciones para abrir perspectivas nuevas sobre temas o problemas anquilosados. Tras aceptar el soborno para entregar a Cristo, por ejemplo, Judas se lamenta de que los cronistas lo llamarán “tesorero ladrón”, pero aún más de la posibilidad de que los “dramaturgos yanquis” lo hagan “caer en las manos de la psiquiatría” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Segundo). Más flagrante aún es la inserción de la Roma antigua en el sistema de consumo de la modernidad global. Así, el soldado Longinos se enorgullece del poder colonial del Imperio, con lo cual se pone el énfasis en la economía geográfica tercermundista: “¡Roma triunfó! Todo el mundo es nuestro: las esclavas de Frigia, los caballos de Capadocia, el vidrio de Sidón, los novillos de Argentina, el café de Brasil, el petróleo de Arabia, el opio chino, la cocaína de Bolivia, las putas de Lesbos...” (EM, Prólogo). El Imperio pasa a ser Estados Unidos, en la plenitud de su hegemonía económica y militar, como insiste el mismo Longinos: “El Imperio triunfó, aunque Rusia nos amenace con sus perversas doctrinas y sus misiles atómicos” (EM, Prólogo). La transposición geográfica y temporal que supone la crítica a la hegemonía imperial capitalista en medio de un drama sobre la Pasión de Jesucristo obedece al intento de trazar el movimiento de decadencia de la civilización materialista como actitud inscrita en la constitución misma de la sociedad desde sus orígenes. Obedeciendo a tal lógica, las sucesivas escenas “se darán en una *suite* que responde, no a una sucesión cronológica, sino a una sucesión lógica de acontecimientos” (EM, Prólogo).

Los personajes del drama se ajustan a las figuras de la Pasión bíblica, con excepción de los dos Clowns, que introducen un elemento contrafáctico y simbólicamente disruptivo. Se los describe como “extremadamente lujosos”, y se señala que son opulentos en juventud y en belleza. En su compostura y atuendo, los *clowns* contrastan con la austeridad visual de los/las personajes que pueblan la antigua Palestina: “uno y otro exhiben un sol de oro en el pecho y una luna de plata en la región dorsal: el peinado de ambos imita los cuernos de novillo que suelen figurar en algunas personificaciones

<sup>12</sup> Como señala Mariela Blanco, una de las funciones del esquema de las Edades es asestar un golpe al individualismo materialista (Blanco 2019: 204), que el espiritualismo de Marechal ve como una instancia de decadencia moral y ontológica.

iniciáticas; en lo que atañe a sus vestidos, han de ser blancos y sugerir la forma del pentágono regular” (Marechal, 1998b: EM, Prólogo). La figura excéntrica de los *clowns* es un elemento importante también en la tercera novela de Marechal, *Megafón, o la guerra* (1970). Allí, dos payasos de nombres bíblicos — Gog y Magog— mantienen diálogos que los colocan en el género del absurdo y funcionan como un factor disruptivo en la narración del libro. Sin distanciarse del todo del discurso absurdista, las palabras de los *clowns* de *El Mesías* revisten un tono profético, como el de maestros de ceremonia de un rito hermético, cargado de simbología. Su rol de agoreros consiste en sentenciar el destino a cada uno de los/las personajes que componen el drama: “Josué, llegó la hora”, “Oye, militar: los tiempos están maduros”, “¡Escriba! el Señor ha cumplido el anuncio de sus profetas” (EM, Prólogo). Los *clowns* se desempeñan, entonces, menos como fantoches que como personajes luminosamente opacos, cuya figura pentagonal supone ya un grado de abstracción que los coloca por encima del mundo mecánico y cambiante de la conducta humana. Además, estos personajes figuran también como agentes luminosos en el ya mencionado boceto para *El empresario del Caos*, donde están a cargo de la “poetización de la metafísica” (Torbidoni y Navascués, 2020: 72).

Otro factor que acerca *El Mesías* a la cosmovisión de Guénon es el hecho de que el misterio teológico se trueque en enigma matemático. La Pasión viene a demostrar una “gran ecuación”, en la cual los seres humanos se inscriben como números inmóviles, cuya función parece ya predeterminada. La excepción es Cristo, el “Gran Número”, que se desliza por el escenario con una presencia hierática, pero también espectral, al desplazarse incansablemente de una punta a la otra del escenario, con gesto “lento y en abstracción” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Primero). Ante este Cristo, se pregunta uno de los *clowns*: “¿Cómo podría Él dormir, lejos del Padre, ahora que la ecuación divina será demostrada?” (EM, Prólogo). Aquí puede venir a la mente la *Ethica, more geometrico tractata* de Spinoza y la comparación sería válida, siempre y cuando se advirtiera que Marechal está en las antípodas del racionalismo matemático. Más bien, le interesa la conjunción de la aritmética y la geometría en la medida en que conducen al intelecto, por grado de abstracción, a su Principio primero. Una ambigüedad similar aplica al ámbito de “las letras”, que pueden aprisionar al espíritu en la pura lógica de la gramática, o ser vehículo de un sentido trascendente. Cuando Caifás, “helado”, decreta la necesidad de “sacrificar al Hombre por la salvación de la masa” (EM, Cuadro Segundo), la gramática se constituye en la contraparte negativa de la matemática divina. Precisamente, las sutilezas semánticas se instrumentan para llevar a cabo un acto que, de otro modo, resultaría atroz e inconcebible:

SACERDOTE. (A Caifás) Príncipe, ¿entendí bien eso de sacrificar a un hombre?

CAIFAS. (Abstracto) Yo no dije a un hombre: dije “al Hombre”. Hay una diferencia de artículos.

SACERDOTE. (Con salvaje alegría) ¡Príncipe, eso es hablar gramaticalmente!

CAIFAS. Hay que sacrificar al Hombre *in abstracto*, sin ruido y en la mayor intimidad posible, como quien cumple un rito normal. Nada de transmisiones radiales ni mesas redondas ni fotografías del periodismo ni cameramens de T.V. Sólo un gesto maquinal de la liturgia, ¿entienden?

SACERDOTE. Sí, pero, ¿y cómo?

CAIFAS. El método procesal ha de ser el que sigue: 1º, alguien entregará ritualmente a la víctima; 2º, nosotros la juzgamos ritualmente con el mejor extracto de nuestra literatura; 3º, alguien ejecutará ritualmente a la víctima sin escándalo ninguno. (EM, Cuadro Segundo)

El carácter procedimental del juicio permite sortear todo obstáculo de índole moral o emocional, así como toda acusación de estar incurriendo en una práctica inhumana. No hay riesgo alguno de violar la ley, porque la ley misma se descompone en procesos individuales y cuidadosamente orquestados para excluir cualquier tipo de reacción por parte del pueblo —de allí la importancia de excluir a “la prensa”. La maquinaria gramaticalmente fría de “la liturgia” y de “nuestra literatura” basta para que la sentencia se ejecute del modo más aséptico posible. Este contraste de órdenes se dará también en la confrontación entre Jesús y Pilato, en la cual Marechal también sigue al pie de la letra el relato evangélico. Como señala Agamben, en el proceso que se desarrolla frente a Pilato, parecen confrontarse dos reinos y dos juicios: el

humano y el divino, el temporal y el eterno. La paradoja reside en que el mundo fáctico, el mundo de los hechos, deba emitir su juicio sobre el Reino eterno (Agamben, 2015: 14-15).

El oficio de Onías, escriba autorizado, está legitimado institucionalmente, y la prueba es que tiene su “diploma colgado en el escritorio” (Marechal, 1998b: EM, Prólogo). Como un abogado moderno, pone en práctica un uso de la escritura que acomoda el sentido a sus propios intereses y los de su clase social: “La letra dice y no dice. La letra es como el agua: toma la forma del vaso que le presenta un buen escriba” (EM, Prólogo). La versatilidad de la letra le permite manosearla e ir ajustándola en una dirección o en la otra. Su insistencia en la Teología no tiene que ver con la fe, sino con el valor instrumental de la ley para ejercer lucrativamente su oficio: “Mi oficio no es creer: mi oficio es acusar” (EM, Cuadro Primero). El mantra de Onías, “según y cómo”, anula toda búsqueda de verdades objetivas:

Yo soy un buen escriba: tengo un vaso distinto para cada cliente. Por ejemplo: el Gran Sacerdote, según dicen, compró su título con dinero. Si yo, el escriba, estoy en contra del Gran Sacerdote, diré que comprar un título sagrado con oro vil es una impía blasfemia del Gran Sacerdote. Pero si yo, el escriba, estoy a favor del Gran Sacerdote, afirmaré que el dinero de la compra no es el oro vil, sino el oro espiritual que nuestros mayores trajeron de Egipto. La letra es cómoda. Y el dinero entra en casa (EM, Prólogo)

En el “caso Jesús”, la estrategia de los abogados/escribas es que la causa quede circunscrita al orden teológico, lejos de asuntos políticos y militares, para no alterar el ritmo y funcionamiento de la colonia. Su intención es que el asunto quede “muerto y enterrado en un expediente de cien fojas que devorarán las ratas del archivo” (EM, Cuadro Primero). El ámbito religioso está convenientemente sometido al poder notarial: “La Teología es cómoda” (EM, Cuadro Primero). Frente a esta lógica de una letra inmóvil y muerta, se levanta la Palabra como “letra viva”: cuestiona, interroga, desafía. Su energía vital deja en evidencia lo obsoleto de la ley extrínseca y formal. En este sentido se debe entender la advertencia que el Fariseo le lanza a Onías: “Escribano, el agitador Nazareno trabaja con la ‘letra viva’. ¿Y qué sucederá cuando los fieles del pueblo descubran por comparación que sólo hay ‘letra muerta’ en la barba de sus príncipes teologales?” (EM, Cuadro Primero). El sistema religioso está reseco por dentro, pero lo que preocupa a la jerarquía eclesial no es esa falta de espíritu vivo, sino el hecho evidente de que a partir de ahora “perderán clientela”. Por oposición, Cristo introduce el afecto de la “ternura”, que tiene el poder de transformar aun un idioma vengativo en algo hermoso. El fariseo Jonathán lo coloca en una categoría estética superior: “el Nazareno es lo que nosotros los críticos llamamos un ‘vanguardista’” (EM, Cuadro Segundo). Entre las notas para el boceto del Cuadro Sexto, aparece la siguiente frase: “Cristo, la vanguardia absoluta hasta el Final de los Tiempos”.

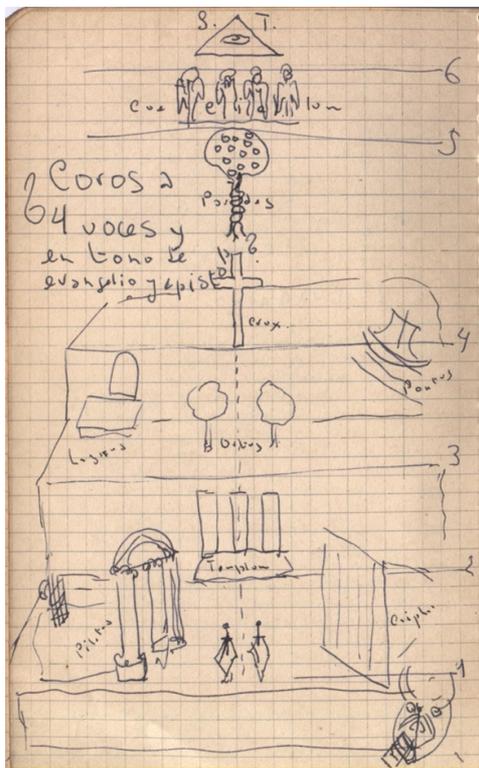


Figura 2: “Croquis para la escenografía general de *El Mesías*”<sup>13</sup>, Leopoldo Marechal. Tinta sobre papel.

## La crítica cultural y política

Marechal caricaturiza el *establishment* de la clase dirigente argentina, que durante las décadas de 1950 y 1960 tiene una estructura fija que apenas presenta fisuras internas. El comerciante Josué así lo establece: “¡No morirá! Lo hemos convencido así la Finanza, la Teología y el Ejército” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Primero). Longinos es el brazo militar, y la personificación del poder policial: “Gracias. Pero ahora circulen. El orden policial es la base de toda buena organización. Dadme una comisaría y cien agentes armados con ametralladoras, y os fabricaré un orden químicamente puro” (EM, Cuadro Primero). En la yuxtaposición de un elemento barrial de Buenos Aires como una comisaría, con el habla culta del Evangelio —el uso del “vosotros” —, Longinos es portavoz del orden policial al servicio de un Estado represivo, que es puramente funcional al poder real ejercido desde la esfera gobernante. Lo mismo sucede con la figura del Fariseo, en quien se plasman los intereses de la oligarquía argentina, y del Sacerdote que espeja el modo de pensar de la jerarquía eclesial, siempre funcional a las ambiciones del *establishment*.

Para criticar a la jerarquía eclesiástica, especialmente en su apego al poder político y a la riqueza, se implementan lugares comunes del discurso católico, con el fin de señalar la contradicción que supone el refuncionalizar principios y máximas de elevado contenido filosófico para mantener los privilegios de la curia. Así, cuando el Sacerdote se lamenta de la acusación dirigida contra el alto clero, de mantener un estilo de vida opulento y frecuentar banquetes oficiales y privados, se excusa diciendo: “Ya lo dijo el pensador francés: *Qui veut faire l'ange fait la bête*” (Marechal, 1998b EM, Cuadro Segundo). La cita corresponde a uno de los *Pensées* pascalianos y, en su formulación original, está dirigida contra el ascetismo extremo de las monjas de Port-Royale. Ese sentido auténtico, sin embargo, es tergiversado aquí para justificar los excesos de la

<sup>13</sup> Estratificada en 6 niveles, que abarcan: la Santísima Trinidad, los coros angélicos, el árbol del paraíso y la Cruz, el huerto de los olivos y la barca, el Templo de Jerusalén, el pretorio de Pilato y el atrio de Caifás.

autoridad religiosa: debemos alimentarnos bien, no sea cosa que queramos ser como los ángeles y, por eso mismo, nos convirtamos en criaturas monstruosas. Lo mismo sucede con la cita del adagio latino en boca de un anciano: “*Primum vivere [deinde philosophari]*” o con la fórmula “actuamos en el mundo y de carne somos” (EM, Cuadro Segundo). Ante todo, el bienestar material y la satisfacción placentera de los apetitos; si queda tiempo, entonces se podrán atender las cuestiones del espíritu.

Seguramente, basado en que “los saduceos dicen que no hay resurrección, ni ángeles, ni espíritus” (Hechos 23: 8), Marechal haya escogido a un miembro de aquella secta como epítome del científicismo y del discurso positivista. El rechazo del componente espiritual hace al Saduceo de *El Mesías* pasible de ser asimilado al escepticismo materialista de la ciencia moderna, hecho que queda patente en la confrontación entre Nicodemo y el Saduceo. Aquel le echa en cara haber “masticado la letra muerta de las Escrituras”, lo cual lo dejó “relleno como aserrín”, llevándolo a vomitar luego de su empacho y desdeñar para siempre “las viejas barbas teologales” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Primero). La denuncia contra el clero oscurantista se remonta a tiempos muy anteriores a los de la Iglesia católica: “¡Pueblo, no te rías! ¡Desde hace cuarenta siglos la sotana viene amenazándote con ‘ultramundos’ inexistentes!” (EM, Cuadro Primero). Ante la prédica de la teología, entonces, el Saduceo alza su voz contra el “oscurantismo” y la “regresión”, que fueron desbancadas por el conocimiento científico: “La ciencia experimental ha desterrado esas fábulas. ¿Qué dice la ciencia experimental? Esto: ‘dadme una retorta, y os fabricaré una Génesis auténtica’” (EM, Cuadro Primero).

Nicodemo, por su parte, asimila el anticlericalismo de su contrincante con el de Nietzsche: “¿No está sonando ahora la carraspera del viejo Zarathustra?” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Primero). Pero el rechazo de la teología por parte del Saduceo, retruca Nicodemo, se convierte en punto de partida para un entusiasmo ciego con la ciencia: “Fui agnóstico, lo confieso, hasta que me enseñaron la retorta”. Nicodemo le endilga interesarse por el “orín de camello en busca de síntesis amoniacaes o a destrozár átomos” en su “ciclotrón”, todo lo cual lo habría llevado, no a reencontrarse con su Principio creador, sino a “inventar un *máter closet* electrónico” (EM, Cuadro Primero). El Saduceo, caricatura de las principales corrientes de la física, la biología e incluso la psicología, en contrapunto dialéctico con Nicodemo invoca una tras otra las teorías fundamentales de la ciencia moderna: “el Gran Átomo Creador” (teoría del Big-Bang), “el mono progresista de Darwin” (el evolucionismo) y “el doctor Freud” (el psicoanálisis). El Saduceo se apoya en este último para denunciar que el oscurantismo y la mística rancia “no son más que un eructo del subconsciente” (EM, Cuadro Primero). A Freud le atribuye el Saduceo haber demostrado “que la Teología nació en las cavernas, por el mal funcionamiento de la glándula suprarrenal que incidió en el ‘libido’ del hombre cuaternario” (EM, Cuadro Primero).

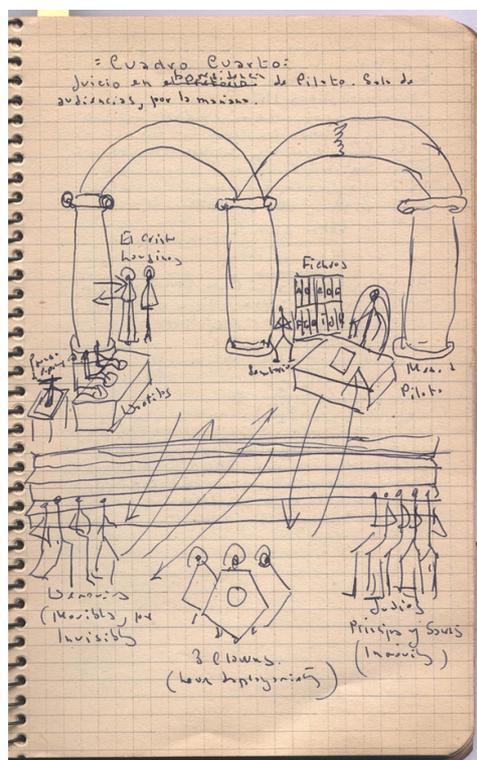


Figura 3. “Croquis para la escenografía del Cuadro Cuarto: el juicio en la residencia de Pilato”, Leopoldo Marechal. Tinta sobre papel.

## El color local, el colonialismo y devastación planetaria

Marechal entreteteje el discurso ilustrado del Saduceo con el temor expresado por los escribas (Onías) y por la burguesía (el Fariseo), ante el carácter amenazante de la figura del Mesías. Para eso, recurre nuevamente al anacronismo y al mestizaje de tradiciones culturales combinando los enfrentamientos ideológico-religiosos que se escenifican en el Nuevo Testamento, con fuentes gauchescas y el imaginario del siglo XIX argentino. Cuando el soldado Longinos proclama la tolerancia ante la diversidad de ideas promovida por el César —siempre y cuando no estropeen “los materiales del Imperio y la pavimentación” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Primero)— el Saduceo pronuncia el precepto sarmientino por excelencia: “¡Las ideas no se matan!” (EM, Cuadro Primero). A esta consigna, el Fariseo contrapone que “las ideas matan” y sentencia: “¡Nunca denunciaremos lo bastante el poder corrosivo de las ideas!” (EM, Cuadro Primero). La referencia a Sarmiento se complementa con otra a José Hernández, para demostrar que los movimientos populares encierran una peligrosa energía transformadora, que no debe ser subestimada o asimilada sin más a la demencia:

SADUCEO. ¡El que habla es un “cavernario”!

FARISEO. ¡No, señor! Veamos, por ejemplo, el asunto que nos embrolla: un hombre de Nazareth, oscuro de origen y horro de cultura, se presenta derechamente como hijo del Eterno y dice con admirable desparpajo que viene a cumplir todas las profecías. Desde luego, la idea no es original, ni entraña en sí peligro ninguno, ya que los Mesías y los Napoleones abundan en los manicomios bien asegurados en sus chalecos de fuerza. Pero ese Hombre de Nazareth es algo más que una idea embotellada: ¡es una idea en acción! Es un fuego que calienta “desde abajo”, como diría Martín Fierro, y que, si lo dejan, ha de incendiar a la chusma en la más terrible de las ilusiones y ha de conmover el orden social en su basamento. (Rumores, agitación en la multitud) (EM, Cuadro Primero)

La parodia se extiende a otras discusiones argentinas sobre la identidad del ser nacional o el valor del color local en el arte. En este punto, se hallan reminiscencias de los debates que pudo sostener Marechal con Borges y otros miembros de la vanguardia *martinferrista* en las décadas de 1920 y 1930:

NICODEMO. (Tranquilo) Fariseo, ¿qué dirías tú del Hombre de Nazareth?

FARISEO. (Despectivo) En el mejor de los casos es un folklorista.

JOSUE. ¿Un folklorista? ¡Eso huele a mi tía Rebeca! (Hilaridad general).

FARISEO. ¡Josué, no es cosa de reír! A simple vista, el Hombre de Nazareth es un inofensivo charlatán de feria, y admito que su “color local” es inobjetable. Pero, ¿qué sucederá cuando ese hombre despierte a las masas, les regale una “conciencia social” y se inicie la era del salario mínimo y las vacaciones pagas?

JOSUE. (Alarmado) ¿Es que peligra mi dinero?

FARISEO. Naturalmente. ¡No es bueno jugar con el folklore! (EM, Cuadro Primero)

Del valor del color local, se pasa a un problema de implicancias políticas. Una cosa es el cultivo de las tradiciones autóctonas y otra cosa bien distinta es que el elemento pintoresco se transmute en revolución política. El alzamiento del pueblo y las conquistas sociales —especialmente aquellas relacionadas al trabajo de la clase obrera, eje central del discurso justicialista— se ciernen como sombras detrás la figura del Mesías.

Pero para que el valor del elemento mesiánico local quede en evidencia, es necesario contraponerlo a una figura negativa, que encarne la amenaza de lo foráneo. Ya no se trata de Inglaterra como potencia colonial, cuyo poderío se encuentra en declive hacia mediados del siglo XX, sino de los Estados Unidos, que se alzan como nueva potencia imperial. Para caricaturizar la inclinación de la burguesía argentina por la posición pro-norteamericana, Marechal introduce en la obra el personaje de William Johnson, empresario que comparece ante el Sanedrín en traje de golf y con implementos de turista, pero que se niega a prestar juramento: “¡Mí no jura! ¡Mí tener palabra de honor en City Bank! Mi traer cónsul de los Estados Unidos” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Tercero). Esta postura se alinea perfectamente con la del militar Longinos: “cualquier alboroto en la colonia es un impacto en el hígado imperial, vale decir en la región hepática del César”, entonces el emperador “puede aliviar su hígado con una inyección de garrote bien aplicada en su colonia” (EM, Cuadro Primero). Marechal parece insinuar que, aún a fines de la década de los sesenta, la política del garrote de Theodor Roosevelt sigue tan robusta y activa como a principios de siglo.

La explotación ciegamente mecánica del planeta tiene su correlato económico en el sistema neoliberal de producción y consumo, donde las fluctuaciones arbitrarias de un mercado hiper-sensible deciden sobre los destinos de la población. El comerciante Josué declara ya en el Prólogo: “Hoy no abro el negocio. Las acciones de la Standard Oil subieron tres puntos: ¡esos yanquis están locos!” y más adelante despoticará contra la expulsión de los mercaderes del Templo por parte de Cristo: “¡Fue un ataque directo al grupo económico! Esa torpe agresión a los cambistas hizo ya que nuestras acciones de petróleo bajaran cinco puntos en Nueva York y ocho en Londres” (EM, Prólogo). Peor aún, cualquier gesto anti-mercado puede poner en jaque la voluntad de los capitales mundiales de invertir en el país, y es capaz entonces de detener el ciclo de explotación de los recursos de la tierra: “Y esa increíble suelta de palomas, realizada contra el derecho de propiedad, ha enfriado a los inversores extranjeros que ya se niegan a poner un solo dólar en nuestros yacimientos de uranio natural” (EM, Cuadro Primero). El dominio económico de esa Roma con aspecto de Estados Unidos se sostiene sobre la extracción de recursos de las colonias y sobre el control fiscal de los pueblos sometidos a su poder político-económico. El comerciante interroga al representante de Roma: “¿Hay o no libre empresa? [...] ¡Que diga ese valiente militar si Roma nos concede o no la libertad de comercio!”, a lo cual Longinos asiente de manera satisfecha: “Roma tiene un corazón de oro para los contribuyentes que pagan sin chistar” (EM, Cuadro Primero). El sistema capitalista determina también los modos de consumo cultural: cuando el fariseo Jonathán pregunta cuándo llegará el tiempo de ofrecer al mundo “nuestra literatura vernácula”, un anciano le responde que en un futuro esa literatura se exportará “envasada a granel”,

pero antes es preciso que “nuestros banqueros instalados en la City” lleguen a ejercer un control sobre los mercados internacionales (EM, Cuadro Segundo).

Por último, el realismo brutal con el que se presenta la situación catastrófica del planeta socava el lenguaje poético de la Sagrada Escritura, anclado en figuraciones naturalistas:

CLOWN 1°. ¡Onías, atención! En el jardín plantado hacia el Oriente, hay un árbol que llora su despojo.

CLOWN 2°. ¡Llora su fruta robada!

ONÍAS. ¿Qué árbol y qué fruta? Las experiencias nucleares han arruinado los nísperos, y los arenques están llenos de radioactividad. (Marechal, 1998b: EM, Prólogo)

La devastación del Antropoceno se extiende por todo el planeta, y la Creación queda impregnada de destrucción y de muerte. La ceguera para reconocer al Mesías no se describe en términos puramente morales, sino que se la concibe obstaculizada por los desechos materiales de un mundo industrial en descomposición: los ojos de los “palurdos” que no reconocen a su salvador están cubiertos de “[L]as lagañas de Asiria, el humo de Brooklin, el estroncio 90 de Hiroshima” (EM, Prólogo). En esta materialidad simbólicamente obstructiva, la Era de Hierro encuentra su punto más bajo.

## Un Cristo a contracorriente

A través de múltiples estrategias disruptivas de *El Mesías*, Marechal transgrede los límites entre géneros, lo que le permite reescribir el tramo culminante de los relatos evangélicos, para transportarlo a la atmósfera cultural y política argentina de los años sesenta. Como lo venía haciendo desde *Adán Buenosayres*, la escritura de Marechal contrapone aquí de manera productiva lo sublime a lo humorístico y lo grotesco, con lo cual abre nuevas posibilidades de representación discursiva. La sátira que se escenifica en *El Mesías* cobra su energía crítica de los contrastes extremos que despliega, dejando expuestas las grietas que subyacen a los discursos monolíticos sobre el Estado, el pueblo y la fe. En ese Cristo que va a contracorriente de la historia humana, *El Mesías* rehuye el estereotipo de la estampita piadosa y se planta en medio de la tierra como ícono viviente. Casi a las puertas de una postmodernidad<sup>14</sup> que logra predecir *ante litteram* como totalidad caótica, Marechal construye a su Mesías como punto de referencia total, que interroga al humano desde un ámbito de quietud eterna. Como relata el Fariseo Jonathán su encuentro con el Nazareno: “Sólo duró un instante. Se detuvo frente a mí, sus ojos buscaron los míos y se los entregué a la fuerza. Un instante duró. Y al mirar aquellos ojos que me buscaban, sentí que se desvanecía mi ser o que se anonadaba, como si estuviera delante de mi Principio” (Marechal, 1998b: EM, Cuadro Segundo). Ese juego de miradas proporciona una clave interpretativa para la mirada marechaliana sobre la literatura.

---

<sup>14</sup> Claudia Hammerschmidt habla de una “ultramodernidad” en Marechal (Hammerschmidt, 2017).



Figura 4. “Croquis para la escenografía del Cuadro Cuarto: pórtico de Pilato”, Leopoldo Marechal. Tinta sobre papel.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2015), *Pilate and Jesus*. Adam Kotsko (trad.). Stanford, Stanford University Press.
- ANDRÉS, Alfredo (1968), *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (2009), "Hechos de los Apóstoles". José Angel Ubieta López (dir.), Víctor Morla Asensio y Santiago García Rodríguez (coord.). Bilbao, Desclée De Brouwer.
- BLANCO, Mariela (2019), *Invencción de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*. Córdoba, Eduvim.
- BORGES, Jorge Luis (2011), *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CHEADLE, Norman (2000), *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*. London, Tamesis.
- GUÉNON, René (1995), *Fundamental Symbols. The universal language of Sacred Science*. Alvin Moore Jr. (trad.). Cambridge, UK, Quinta Essentia.
- GUÉNON, René ([1931] 1996), *The symbolism of the cross*. Angus Macnab (trad.). Londres, Luzac.
- DUBATTI, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2017), “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, en *Estudios Filológicos*, n.º 60, pp. 95-126. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132017000200005>>.
- LOIS, Élida (2012), “Los estudios de la crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana”, en Vauthier, Bénédicte y Gamba Corradine, Jimena (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportes a una “poética de transición de estados”*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MARECHAL, Leopoldo (1998a), *Obras completas. Tomo I: La poesía*. Marechal, María de los Ángeles (ed.). Buenos Aires, Perfil.

- MARECHAL, Leopoldo (1998b), *Obras completas. Tomo II: El teatro y los ensayos*. Marechal, María de los Ángeles (ed.). Buenos Aires, Perfil.
- MARECHAL, Leopoldo (2008), *Cuaderno de navegación. Edición aumentada*. Buenos Aires, Seix Barral.
- MARECHAL, Leopoldo (2012), *Alijerandro*. Javier de Navascués (ed.). Madrid, Del Centro Editores y Fundación Leopoldo Marechal.
- MARECHAL, Leopoldo (2013), *Adán Buenosayres*. Javier de Navascués (ed.). Buenos Aires, Corregidor.
- MARTÍNEZ PERSICO, Marisa (2016), “Estudio preliminar”, en Marechal, Leopoldo, *Polifemo. Drama satírico en clave criolla*. Martínez Persico, Marisa (ed.). Milán, Solfanelli.
- NAVASCUÉS, Javier de (2003). “La teatralidad: eje temático de la narrativa de Roberto Arlt y Leopoldo Marechal”, en *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 33, pp. 105-123.
- NIETZSCHE, Friedrich ([1872] 2007), *El origen de la tragedia*. Eduardo Ovejero Mauri (trad.). Madrid, Espasa Calpe.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008), *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2009), *Teatro medieval*. Madrid, Cátedra.
- TORBIDONI, Juan y DE NAVASCUÉS, Javier (2020), “La cuarta novela de Marechal: El empresario del caos”, en *Hispanamérica*, vol. 146, pp. 53-73.