



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

El viaje en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal:
parodia y trascendencia del héroe

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

ERIDANIA GONZÁLEZ TREVIÑO

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO
DIRECTORA DE TESIS

DR. JESÚS MIGUEL DÁVILA DÁVILA
CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL
TUTORA INTERNA



Junio, 2021

ÍNDICE

	Página
Introducción	2
Capítulo 1. Aproximación a la historia y la literatura de Argentina	
de la primera mitad del siglo xx	11
1.1 El Buenos Aires de Leopoldo Marechal	11
1.2 El autor y la vanguardia latinoamericana	30
1.3 <i>Adán Buenosayres</i> ante la crítica	56
1. 3. 1 La primera recepción	57
1. 3. 2 La crítica académica	68
Capítulo 2. El viaje y la parodia en <i>Adán Buenosayres</i>	87
2. 1 El “Prólogo indispensable”	95
2. 2 El viaje: libros del primero al quinto	106
2. 2. 1 La partida	109
2. 2. 2 La iniciación	126
2. 2. 3 El regreso y la muerte de Adán Buenosayres	171
Capítulo 3. Ascenso, caída y trascendencia del héroe	195
3. 1 “El Cuaderno de Tapas Azules”: la creación del universo poético	195
3. 2 Parodia, sátira, ironía y grotesco en el descenso al infierno	218
3. 3 La trascendencia del héroe	249
Conclusiones	259
Bibliografía	263

El viaje en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal: parodia y trascendencia del héroe

Introducción

Adán Buenosayres (1948), primera novela del argentino Leopoldo Marechal, es una obra de ruptura, caracterizada por su multiplicidad, fue la pauta para una nueva narrativa no sólo argentina, también latinoamericana. Bien lo reconoció Julio Cortázar: “La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa”.¹ Así fue cuando se publicó la novela y así es ahora. Rasgos de ese estilo marechaliano pueden verse en *Rayuela* (1963), de Cortázar, y en *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso, una herencia donde la fragmentación estructural, el juego del lenguaje, lo simbólico, la intertextualidad, la ironía, la exposición del hombre del siglo xx, conservan su actualidad en estos días.

Marechal pertenece a una generación que se caracterizó por ser parte activa de la transición de una literatura nacionalista que optó por conservar las tradiciones literarias de finales del siglo xix y principios del xx. Impulsada por el modernismo encabezado por Rubén Darío, la generación de Marechal representa la ruptura de movimientos literarios que le anteceden y que estaban en manos tanto de Darío como de Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, tres últimos que

¹ Julio Cortázar, “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Realidad. Revista de Ideas*, núm. 14, vol. 5, marzo-abril, Buenos Aires, 1948, p. 232.

enarbolaban conceptos como el hispanismo, la argentinidad y el gauchismo, elementos asociados al nacionalismo que desarrollaron de manera vasta en su literatura y a partir de los cuales la reciente generación dio paso a nuevas formas de creación literaria. Marechal echó mano de esos movimientos y logró un novedoso diálogo entre lo tradicional y las vanguardias.

Marechal, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Eduardo González Lanuza, entre muchos otros, conformaron el círculo de intelectuales de vanguardia que continuó con el importante cambio literario. Fueron quienes lograron una notoria ruptura que asentó sus bases con la creación de los grupos opuestos Florida y Boedo y la consecuente elaboración de revistas como *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1924-1926), *Inicial* (1923-1926) y *Martín Fierro* (1924-1927), del primer grupo, y *Los pensadores* (1922-1924) y *Claridad* (1926-1941), del segundo, cuya finalidad era mostrar las nuevas formas estéticas propuestas de esa naciente generación intelectual que, entre otras cosas, pretendía la aniquilación de la ya consolidada *Nosotros* (1907-1943), su impulsora.

Como bien explica Beatriz Sarlo, las vanguardias argentinas se definen desde su sistema literario y al espacio socio-cultural del cual rompe,² de ahí que la revista *Martín Fierro* sea el ícono que representa “una ruptura con las instituciones y costumbres de un campo intelectual preexistente, cuyo desarrollo fue el que hizo socialmente posible el surgimiento de la vanguardia”.³ Leopoldo Marechal jugó un papel fundamental en esa época y su imagen, comportamiento y estilo literario le

² Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarl (coords.). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Espasa Calpe / Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 212.

³ *Ibidem*, p. 216.

otorgaron uno de los lugares más relevantes en la literatura argentina, ya que no fue un escritor que pudiera etiquetarse como militante de una línea estética exclusiva, al contrario, participó activamente en los dos grupos predominantes en la primera veintena de años del siglo xx, publicó constantemente en las revistas e incluso fue cofundador de algunas de ellas.

Un escritor que entre cuyas publicaciones prevalece la poesía con títulos como *Los aguiluchos* (1922), *Días como flechas* (1926), *Odas para el hombre y la mujer* (1929), que forman parte de su primera etapa de escritor y que resultaron las bases de su primera novela, junto con el ensayo *Descenso y ascenso del amor por la belleza* (1939),⁴ Marechal comienza a escribir su novela fundacional y sumamente polémica *Adán Buenosayres* en 1929, publicándola después de una larga pausa hasta 1948. La novela de grandes dimensiones fue en un primer momento rechazada por los detractores de Marechal, quienes para entonces ya eran un grupo fuertemente consolidado dentro del sistema literario argentino.

Entre las críticas, las favorable y las desfavorables, se destacan las de González Lanuza, Emir Rodríguez Monegal, de las más severas entre todas, y la de Julio Cortázar, la primera en analizarla de manera más objetiva y detallada, son el punto de partida de los estudios que a partir de la década de los sesenta se realizaron con un enfoque distinto y mucho más profundo. A partir de ese momento

⁴ Posteriormente, Marechal continuó con la publicación de poesía, cuento, teatro, ensayo y novela, entre las que destacan *Laberinto de amor* (1936), *Cinco poemas australes* (1937), *El centauro* (1940), *Sonetos a Sophia* (1940), *Canto a San Martín o Cantata sanmartiniana* (1950), *Heptamerón* (1966), *El poema de Robot* (1966); los cuentos *El rey vinagre* (1926), *El niño dios* (1939), *El hipogrifo* (1968), la pieza teatral *Antígona Vélez* (1951), las novelas *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón o la guerra* (1970), entre otras [cfr. Fernando Colla, "III. Cronología", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Conaculta, México, 1997, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.). [Colección Archivos 31.], pp. 563-580]. En adelante, las citas extraídas de esta edición serán distinguidas con el título de la colección: Archivos.

Adán Buenosayres se convierte en un objeto de estudio de interés académico que, hasta el día de hoy, no pierde vigencia. Esta investigación forma parte de esos estudios y tiene la intención de ampliar la lectura y análisis de este autor y su primera novela, los cuales en México son poco tratados y cuya relevancia es esencial en la literatura latinoamericana, por constituirse como la novela que marca una nueva forma de escritura, estructural y estilística, esto es, una novela fundacional.

Esta tesis se enfoca en el estudio del viaje emprendido por el personaje protagónico, Adán Buenosayres, como héroe moderno heredero de las epopeyas clásicas, cuyo viaje se transforma en un andar a través del pensamiento del siglo xx. Un trayecto que realiza de manera tanto introspectiva como hacia el exterior, en el cual se conjugan el hombre de ese tiempo, inmerso en una Argentina en transición, todo esto desde una visión paródica de la epopeya clásica, narrada desde la ironía y la sátira, cuyo centro de ejecución es un héroe que viaja en absoluta soledad y sin la protección de los dioses. A pesar de la presencia de este último género literario, me refiero a la sátira, enfoco mi estudio sobre todo en la parodia y la ironía, sin dejar de exaltar la presencia de la sátira, cuando el texto lo requiere.

La hipótesis consiste en la comprobación de la trascendencia del héroe conseguida al final del viaje a partir de su inminente muerte y cuya problemática se centra en el complejo destino del personaje y sus distintos momentos de evolución o su permanencia en un estado sin movimiento, ambas fases como muestra del carácter irónico del personaje, del narrador y de la narración misma; dichos conceptos dialogan con teorías y posturas contenidas en *El héroe de las mil caras*, de Joseph Campbell, texto que ofrece una explicación del trayecto que sigue el

héroe en su viaje, desde una perspectiva simbólica extraída de la religión y la mitología; con *Adán Buenosayres* sigo el trayecto de su protagonista a partir del esquema de viaje ofrecido por el crítico estadounidense. Por otro lado, *El héroe y el único*, de Rafael Argullol, conceptualiza al héroe del Romanticismo como el origen o testador del héroe moderno. Su estudio se centra, en palabras del mismo Argullol, en “un ejercicio sistemático de búsqueda de interlocutores [...], en primer lugar, la atmósfera romántico-moderna [...] y, al fin, los autores antiguos griegos, herederos de aquel hilo trágico que procedía de palabras todavía más antiguas”,⁵ conceptos y épocas de las que se conforma la novela aquí estudiada. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, de Linda Hutcheon, y Pere Ballart, en la *Eironeia*, con los cuales explico y fundamento tanto el género paródico, como al narrador y la narración irónica en *Adán Buenosayres*, la presencia de la sátira y, de alguna manera, el discurso humorístico del que habla el mismo prologuista de la novela, de ahí la consulta a *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, de Henri Bergson, y a *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Bajtin. Por otro lado, hago una lectura de la narrativa simbólica, por lo que defino algunos momentos significativos del camino del héroe con el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier y el de Juan Eduardo Cirlot. También realizo un acercamiento a la estructura narrativa de la novela, a la que considero uno de sus elementos esenciales, y los desarrollo con conceptos de *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, de María Filinich, y *Las voces de la novela*, de Óscar Tacca, por mencionar los más fundamentales y recurrentes en este estudio.

⁵ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 10.

Este estudio se conforma de tres capítulos esenciales. El primero de ellos, “Aproximación a la historia y la literatura de Argentina de la primera mitad del siglo xx”, contiene un recuento contextual de la primera etapa de escritura de Leopoldo Marechal y su relación con el sistema literario de Buenos Aires, la ciudad como escenario de desarrollo del escritor vanguardista, su paso y contribución en las revistas literarias, la primera y polémica recepción por la crítica argentina de su primera novela *Adán Buenosayres* y la posterior acogida por la academia de este descomunal texto.

En el segundo capítulo, titulado “El viaje y la parodia en *Adán Buenosayres*”, desarrollo el tema principal de este estudio y hago un recorrido detallado por el camino del héroe en relación con los paratextos que parodia. El capítulo está dividido en dos partes, la primera concierne al “Prólogo indispensable”, con la cual pretendo el inicio del esclarecimiento de la estructura del libro y la consideración de este primer apartado como parte integrante de la novela total, ya que, como su nombre lo indica, es esencial para dilucidar las intenciones del entramado novelesco, en virtud de que en dicho preámbulo se contienen algunas claves que auxilian en la lectura y comprensión de la novela total, así como las distintas funciones del prologuista, autor y narrador. Además de dos menciones a las que tomo como punto fundamental del análisis que son la muerte del héroe y la alusión al poema concluido, ambos como elementos de trascendencia.

En la segunda parte me detengo en el recorrido del viaje simbólico del héroe, contenido entre los libros primero y quinto, y que, de manera precisa, sigue el esquema de la partida, la iniciación y el regreso, recorrido en el que es posible encontrar ascensos y descensos que relaciono directamente con los libros sexto y

séptimo, con lo cual muestro la integración y relación estrecha de los siete libros. Este análisis lo realizo en diálogo con posturas teóricas con las que procuro definir el carácter del viaje y del viajero, y los principales usos estilísticos que, a la postre de su publicación, fueron elementos distintivos de la novela y los que la ubicaron en la posición de texto fundacional. Además de que me detengo en los múltiples símbolos que constantemente aparecen y que explican ciertas partes del relato y definen al héroe de la novela, que resulta atípico si se quiere mirar desde la epopeya clásica, principal elemento parodiado en *Adán Buenosayres*. El apartado concluye con un análisis referente al controvertido final del héroe, quien, después de su camino de regreso, parece quedar flotando en un sueño profundo del que no hay escapatoria. No hay una muerte explícita del héroe, ni un camino continuado, sino la posibilidad de asumir un salto elíptico de regreso al Prólogo, para apoderarnos de la muerte de Adán Buenosayres, que finalmente es un hecho en la historia. Otra posibilidad es seguir en orden la lectura y descifrar la posición estructural de los libros sexto y séptimo y, por consecuencia, la naturaleza del héroe y su intrincado camino.

El último capítulo de esta investigación trata de los dos últimos libros de la novela: “El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, y como apartado concluyente se define la situación del héroe respecto a su trascendencia o no trascendencia. La relevancia de estos dos libros resulta innegable, por un lado, “El Cuaderno...” es, según palabras de Marechal, el núcleo de su novela, que, como se menciona en este estudio, es el motivo del viaje del héroe, ya que comienza su camino con el objetivo de entregar “El Cuaderno...” a su amada, el cual fue creado a partir de ella. Este Cuaderno es un objeto de creación,

que contiene los fundamentos estilísticos del poeta Adán Buenosayres y una serie de disertaciones introspectivas acerca de la sustancia y la materia, proceso filosófico que lleva a cabo el personaje para desarrollar sus principios de *poiesis*, donde se revelan las intertextualidades platónicas, aristotélicas y tomistas, por mencionar algunas. Podría decirse que es el lugar de expansión del pensamiento ontológico del personaje, la creación de su Paraíso, su universo poético.

Por otro lado, Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia es el descenso al infierno de Adán, en el cual deliberadamente se parodia al “Infierno”, de la *Divina comedia* de Dante, pero con una transformación importante, que implica la actualización del texto parodiado en el paródico. Una excelente parodia en la que se concentran la estética de lo grotesco, desde la tradición ravelesiana hasta la moderna kayseriana, la primera en homenaje al clásico francés y la segunda un inevitable accidente por la visión del hombre moderno, además de que se acentúa la presencia de lo irónico y de un personaje que satiriza cada desgracia sucedida a sus reconocidos vecinos de Buenos Aires condenados en los infiernos de Cacodelphia.

La trascendencia del héroe es el apartado con el cual concluye este trabajo de investigación, en él se enfrentan dos ideas heterogéneas, una referente a la trascendencia del héroe y la otra, en su sentido opuesto, la no trascendencia del héroe. En ambos casos sustento cada idea con las posibilidades que el texto ofrece. En el caso de la de trascendencia, todo gira alrededor del héroe muerto, es decir, un héroe cuya historia pone sobre aviso que ya trascendió, y no por el hecho de la muerte misma, sino por su transformación en poema concluido, anuncio explícito en

el prólogo indispensable. La polémica surge en los finales del “Libro quinto”, “El Cuaderno de Tapas Azules” y el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”.

Adán Buenosayres no termina victorioso su viaje realizado en los libros del primero al quinto, queda suspendido, como ya dije, en un sueño profundo, con el aire melancólico de su encuentro con Dios, o su hijo, figura que por universal significa para Adán la ausencia del padre y, a la vez, la indiferencia de la humanidad ante la misericordia que se ha otorgado a sí misma por sus pecados. Aquí el narrador ironiza a Adán y cuestiona la existencia de Dios y su valor divino, así como la inocencia del personaje por protagonizar una persecución paranoica donde no hay persecutor más que él mismo.

Capítulo 1. Aproximación a la historia y la literatura de Argentina de la primera mitad del siglo XX

1. 1. El Buenos Aires de Leopoldo Marechal

Un acercamiento al contexto literario, e inevitablemente político-social, que rodeó el largo proceso de elaboración de la novela *Adán Buenosayres* (1926-1948) es necesario para entender el pensamiento y la idiosincrasia de Leopoldo Marechal⁶ y de la propia novela, por lo que el propósito de este capítulo es establecer coordenadas generales que definieron, directa o indirectamente, su contenido. Esta aproximación a la historia de Argentina, y de manera esencial a su capital Buenos Aires, recorre de manera breve la primera mitad del siglo XX, periodo que creo esencial para la explicación y análisis de la novela. Comienzo con la mención de las primeras dos décadas de 1900, época en la que Argentina gozaba de un fructífero desarrollo económico, precedido de un esfuerzo de modernización de la capital del país y de su puerto, que

Desde 1880 [...], se convierte en uno de los primeros países productores de cereales, y el principal proveedor de Inglaterra de materias primas. La red ferroviaria, controlada

⁶ Leopoldo Marechal nació el 11 de junio de 1900 en Buenos Aires, Argentina, y murió ahí mismo el 26 de junio de 1970. Fue hijo de Alberto Marechal, de origen uruguayo, y de la argentina Lorenza Beloqui; sus abuelos paternos, Leopoldo Marechal y Mariana Garans eran de origen francés, y los maternos, Juan Bautista Beloqui y María Ángela Mendiluce eran vascos españoles. El transcurso de su vida sucede en momentos clave de la historia de Argentina, de hecho, le tocan la modernización y el crecimiento de su ciudad natal, así como cambios y movimientos sociales nacionales y mundiales que, sin duda, definieron su ideología política y literaria. Se adhirió al partido peronista y ocupó, en su momento, algunos puestos públicos, lo que ocasionó el rechazo de sus contemporáneos intelectuales y poetas (cfr. Colla, 1999, p. 565).

en gran parte por capitales británicos, une ahora el Río de la Plata con el inmenso interior [...]. Los campos de la pampa son cultivados por vascos, gallegos, galeses y algunos criollos.⁷

Buenos Aires para entonces ya se había convertido en una zona de recepción de inmigrantes europeos, quienes, empobrecidos por el desarrollo industrial y la falta de oportunidades para adquirir tierras, veían en Argentina la prosperidad que no les ofrecían sus países de origen, esto ocasionó que las formas y costumbres de vida de la población mestiza y originaria, la cual ya había sido casi aniquilada, cambiaran profundamente, porque la aparente prosperidad del país no contemplaba a esta importante fracción poblacional argentina, en su mayoría rural y que quedó hundida en la pobreza por la falta de oportunidades laborales y cuya economía, en la primera década de 1900, estaba estancada.

La convergencia de gente de diversos países también llevó consigo beneficios indudables, como la llegada y estadía de poetas y filósofos españoles y latinoamericanos que enriquecieron las letras argentinas, pero también implicó problemáticas sociales y políticas de gran impacto que tuvieron sus efectos en años posteriores, una de ellas fue la sobrepoblación de Buenos Aires, que en ese entonces era mayor que la de Ciudad de México; otra, derivada de la anterior, se debe a la falta de “una política colonizadora [...] El resultado fue [la acentuación de la división de Argentina en dos]: criolla una y cosmopolita la otra. En esta última... crecieron las ciudades, a las que los nuevos y los antiguos ricos dotaron de los signos de la civilización vista en el espejo de París”,⁸ esta situación se mantuvo sin

⁷ Carmen Bernard, *Historia de Buenos Aires*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999, p. 209.

⁸ José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 109.

control por los sucesos bélicos de la primera mitad del siglo XX, sobre todo la Primera Guerra Mundial (1914-1928) y, por lo tanto, la natural migración de extranjeros al país latinoamericano, hecho que también llevaba consigo crisis económica y social del país.

Según la guía Baedeker, citada por Bernard, Buenos Aires daba la impresión “de una ‘vasta prisión, donde un mundo pletórico se ahoga, no puede caminar ni extender los brazos, ni respirar, porque si trata de hacerlo se quedará sin calzada, o lo aplastarán’. Las mujeres ya no se atreven a salir y ‘están atascadas de obesidad’”.⁹ Imágenes como ésta, que dibujan hiperbólicamente la cantidad de gente que puebla la ciudad, serán inspiradoras de cuadros literarios descriptivos de una sociedad en crisis, por ejemplo, Adán, personaje protagónico de la novela que aquí estudio, describe una Buenos Aires contradictoria que lo arroja, porque le es propia:

Templada y riente (como lo son las del otoño en la muy graciosa ciudad de Buenos Aires) resplandecía la mañana de aquel veintiocho de abril: las diez acababan de sonar en los relojes, y a esa hora, despierta y gesticulante bajo el sol mañanero, la Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra. Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad, bien sé yo que tu pecho se habría dilatado según la mecánica del orgullo, ante la visión que a tus ojos de porteño leal se hubiera ofrecido en aquel instante. Ya Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios, el color y sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares; al mismo tiempo, atorados con la fauna, la flora y la gea de nuestro territorio, buques altos y solemnes partían hacia las ocho direcciones del agua entre un áspero adiós de sirenas navales (p. 97).¹⁰

⁹ Bernard, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2013. En este estudio cito los fragmentos de la novela de esta edición, y escribiendo al final de cada cita textual el número de página entre paréntesis y en la notación al pie de página será distinguida con el nombre de la editorial: Corregidor. Me parece esencial aclarar que en el desarrollo de esta investigación eché mano de manera simultánea de la edición crítica de Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.),

Similar es el Villa Crespo descrito por Bernard: “una Babel de todas las razas. Allí se encuentran sefardíes que venden tejidos por pieza, checos de mameluco, trabajando en la construcción del subte, ‘turcos’ maronitas ..., italianos amarillentos por el polvo de la tierra, almaceneros gallegos ..., alemanes ...”,¹¹ la cual es una muestra de la concentración de inmigrantes que se da con mayor fuerza desde la segunda fundación de Argentina, con el inicio formal de urbanización de Buenos Aires en 1580 con Juan de Garay.¹² Este fenómeno inmigratorio sin control se extendió a toda Argentina y con el tiempo tuvo efectos latentes en la identidad nacional, tema característico en la literatura latinoamericana y, por supuesto, en la de Leopoldo Marechal, tenaz martinfierrista.

La diversidad étnica y la lucha de clases a causa de la desigualdad económica se transformaron en problemática a principios del siglo xx, y la fragmentación de la sociedad fue cada vez más notoria. Una fracción de la población Argentina veía con recelo a los inmigrantes, a quienes se les atribuía la autoría de huelgas, violencia, manifestaciones y la desestabilidad económica del país.¹³ Ante este conflicto social surgió la necesidad de definir “los rasgos fundamentales del carácter argentino”¹⁴ y nace así el llamado “nacionalismo cultural..., este primer nacionalismo floreció en

Conaculta, México/Madrid, 1997, 978 pp. [Colección Archivos 31]. El uso de la primera en citas textuales obedece exclusivamente a cuestiones prácticas.

¹¹ Bernard, *op. cit.*, pp. 240-241.

¹² *Vid.* Bernard, *op. cit.*, capítulo “I. Fundiciones”.

¹³ A partir de 1853, en Argentina se implementó “un modelo de desarrollo económico y social basado en el pensamiento liberal y sustentado por la oligarquía, [que consistía en la] expansión del centro capitalista hacia la periferia, [a través del capital inglés y la] fuerza de trabajo de las masas inmigratorias”, consideradas esenciales para el progreso. (*Vid.* Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1993, p. 24.)

¹⁴ La identidad nacional, como afirma Olea Franco, no es un elemento inmutable, sino que se construye a partir de la historia cultural de un pueblo, por eso me refiero a ella, para este tema y la época en específico que analizo, como sinónimo de búsqueda “de los rasgos fundamentales del argentino [de la primera mitad del siglo xx]” (cfr. Olea Franco, *op. cit.*, p. 27.)

especial como correlato de los dos centenarios –el del inicio del movimiento de independencia de 1810 y el de la proclamación de la independencia argentina en 1816–...”.¹⁵ Fueron los escritores nacionalistas los que intentaron, en esos años, una definición de la identidad, entre las principales posturas están las de Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, quienes, además de ser los antecedentes intelectuales inmediatos de la generación de Marechal, contemplan al hispanismo, a la argentinidad y al gauchismo, respectivamente, como nociones cercanas a una identidad nacional. Me referiré a ellas en el siguiente apartado de este estudio.

A la par de que se trataba de desentrañar el origen y la originalidad argentina, en el periodo de 1900 a 1918, considerado fracción de la época nacionalista,¹⁶ Buenos Aires fue estéticamente transformada; parte de la modernización se debe a su alcalde Torcuato de Alvear, como la apertura, entre otras cosas, de elegantes salones de té, cafés literarios y cervecerías, que eran centros de reunión de literatos y periodistas, además de las numerosas salas de teatro donde se presentaban piezas de ópera y puestas en escena. En estos espacios culturales y artísticos comenzó a hacerse más evidente la diferencia entre las clases sociales de Buenos Aires: había los espectáculos para el “público ‘vulgar’ de inmigrantes”¹⁷ y los realizados para la burguesía. En oposición a Villa Crespo, la calle Florida fue

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ En palabras de Olea, “el nacionalismo puede leerse en su conjunto como la respuesta concreta que los intelectuales construyen para redefinir sus relaciones con la élite, con el Estado, con el nuevo público y con el naciente mercado. En cuanto a sus conceptos, lo central de esta nueva tradición nacional es que trastueca todos los valores utilizados por los intelectuales del siglo diecinueve para definir a la nación: modernidad *versus* tradición, civilización *versus* barbarie, ciudad *versus* campo”. (Olea, *op. cit.*, p. 74)

¹⁷ Bernand, *op. cit.*, p. 214.

“famosa por sus cafés y sus salones de té, sus librerías, sus galerías de arte y el muy encopetado Jockey Club, con su rotonda Imperio, símbolo de la oligarquía”.¹⁸ Años más adelante, de 1920 a 1930, estos lugares fueron refugio de intelectuales y escritores originarios de España y Latinoamérica, ahí se reunieron Federico García Lorca y Pablo Neruda. También en esa misma calle Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Ricardo Güiraldes, así como los seguidores más jóvenes de este último y quienes consolidaron el grupo: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Eduardo González Lanuza fundan Florida.¹⁹

De 1910 a 1918, Leopoldo Marechal, además de estar sumergido en sus estudios básicos, pasaba sus veranos en Maipú, en la provincia de Mendoza, Argentina, en el rancho de su tío. Esta vida compartida con la provincia y Buenos Aires también se refleja en sus escritos literarios, Adán recuerda Maipú de manera melancólica en varios pasajes de la novela, y es la conexión que tiene con su niñez, de ahí que Marechal reconozca parte del origen del nombre de su pieza literaria y su simpatía por el hombre del campo o por el gaucho:

Desde los primeros años solía pasar mis vacaciones en el partido de Maipú, donde mi tío Francisco Mujica y su mujer fueron ganaderos y acopiadores de frutos. Tempranamente me familiaricé con los hombres y las cosas del sur: ellos transitarían

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ La polémica referente a los fundadores e integrantes de cada grupo es compleja, difícilmente encontramos, de un estudioso a otro, nombres que coincidan de manera exacta. Por ejemplo, Bernand atribuye la fundación del grupo Florida a Lugones (cfr. Bernand, *op. cit.*, pp. 243-245) y José Luis Romero menciona como integrantes del grupo a los seguidores de Güiraldes y Jorge Luis Borges, y afirma que el Florida nació, entre otras cosas, en oposición a las formas tradicionales de la literatura enarbolada por Lugones y Gálvez (cfr. Romero, *op. cit.*, p. 132). Schwartz ubica a Marechal en el grupo Boedo, aunque colaboró activamente con los de Florida y las revistas *Proa* y *Martín Fierro* –ambas de la segunda época– (cfr. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2006, p. 25) y Mario Goloboff lo considera del grupo Florida. La postura que me parece más adecuada es la sostenida por Olea, quien atribuye el desarrollo del grupo a los más jóvenes escritores, aquellos que por su contacto con Europa desean transformar el arte tradicional argentino a las formas de las vanguardias: Borges, Girondo y González Lanuza, entre otros (cfr. Olea, *op. cit.*, pp. 145 a 164); pero, sin duda, fueron Lugones, Gálvez y Güiraldes los iniciadores de una ruptura de lo tradicional.

mis poemas en forma obsesionante. Como los chicos de campo no sabían mi nombre, concluyeron por llamarme Buenos Aires. Y tal es el origen del apellido Buenosayres que di al protagonista de mi novela.²⁰

La aparente bonanza de Buenos Aires comienza para todos con el declive de la oligarquía y la llegada al poder presidencial de Hipólito Yrigoyen (1916-1922, periodo de su primer mandato), un gobernante populista con bastantes detractores –los conservadores, quienes pierden el poder con el triunfo del mandatario radical–, “inaugura un nuevo estilo de gobierno. Él mismo recibe a centenares de ciudadanos, que le transmiten sus dolencias; los escucha pacientemente, con esa atención paternalista y benévola que le proporciona una extraordinaria popularidad”,²¹ sin embargo, el gobierno de Yrigoyen no permitió ninguna manifestación libre, y aplastó revueltas obreras que reclamaban mejoras laborales, reclamos que para el Partido Radical y para la clase media tienen tintes socialistas, lo cual desata la Semana Trágica.

Con la derrota de los conservadores, la llamada Generación del 80 (1880-1916) pierde su vigencia. Éste era un grupo de élite oligárquico conformado por intelectuales inclinados hacia las corrientes del positivismo y cientificismo, en boga en Europa; sus integrantes también fueron partidarios –y responsables– de la transformación de Buenos Aires en una ciudad afrancesada. Entre sus aportes más relevantes está la fundación de escuelas:

estimularon los estudios universitarios porque tenían una fe indiscutible en el progreso y en la ciencia. Tenían también una acentuada afición a la literatura. Eduardo Wilde, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, Lucio Vicente López, Julián Martel, entre otros, escribieron a la manera europea, pero reflejaron la situación de la sociedad argentina

²⁰ Fernando Colla, “III. Cronología”, en Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.), en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 566.

²¹ Bernand, *op. cit.*, p. 234.

de su tiempo y especialmente a la clase a la que ellos pertenecían, elegante, refinada y un poco cínica.²²

Mientras la Generación del 80 estaba sumergida en una actividad política e intelectual más o menos clasista, nacía una fracción social con ideales y necesidades distintas, totalmente ignorada por el grupo de poder tradicional de esa época; se trataba de la clase media trabajadora, que llegó a la cúspide a través del triunfo del radicalismo. Sin embargo, las revueltas sociales continuaban, en 1918, en la Universidad de Córdoba, la corriente llamada “la Reforma” rechazaba el positivismo y exigía una enseñanza académica más moderna, además de una universidad “al servicio de los problemas de la nación, y el acercamiento de los estudiantes y obreros, bajo la consigna: ‘¡Abajo la oligarquía!’”.²³ Este movimiento, a pesar de que tuvo eco en toda Latinoamérica, generó consecuencias graves en tiempos posteriores: a mediados del periodo presidencial de Juan D. Perón, las universidades realizaban movilizaciones constantemente en contra del servilismo al que se había condenado a la educación respecto del Estado.²⁴

En este mismo año, 1918, el joven Marechal pierde a su padre y, por ser el mayor de tres hermanos, comienza su labor como docente en una escuela particular y empleado en la Biblioteca Popular “Alberti” en Villa Crespo. La muerte de su padre marca profundamente a Marechal y quizá es uno de los motivos que definen su inclinación por la defensa de los derechos laborales de los obreros y de cualquier injusticia cometida contra los más desprotegidos; del mismo modo explica su inserción en el peronismo, que más adelante detallo:

²² Romero, *op. cit.*, p. 125.

²³ Bernand, *op. cit.*, p. 237.

²⁴ Cfr. Romero, *op. cit.*, p. 137.

mi padre [dice Marechal] contrajo la bronconeumonía [o gripa española] que tuvo ese año en el país un carácter endémico. Merced a su robusta naturaleza, logró vencer los primeros rigores del mal; y habría sobrevivido si una convalecencia prudente hubiera respaldado su curación. Pero en aquellos años no había leyes sociales que aseguraran licencia a los trabajadores enfermos, por lo cual, y ante los reclamos patronales del establecimiento donde trabajaba, mi padre volvió a su quehacer, tuvo una recaída y murió veinte horas después en mis brazos, en medio de una fiebre que lo hacía delirar con maquinarias y agitar sus dedos como si apretase tuercas y manejase tornos invisibles.²⁵

En el ámbito de la literatura, Horacio Quiroga publica en ese mismo año, 1918, *Cuentos de la selva*, y en 1919 César Vallejo, *Los heraldos negros*, en 1922, *Trilce*, año en que también Marechal publica su primer libro de poemas, *Los aguiluchos*, y Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero, Guillermo Juan Borges y Roberto Ortelli²⁶ fundan la revista *Proa*,²⁷ y no será hasta 1923 que Marechal entre en contacto con los integrantes de la publicación, y participe en la revista *Martín Fierro*.²⁸ “fui un tirador literario de Villa Crespo, hasta que me llamaron a colaborar en la revista *Proa* ... Casi enseguida me enrolé en el grupo que decidió imprimir a la revista *Martín Fierro* un ritmo verdaderamente revolucionario, que no tuvo en su primera época”.²⁹

Fueron los jóvenes artistas y escritores los más acérrimos promotores de una lucha contra la academia tradicional. Dos grupos enarbolaron la batalla ideológica contra Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones. El primer grupo, llamado

²⁵ Colla, *op. cit.*, p. 566.

²⁶ Vid. Olea, *op. cit.*, p. 147.

²⁷ Raúl González Tuñón, en *La literatura resplandeciente*, atribuye la fundación de la revista *Proa* a Ricardo Güiraldes (cfr. González, *op. cit.*, p. 15).

²⁸ Existió una primera versión de la revista semanal *Martín Fierro*, fundada en marzo de 1904 por Alberto Ghirardo, “intelectual anarquista... luchador incasable de la defensa de los derechos de las clases desposeídas” (Olea, *op. cit.*, p. 62). Ghirardo atribuyó a la revista un sentido de lucha social y de reivindicación de las masas, idea opuesta a cierto sector de intelectuales que no acepta la figura del gaucho como símbolo nacional.

²⁹ Colla, *op. cit.*, p. 568.

“los de Florida”, lo integraban los seguidores de Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra* (1926), y de Jorge Luis Borges, autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925); Oliverio Girondo, de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922); y Eduardo González Lanuza, *Prismas* (1924), entre otros. Y el otro, opositor a estos, que se llamó “los de Boedo”, concebía el arte y a la literatura como compromiso social, y lo conformaban “los que acompañaban a Leónidas Barletta, el de *Las canciones agrarias* [1924], y a Roberto Arlt, el de *El juguete rabioso* [1926]”;³⁰ a Álvaro Yunque, de *Barcos de papel* (1926); a Roberto Mariani, *Cuentos de la oficina* (1925).³¹ En el caso de Leopoldo Marechal, antes de ser marginado por sus ideales políticos y sociales, su estilo transgresor y su profunda preocupación por la estética, así como su participación activa en las revistas *Proa* y *Martín Fierro* (ambas de la segunda época), se aprecia próximo al grupo de los de Florida, aunque también muestra, tanto en su literatura como en sus declaraciones ideológicas, simpatía por las cuestiones sociales y no desprecia la literatura con fines de lucha social, sin olvidar su tendencia católica, de ahí la complejidad de catalogar el trabajo literario de Marechal. La postura que muestra el autor de *Adán Buenosayres* respecto a los grupos es incluso conciliadora:

Entre ambas escuelas hubo diferenciaciones, pero nunca oposición, sobre todo en las relaciones humanas. Predominaba en los de Florida una tendencia “estetizante”, pura, natural en una época en que el acento económico social no había recaído aún, como sucede ahora [alrededor de 1965], sobre todas las actividades del hombre. Los de Boedo, unidos en su tendencia socializante, se adelantaron a los de Florida y a nuestra comunidad entera, justo es reconocerles esa prioridad histórica.³²

³⁰ Romero, *op. cit.*, p.132.

³¹ Cfr. Olea, *op. cit.*, pp. 147 y 148.

³² Ernesto Sierra (ed.), “Conversación con Leopoldo Marechal”, en *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2011, p. 35.

Antecede a la formación de ambos grupos la necesidad de los jóvenes escritores por expresar la nueva estética y, en oposición a la revista *Nosotros*,³³ ya consolidada y caracterizada por su criterio de inclusión, crean *Prisma. Revista Mural*, primera edición vanguardista “publicada como periódico mural en diciembre de 1921 y marzo de 1922”,³⁴ a ésta le siguieron *Proa* y *Martín Fierro*.

Siempre con la atención fija en Europa, en 1926 la mayor parte de redactores de *Martín Fierro* viajó al viejo continente, incluido Marechal, quien comienza la creación de *Adán Buenosayres*, en una escena en la que el movimiento literario latinoamericano es sumamente fructífero: en México, el grupo de Los Contemporáneos ya llevaba por lo menos 15 años de actividad literaria, Borges alcanza tres publicaciones entre poemas y ensayo, Horacio Quiroga publica *Los desterrados*; Huidobro, *Vientos contrarios*; Villaurrutia, *Reflejos* y Marechal, su segundo poemario, *Días como flechas*. En su estadía en París, en 1929, Marechal comienza la elaboración de *Adán Buenosayres*, que abandona en el segundo capítulo por parecerle de una “puerilidad alarmante” y regresa a la poesía, y *Odas para el Hombre y la Mujer* ganan el Primer Premio Municipal de Poesía.³⁵

Durante el segundo mandato de Yrigoyen, iniciado en 1928, la afluencia de extranjeros continúa, y los hijos de inmigrantes, adheridos al partido radicalista, se consideran argentinos, esto dio pie a que Roberto Arlt, hijo de inmigrantes alemanes, en el diario *Crítica*, hablara del término *esquenún*, o espinazo, con el cual

³³ La revista *Nosotros* (1907-1943) tenía como criterio la apertura a todas las formas artísticas, tradicionales o de renovación, situación que no agradó a las nuevas generaciones de escritores. Este principio heterogéneo no era lo que buscaban los vanguardistas, ya que su deseo era homogeneizar las piezas publicadas, por lo que crean sus propias ediciones, en las que sólo hay cabida para la que consideraban la renovación estética.

³⁴ Olea, *op. cit.*, p. 146.

³⁵ Cfr. Colla, *op. cit.*, p. 570.

describe a esta generación de habitantes bonaerenses, que definirían el carácter del país en los siguientes años:

Es el hijo integrado de inmigrantes que se rompen el lomo, que arrastra sus pantuflas cuando se le pide un mandado, o que descansa cómodamente en la terraza mientras el padre emplea el domingo en cortar los árboles. El *esquenún* se estaciona en patota³⁶ en las esquinas, habla con un discurso subversivo, se interesa por la poesía y no pide a la vida nada más que algunos centavos para atornillarse a una mesa de café o fumar un cigarrillo.³⁷

Con estas generaciones crecen Villa Lugano, Villa Soldati, Villa Crespo y la Plaza Once, barrios poblados por inmigrantes, que transformaron, además de las costumbres, el lenguaje. La prostitución se consolidó como un negocio lucrativo que se desarrolló de manera clandestina en manos de polacos, a pesar de su prohibición en 1919. Este modo de vida llamó la atención de escritores, por tratarse de situaciones que en general retratan el ambiente que vivía Buenos Aires durante el gobierno radicalista. La capital de Argentina se vuelve en la literatura “la confesión de toda una clase social [...], el alarido o la esperanza de la clase media [...]”. Roberto Arlt fue tal vez el primero en encontrar los ‘subterráneos metafísicos’, [en *Los siete locos*], de la gran capital por cuya superficie transcurría la antigua realidad”,³⁸ y Leopoldo Marechal, en un estilo distinto, refleja en *Adán Buenosayres* parte de esa ciudad en crisis.

En 1930, el golpe de Estado termina con el segundo mandato de Yrigoyen y llega al poder, echando mano del fraude electoral, el general Agustín Justo, con el apoyo de los conservadores a la cabeza, y de algunos radicales y socialistas. De

³⁶ “Pandilla de amigos generalmente jóvenes” (*Diccionario de la Real Academia Española, op. cit.*, p. 1702).

³⁷ Bernand, *op. cit.*, p. 240.

³⁸ Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, 17ª edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 2000, p. 207.

las primeras decisiones tomadas en este periodo gubernamental fue la de cerrar las fronteras a los inmigrantes. “Ante la crisis que amenazaba a la economía agropecuaria, la preocupación fundamental fue contener todas las manifestaciones de la desordenada expansión que intentaba espontáneamente el país para reducirlo a los viejos esquemas”,³⁹ pero en 1932, la crisis se agudizó, cuando la Gran Bretaña decidió establecer sus contratos de adquisición a favor de sus nacionales.

En este ambiente de crisis económica, social y política, Marechal, en 1931, regresa de Europa a Buenos Aires, “afectado por una profunda crisis espiritual”,⁴⁰ vuelca su mirada al catolicismo y participa en los Cursos de Cultura Católica, dependiente de la Acción Católica Argentina, y colabora en las revistas *Ortodoxia* y *Sol y Luna*, ambas de carácter nacionalista, católico de derecha.⁴¹ Argentina vive más de una década compleja, de 1930 a 1943 la inestabilidad del país afectaba duramente la economía y la paz social, pero la actividad literaria era fructífera: Marechal publicaba sus poemas regularmente en *La Nación*; Victoria Ocampo funda la revista *Sur* (1931); Roberto Arlt publica *Los lanzallamas* (1931) y *El jorobadito* (1933); Raúl Escalabrini, *El hombre que está solo y espera* (1931); Marechal, la primera versión de su ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1933); en México se funda el Fondo de Cultura Económica, editorial que después se

³⁹ Romero, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁰ Colla, *op. cit.*, p. 570. Cfr. Rosbaco, *op. cit.*, pp. 93 y 94.

⁴¹ La participación de Marechal en estas revistas muestra una contradicción ideológica, por lo menos de carácter temporal, ya que en una entrevista para la revista *Nuevos Aires*, realizada en 1970, Marechal confiesa su inclinación por el socialismo: “a los dieciocho años, el deber cívico en la instancia de votar me llevó a elegir honradamente al entonces juvenil Partido Socialista que gobernaba Juan B. Justo, Nicolás Repetto y Alfredo Palacios; era por otra parte, el movimiento donde militaban mis tíos ferroviarios” (Rosbaco, *op. cit.*, p. 92), sin embargo, puede considerarse un pensamiento de juventud que se afianzó con su participación activa en el gobierno laboral peronista.

extenderá a Sudamérica; Jorge Luis Borges publica *Historia de la eternidad* (1936) y en el mismo año, Raúl González Tuñón, *La rosa blindada*.

A causa de un nuevo fraude electoral en 1938, cuando se impuso como presidente del país al radicalista Roberto M. Ortiz, se agravó en la población el escepticismo y enojo. Ortiz renunció al poder en 1940, y ocupó la presidencia Ramón S. Castillo, considerado de extrema derecha, cuyo mandato duró tres años, los cuales se desarrollaron a favor del fraude y los grupos pronazis. En el transcurso de esta situación insostenible, se formaba el movimiento Acción Argentina; sus integrantes “se organizaron para defender las causas de las potencias democráticas [que participaban en la Segunda Guerra Mundial]”,⁴² la intención del movimiento era preparar el camino a un candidato idóneo que participara en las elecciones de 1944 y respondiera a los intereses de Estados Unidos, esto también ocasionó una división de ideas, ya que otros optaban por un candidato más discreto, que no se definiera por su inclinación al país norteamericano. Castillo optó por Robustiano Patrón Costas, quien prometía unir el futuro del país con Estados Unidos, esto no agradó a los grupos pronazis, quienes urdieron y ejecutaron el golpe de Estado el 4 de junio de 1943. De esta manera se termina con la república conservadora. “Pero la revolución de junio no giraba hacia la democracia, sino que aspiraba a iniciar en el país una era de sentido análogo al de la que en Europa terminaba ante la execración universal”.⁴³

Tres años después y previo a distintos cambios del titular de la presidencia de la república, el 4 de junio de 1946 Juan Perón ocupa el cargo de presidente de la

⁴² Romero, *op. cit.*, pp. 148 y 149.

⁴³ *Ibidem*, p. 149.

república, luego de haber servido, en 1944, en la Secretaría del Trabajo y Previsión, en el Ministerio de Guerra y la vicepresidencia del gobierno provisional. Su programa político se basó, sobre todo, en el apoyo a la comunidad obrera, sin embargo, el modelo que enarbolaba era el del fascista Benito Mussolini, a pesar de esto, recibió el apoyo de dicho sector laboral, que urgía un cambio en las precarias condiciones de trabajo que hasta entonces imperaban y que fueron atendidas, de manera paulatina, por Perón antes de ser presidente –ya preparaba el camino hacia la presidencia, cuando en 1944 participó activamente en el auxilio a las víctimas de la provincia de San Juan, destruida por el terremoto–.⁴⁴ Elegido formalmente, Perón comienza su gobierno con el apoyo de más de la mitad de la población en edad electoral, y con un discurso al que se le calificó de demagógico, el cual conservó hasta el final de su mandato.⁴⁵

Es en el periodo de Perón en el que, entre otras cosas, se vuelve a abrir la frontera a los extranjeros, y en 1947 comienza nuevamente el aumento desproporcionado de la inmigración y, tiempo atrás, la población se movía constantemente dentro del territorio nacional para ocupar zonas según sus intereses de vida, esto resultó en la conformación de suburbios habitados por la clase trabajadora. “Ahora poblaban los suburbios los nuevos obreros industriales, que provenían de las provincias del interior y que habían cambiado su miseria rural por los mejores jornales que les ofrecía la naciente industria”.⁴⁶ A pesar de la inmigración externa e interna, se gozó de una lozana economía, que fue favorecida

⁴⁴ Cfr. Bernand, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁵ Vid. Romero, *op. cit.*, “La república de masas”.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 153.

por las necesidades que la Segunda Guerra Mundial provocó en Europa. Argentina se benefició con los buenos precios en que vendía su producción agropecuaria. Esta bonanza económica se reflejó en los salarios de los trabajadores y en las mejoras de los derechos laborales.

La aparición en la escena política de Eva Duarte, a través de su matrimonio con el presidente, refuerza la postura social de Juan Perón, pero la balanza se inclina de manera rotunda hacia la población mestiza, antes mantenida al margen de todo tema de interés social o político, para este núcleo de la comunidad, Eva Perón resultó su defensora más tenaz, su labor logró un bienestar innegable para sus miembros. El populismo de la pareja se manifestó de distintas formas, pero la más notoria fue la apertura de los lugares emblemáticos dedicados a las artes, de ornamentaciones refinadas y afrancesadas que antaño eran espacios exclusivos para la clase intelectual y burguesa –la más preocupada por esta situación–, ahora las salas del teatro Colón, por ejemplo, eran frecuentadas “por una multitud poco educada”.⁴⁷

A diferencia de los sectores obreros, el ámbito intelectual sufre una enérgica marginación por parte del gobierno, a causa de su rechazo al peronismo. “Algunas medidas que apuntan a humillar los grandes nombres de la cultura golpean a hombres como Borges, que es despedido de su puesto en la Biblioteca Municipal para ser «promovido» a la inspección de aves y conejos en los mercados públicos”.⁴⁸ Por otro lado, la universidad también está inconforme con el sistema impuesto por los Perón, quienes utilizan la investidura de la educación para fines

⁴⁷ Bernand, *op. cit.*, 279.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 281.

particulares. Los profesores son elegidos desde la política y no por sus conocimientos. “El libro atribuido a Eva Perón, y que fue redactado por un partidario, *La razón de mi vida*, se convierte en una lectura obligatoria en las escuelas”.⁴⁹ La censura a los medios impresos aumenta con el paso del tiempo, y sólo la revista *Sur* y el diario *La Nación* conservan su libertad de expresión.

A pesar del rechazo general de los intelectuales por los Perón, hubo una fracción partidaria de los primeros por estos últimos, en ella se encontraba Leopoldo Marechal, quien desde su juventud había mostrado sus preferencias por el Partido Socialista, simpatía que manifestaba con naturalidad por estar familiarizado con la situación obrero-patronal que primó en su entorno más cercano: “Nadie podrá negar ahora ni en el futuro, que aquel Partido Socialista, en su brega parlamentaria, logró victorias que merecen el recuerdo y la gratitud de los que conocimos, en tiempo y lugar, el desamparo de los humildes”,⁵⁰ mención que realiza en memoria de amigos de su padre, de su padre mismo y sus tíos, que sufrieron las consecuencias de un trato patronal inhumano, que los llevó a unos a la muerte y a otros al deterioro físico. Marechal, incorporado en los Cursos de Cultura Católica, conoció otras posturas políticas. Convivió con los jóvenes nacionalistas, a quienes acusó de tener posiciones antagónicas innecesarias entre ellos, situación que los conduciría al fracaso, además, explica Marechal, “su intelectualismo cerrado los llevó a concretar sólo un parnaso teórico de ideas y soluciones, un acerbo (*sic*) de *slogans* cuya rigidez no era de buen pronóstico”,⁵¹ un discurso que muestra la idea de un

⁴⁹ *Ibidem*, p. 282.

⁵⁰ Rosbaco, *op. cit.*, p. 92.

⁵¹ *Ibidem*, p. 94.

Marechal a favor de la praxis y del ineludible acercamiento al pueblo, para verdaderamente conocer sus necesidades.

Después de su renuncia en el Ministerio de Educación, donde prestó servicios de docencia por 30 años, Marechal fue nombrado en 1943 presidente del Consejo General de Educación y Dirección General de Escuelas de la Provincia de Santa Fe. Al año siguiente se incorporó a la Dirección de Cultura de la Nación; en 1945, se unió al movimiento peronista: “Decidí con mis hechos y palabras, declarar públicamente mi adhesión al movimiento y respaldarla con mi prestigio intelectual, que ya era mucho en el país”.⁵² Al integrarse a las filas de Juan Perón, Marechal ocupó varios puestos públicos, aunque con el tiempo fueron en descenso jerárquico, no reprochó abiertamente esta situación. Lo relevante es que la confesión de su pensamiento y práctica en el ámbito político le generó un agresivo rechazo en el campo creativo.

En 1948, después de la muerte de su esposa María Zoraida Barreiro, publica *Adán Buenosayres* y casi de inmediato viaja nuevamente a Europa como “enviado intelectual del peronismo”,⁵³ a su regreso se enfrenta con el hecho de que el círculo dominante de intelectuales rechaza su obra: “De regreso a la Argentina conoció el escrutinio suscitado por su primera novela: algo que se parecía a una empresa regimentada por reacción antes que por conceptos ecuánimes, y donde los puntos de vista se tramitaron como toma de posición y actitud personal”,⁵⁴ el propio Marechal reconoce en la entrevista para la revista *Nuevos Aires* –ya citada en

⁵² Colla, *op. cit.*, p. 574.

⁵³ *Ibidem*, p. 575.

⁵⁴ Rosbaco, *op. cit.*, p. 25.

páginas anteriores en nota al pie de página—, realizada en 1970: “Y ahora me pregunto si este Alberto Marechal, mi padre, el trabajador uruguayo, y aquel Leopoldo Marechal, mi abuelo y comunero de París, bendecirían a este otro Leopoldo, el poeta, que se vio excluido de la intelectualidad argentina por seguir un color a su entender indeclinable”.⁵⁵

El escritor argentino insiste años después en que la revolución justicialista gozó de razón en su momento y que fue la única verdaderamente popular, que reunió a las masas “por una conciencia doctrinaria que les dio unidad y fuerza creativa”,⁵⁶ y su favor a esta causa no era motivo suficiente para negarle la luz a su novela. Con cierto optimismo o indulgencia, Marechal afirma en la entrevista que mencioné antes: “Salvo algún burlote sin gracia, una consigna de silencio pareció gravitar sobre mi novela, lo que no impidió que durante quince años, en nuestro país y en los demás de habla castellana, se abriese un camino subterráneo, yo diría, que salió a la superficie tres lustros después”.⁵⁷ Y, efectivamente, *Adán Buenosayres* fue sometida al examen de los críticos de su época, de escritores contemporáneos que no eran sus aliados, pero también, aunque en menor medida, recibió halagos y el justo reconocimiento de esta ambiciosa obra, a la que considero, por sus componentes formales y de fondo, una novela de magnífica multiplicidad, poco comprendida y, por mucho, bien lograda.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁷ Colla, *op. cit.*, p. 575.

1. 2. El autor y la vanguardia latinoamericana

El tema de la vanguardia en Latinoamérica es extenso y, por momentos, de compleja delimitación. En su recuento encontramos posturas opuestas, fechas imprecisas, nombres concurrentes, estéticas distantes, que tienen su origen en el pensamiento artístico europeo, el cual, trasladado por escritores e intelectuales latinoamericanos, es reelaborado por éstos dentro de un contexto propio, creando de esta manera estéticas propias de la literatura latinoamericana. En este apartado realizo un acercamiento a la vanguardia y el modo en el que se produce en América Latina. Centro mi atención en Argentina y su producción literaria, sobre todo la elaborada en su capital Buenos Aires –centro de operaciones de los grupos intelectuales más influyentes del país sudamericano–, así como en la propuesta y postura estéticas de Leopoldo Marechal, y el sesgo ideológico impreso en ellas, con respecto a la vanguardia en las décadas del veinte y el treinta del siglo xx.

Frente a la búsqueda de una definición precisa de la palabra *vanguardia*, me parece mucho más oportuno acercarme a ella a partir de sus rasgos más característicos, ya que éstos contemplan el comportamiento global del sistema literario de regiones específicas. En cuanto a América Latina, la vanguardia artística se origina –a decir de Jorge Schwartz– a principios del siglo xx con Rubén Darío, quien era corresponsal europeo de *La Nación*, desde 1909, y que por obvias razones se encontraba cercano a los movimientos de ruptura que sucedían en el Viejo Continente.⁵⁸ En esta investigación ubicaremos a la vanguardia

⁵⁸ Schwartz ubica el inicio de las vanguardias en 1909, con la publicación en París del Manifiesto Futurista (20 de febrero de 1909), el cual tuvo efectos poco tiempo después en América Latina:

latinoamericana como movimiento generado por los escritores que buscaban una ruptura de los cánones establecidos en la literatura tradicional que los precedía y que tuvo su auge alrededor de 1920 y hasta 1939, esta segunda década me parece esencial porque en ella se continúan las rupturas literarias⁵⁹ –de hecho podríamos considerarla el periodo de mayor consolidación del movimiento– y la creación de nuevas formas estéticas, tomando en cuenta a los integrantes de los grupos Florida y Boedo,⁶⁰ cuyas disputas fueron las impulsoras de las nuevas formas del arte literario. Además, es importante señalar que, en la escena latinoamericana, a partir de 1940, escritores como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal, por mencionar algunos, publican sus trabajos más relevantes. En esta década podemos considerarlos escritores consolidados y maduros, mucho más definidos en su prosa. “Ellos y sus pares [...] son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo”.⁶¹

“semanas más tarde, en la edición del 5 de abril [del mismo año] del prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, figura principal del modernismo hispanoamericano, es el primero en publicar una reseña sobre el innovador trabajo de Marinetti como poeta, dramaturgo y director de la revista *Poesía*... y hace un extenso comentario crítico, una especie de irónico canto del cisne de quien, a fines del siglo XIX, había revolucionado la estética simbolista-decadentista en lengua castellana”. Federico Schopf sitúa su conclusión hasta 1939 (Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, México, 2002, p. 36). Para efectos de esta investigación, me enfoco en las décadas de los años veinte y treinta, por considerarlas las de mayor auge de las vanguardias.

⁵⁹ No debemos perder de vista que Leopoldo Marechal comenzó la escritura de *Adán Buenosayres* en 1929 y fue publicada en 1948 (cfr. Colla, *op. cit.*, p. 575).

⁶⁰ Los grupos Florida y Boedo recibieron su nombre derivado de las calles en las que se reunían sus creadores. De esta manera, Florida se ubicaba en la calle central de Buenos Aires del mismo nombre, caracterizada por su concurrencia burguesa, arquitectura afrancesada, lugar donde se encontraba el exclusivo Jockey Club. Por otro lado, la calle de Boedo, proletaria y ubicada en los suburbios bonaerenses, era el centro de reunión del grupo inclinado por las problemáticas sociales de su país (cfr. Olea Franco, *op. cit.*, p. 148).

⁶¹ En 1972, Monegal se aventura a afirmar que son los grandes renovadores de este siglo (el XX), y digo que se aventura, ya que el siglo para entonces no ha concluido, en realidad desconoce qué llegará en las décadas restantes, aunque sin duda son parteaguas de la literatura Latinoamericana. Me interesó citar su punto de vista, porque veinte años atrás fue uno de los detractores más duros de *Adán Buenosayres*. (Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1ª ed., 1972, 17ª reimpresión, México, 2000, p. 156.

Podemos considerar que las inquietudes de ruptura con lo tradicional y la necesidad de difusión de las nuevas ideas estéticas encuentran parte de su origen en la entonces dominante presencia de la revista *Nosotros* (1907-1934), que se caracterizó por su apertura a todas las manifestaciones artísticas, sin distinción de géneros, formas y escuelas, por lo tanto, los más jóvenes también encontraron un espacio para la publicación de novedosas propuestas, un ejemplo de esto es el manifiesto del ultraísmo argentino de Borges, que en 1921 la revista divulgó.⁶² Pero la necesidad de tener un espacio de exclusividad para la vanguardia y el deseo de los escritores de romper con el pasado, los llevó a fundar sus propios medios de difusión: revistas y periódicos con características y criterios distintos a los ya existentes, donde plasmaron la transición de lo tradicional hacia la creación de nuevas estéticas, las discusiones acerca de su función, las definiciones de escuelas literarias, disertaciones acerca de qué debe ser la literatura, las ideas opuestas entre “el arte por el arte” y el “arte comprometido”, tema que, en el caso de Argentina, fue uno de los elementos de desencuentro entre Florida y Boedo: el primer grupo, preocupado por la renovación y perfección estética, además de la intención fija de sepultar el modernismo de Rubén Darío; y el segundo, interesado, sobre todo, por un arte que contemplara tanto lo estético como lo social.⁶³

⁶² Cfr. Olea Franco, *op. cit.*, 117-118.

⁶³ Jorge Schwartz afirma que “aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales” (Schwartz, *op. cit.*, p. 42). Además, debemos considerar los cambios ideológicos de los escritores, posturas que “explican la existencia, por ejemplo, de más de un Borges, de más de un Neruda, de más de un Vallejo” (*Ibidem*, p. 43).

La vanguardia no sólo propone cambios estéticos, también “un concepto radical de libertad, el desprecio de las instituciones sociales y artísticas, el rechazo de las formas aceptadas de la carrera literaria y la consagración,”⁶⁴ además de la experimentación, la lucha por la diferencia y la negación del pasado. La libertad de pensamiento, de expresión y de creación resultó esencial para los artistas e intelectuales de la época, de hecho, Schwartz considera que es la más valiosa herencia de la vanguardia latinoamericana ofrecida por cada país donde se haya desarrollado de acuerdo con sus contextos literarios, situaciones sociales y políticas. Además de que

La libertad estética constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias [...], permite que la “sed de horizonte y de galope” se sacie donde y como le parezca mejor y para ello es necesario que ejerza primero la ruptura con la mala positividad de las convenciones osificadas. Después, o en el curso de la lucha, el escritor va a enfrentar su asunto que lo llevará de vuelta a sus experiencias vitales y sociales significativas. La libertad, entonces, señalará nuevos términos y límites, exigiendo el tono justo, la perspectiva cierta [...].⁶⁵

En un primer momento, esto impulsó a los escritores a elegir abiertamente los temas y las formas estéticas para crear cada pieza literaria o artística y decidir qué función y dirección seguir. Los escritores y artistas más jóvenes⁶⁶ eran, unos, los partidarios de la creación del “arte por el arte” –o una revolución de éste– y de la abolición –o trascendencia– del modernismo. Estos principios se establecieron en el “Manifiesto de *Martín Fierro*”, difundido en el número cuatro del periódico del mismo nombre,

⁶⁴ Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (coords.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Espasa Calpe, Argentina, 1997, p. 213.

⁶⁵ Schwartz, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

⁶⁶ Aquellos que regresaban de Europa y tenían las más actuales tendencias de la vanguardia y que integraban los dos grupos: Florida y Boedo (*Vid.* capítulo “1. 1. El Buenos Aires de Leopoldo Marechal”, pp. 5-6).

segunda época,⁶⁷ y en la editorial del primer número de *Proa* (segunda época, 1924-1926),⁶⁸ ambas publicaciones renovadas y lideradas por los miembros del grupo Florida.

El manifiesto expresa el rechazo al anacronismo y al mimetismo, a la necesidad de fundamentar el nacionalismo, el anecdotismo, a la juventud anquilosada, y llama a que sea reconocida la nueva sensibilidad y comprensión que se viven, y a descubrir “panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión”,⁶⁹ y, al mismo tiempo, apuesta por la autonomía creadora de sus escritores, reconociendo el valor de sus predecesores y de su naturaleza argentina:

Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas [*sic*] de Francia y de un jabón inglés.

Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.⁷⁰

En el mismo sentido se escriben las intenciones de los integrantes de *Proa*, en la que, entre otras cosas, sus fundadores –Jorge Luis Borges, Brandan Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz– asientan los principios de su naciente movimiento: reconocen en Europa su impulso de renovación creadora, mencionan como detonantes a la guerra y la existencia de una sociedad fatigada y el imperante deseo de recuperar la juventud espiritual, explican el anhelo de armonía entre

⁶⁷ Vid. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, segunda época, año 1, núm. 4, Buenos Aires, mayo 15 de 1924, pp. 25-26.

⁶⁸ *Proa*, año 1, núm. 1, Buenos Aires, agosto 1924, pp. 3-8.

⁶⁹ *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre, op. cit.*, p. 25.

⁷⁰ *Idem.*

pensamientos provenientes de distintos ambientes; en concreto, su finalidad se resalta en las siguientes líneas:

PROA quiere ser el primer exponente de la unión de los jóvenes. Por esto damos un carácter simbólico al hecho de ser fundada por cuatro jóvenes formados en distintos ambientes. Aspiramos a realizar la síntesis, a construir la unidad platónica sin la cual jamás alcanzaremos el estilo, secreto matiz que sólo florece en la convergencia esencial de las almas. Queremos que se entienda bien, que no pretendemos fusionar a los grupos dispersos, malogrando tendencias y ahogando personalidades. Nuestro anhelo es el de dar a todos los jóvenes una tribuna serena y sin prejuicios que recoja esos aspectos del trabajo mental que no están dentro del carácter de lo puramente periodístico.

[...]

PROA aspira a revelar en sus páginas la inquietud integral de los espíritus fecundos que viven esta hora. Es claro que el hecho de alimentar un sueño por humilde que sea, de superación y de optimismo, implica condenar o revertir tácitamente el punto de partida. De aquí, que sin ningún temor ni hipocresía declaremos nuestro amor por todo lo que signifique un análisis o una nueva ruta.⁷¹

Aunque dejan claro que es un movimiento en construcción y que el programa ideológico que ostentan y la estética que promueven se verán reflejados en los artículos publicados.

Los otros jóvenes son los que fijaron su mirada, además de en lo estético, en lo social. Era el momento perfecto de partir, dice Schwartz, “hacia la propia historia social, hacia la propia historia subjetiva. César Vallejo, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Marechal: nombres que definen ejemplarmente ese decurso”,⁷² considerados, algunos de ellos, participantes activos del grupo Boedo, y quienes produjeron, a través también de la renovación, *Los*

⁷¹ *Proa, op. cit.*, pp. 5 y 7.

⁷² *Schwartz, op. cit.*, p. 25.

pensadores (1922-1924)⁷³ y *Claridad* (1926-1941).⁷⁴ Las estratificaciones referentes a los grupos Florida y Boedo y las revistas de literatura y arte que producían, o aquellas que pretendían abolir, debemos tomarlas con reservas, ya que los integrantes de los grupos participaban en los distintos medios difusores de esta naturaleza, un ejemplo claro es la ya mencionada revista *Nosotros*, donde publicaron casi todos los jóvenes escritores con inquietudes artísticas renovadoras e integrantes de ambos movimientos. Viene al caso resaltar a Leopoldo Marechal, quien participó en la reforma de *Martín Fierro* y colaboró en *Proa*, a pesar de su inclinación política. No obstante, las intenciones exclusivistas de ambas revistas, el material publicado combinaba la vanguardia y lo tradicional.

Dentro del contexto latinoamericano en general, gran parte de la difusión de las vanguardias latinoamericanas se debe a la aparición de revistas creadas por las generaciones consideradas de ruptura y que de manera *exclusiva* publicaban las nuevas producciones artísticas, así como de diarios consolidados que ofrecían el espacio a estas manifestaciones y a las de carácter más moderado en cuanto a revolución de la literatura; entre las primeras tenemos nombres como las argentinas ya aludidas *Prisma*. *Revista Mural* (1921-1922, dos números), *Proa* y *Martín Fierro*.⁷⁵ En el caso de esta última, a pesar de ser considerada una publicación de ruptura o de renovación literaria, conservó características tradicionales de la que la

⁷³ *Los Pensadores* fue una revista de corte político izquierdista, que contenía entre sus páginas la publicación de clásicos de la cultura occidental. Editó cien números hasta 1924, inmediatamente después la revista cambió su dirección de política a cultural, de la cual se hicieron veinticinco números. En 1926 modificó su nombre, para llamarse *Claridad*. *Tribuna del pensamiento de izquierda* (cfr. Graciela Montaldo, “*Los Pensadores y Claridad: una propuesta cultural de izquierda argentina (1922-1941)*”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, núms. 4-5, 1990, pp. 421-430).

⁷⁴ Cfr. Olea Franco, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁵ En adelante me refiero a *Proa* y *Martín Fierro*, ambas en su segunda época, sin especificar dicha característica.

antecedía, es decir, de la primera época. Por ejemplo, el editorial del número uno específica, entre otras cosas, las coincidencias entre la primera época y la segunda. La primera, de 1919, se gestó con base en ideas de renovación y transformación social, trató temas sumamente distantes como la lucha de clases, los movimientos literarios y artísticos, y “manifestaciones múltiples de la chatura mental circunstante”.⁷⁶ El nombre de la revista ya era icónico, emulaba el espíritu libre y altivo del gaucho, contenido en el poema de José Hernández, que respaldaba las características de la publicación. La segunda época de *Martín Fierro* conserva, dice el editorial, el mismo espíritu nacionalista que predominó en la primera:

Vuelve ahora “Martín Fierro”, y, aunque los tiempos no son, exterior y aparentemente, los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa, en todo cuanto la actualidad reclama, como acción imperiosa, a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina.⁷⁷

Por supuesto se refiere al carácter del poema gauchesco y su referencia de igual manera a *La vuelta de Martín Fierro*, publicado en 1879, que exalta a la figura que en algún momento fue considerada imagen nacional argentina, un gaucho renovado.

También condicionó el conservadurismo de la revista “la consolidación de la figura del escritor profesional y el progresivo surgimiento de una industria destinada a producir bienes culturales”,⁷⁸ situaciones que, según García Haymes, influyeron de manera evidente en el contenido de *Martín Fierro*. Mientras sus integrantes miraban hacia nuevas formas de expresión, la industria editorial exigía productos de

⁷⁶ *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre, op. cit.*, p. 1.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Mateo García Haymes, “Una vanguardia conservadora. La revista *Martín Fierro* ante la emergencia de las industrias culturales”, en *Letras Históricas*, núm. 4, enero-junio de 2011, p. 76.

“consumo popular”, esto es, de bajo costo. De esta manera, las distintas editoriales creadas por Florida y Boedo realizarían proyectos opuestos: “*Proa* y *Claridad*, respectivamente. Mientras la primera editó obras comprometidas con las nuevas formas literarias, la segunda publicó libros de ensayos, novelas y poesías en impresiones de baja calidad y de precio accesible, con el fin de acercar la alta cultura a un público más amplio,”⁷⁹ lo que para algunos escritores partidarios de la nueva estética degradaba “la alta cultura”, por estar a la mano de un público poco exclusivo.

El desprecio de los martinfierristas a un público de masas implicaba “el rechazo de los mecanismos de consagración típicos de una industria cultural moderna, donde el público es el árbitro más poderoso,”⁸⁰ apunta Haymes, y los escritores del grupo Florida, conscientes de la existencia de un mercado literario, también deseaban vender sus libros, por lo que optaron por ediciones cuidadas, de buena calidad, pero a un costo más bajo, que se publicitaban, entre otros espacios, en la revista *Martín Fierro*, a través de críticas y avisos publicitarios. Los martinfierristas “Competieron en el mercado literario y a la vez intentaron transformar sus mecanismos de consagración menos que los principios estéticos que lo regían”,⁸¹ lo que los mantuvo, explica Haymes, en un punto medio entre la vanguardia y la tradición.

Otras publicaciones de vanguardia representativas en Latinoamérica fueron la brasileña *Klaxon* (1922-1923, nueve números); la *revista de avance* (1927-1930,

⁷⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁸¹ *Ibidem*, p. 83.

cincuenta entregas), de La Habana, Cuba; y *Válvula* (1928, un único número) en Caracas, Venezuela; y las ya consolidadas además de *La Nación* (1870), en Argentina; *Variedades* (1908), en Lima, Perú; *El Universal Ilustrado* (1917), en México; *El Mundo* (1920) y *Puerto Rico Ilustrado* (1910-1952), en Puerto Rico.⁸² La revista *Sur* (1931-1992), heredera de *Proa* y dirigida por Victoria Ocampo, no se consideró una publicación tan agresiva como las más efímeras de vanguardia, esto le garantizó, afirma Schwartz, estabilidad y continuidad.

Respecto a las revistas que dieron apertura a la ideología política y social del momento se encuentra la peruana *Amauta* (1926), dirigida por José Carlos Mariátegui, caracterizada “por el compromiso con las clases indígenas sin representación política, la lucha por la reforma agraria, la denuncia del creciente imperialismo norteamericano”,⁸³ y además en ella su director logra conciliar la vanguardia estética y la vanguardia política; con este mismo criterio, en Buenos Aires publicaban *La Campana de Palo* (1926-1927), que contaba también con ediciones con un fuerte contenido de izquierda, como las ya mencionadas *Los Pensadores* y *Claridad*, esta última vinculada al grupo *Clarté*, de París.

A través de estas cuantiosas publicaciones fue posible plasmar distintas formas estéticas, aparentemente herederas del futurismo italiano, el expresionismo alemán, el surrealismo francés, entre otros, porque la aparición de traducciones, reseñas o críticas de material de esos orígenes es muy escasa. En opinión de Dávila Dávila, “el poco conocimiento que del portugués, el inglés y el alemán tenían en aquellos años los colaboradores de la revista [*Martín Fierro*] impidió un mayor

⁸² Vid. “Vanguardia, vanguardias”, en Schwartz, *op. cit.*

⁸³ Schwartz, *op. cit.*, p. 46.

acercamiento a esas tradiciones literarias”,⁸⁴ y, en el caso del Futurismo italiano, a pesar de la cantidad de habitantes italianos en Argentina, éste realmente no penetró en los movimientos que desarrollaban los grupos de vanguardia en el país sudamericano. Este crítico explica que quizá la más entusiasta colaboración referente a la vanguardia italiana fue la realizada en el número 29-30 de la revista *Martín Fierro* en homenaje a Marinetti, por Leopoldo Marechal, único martinfierrista que “expresa su admiración respecto de lo que el líder del futurismo hizo, no de lo que hace o está por hacer”.⁸⁵ Las escasas menciones al futurismo o demás movimientos europeos se debe a que Argentina tenía como antecedentes a éstas el hispanismo, el criollismo y el ultraísmo, todas ellas estrechamente vinculadas con el nacionalismo, motivo esencial de los movimientos de renovación estética y que son fundamentales para la vanguardia en dicho país.⁸⁶ Este nacionalismo derivó en un tópico esencial, el de la identidad, “que preocupó a la mayor parte de los intelectuales de las décadas de los veinte y los treinta”.⁸⁷ El “ser nacional” argentino, o el nacionalismo cultural, encuentra en su búsqueda una bifurcación en dos líneas: “los que como Ricardo Rojas proponen una fusión de la población nativa, gaucha,

⁸⁴ Jesús Dávila Dávila, “Las lecturas europeas de *Martín Fierro* (1924-1927). El caso italiano: algunos límites y equívocos de la vanguardia argentina y el futurismo”, en Marisa Martínez Pérsico (coord.), *Manual de Espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*, Calambur, Valencia, 2019, p. 276.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 286.

⁸⁶ Es importante recordar que el antecedente de la vanguardia en Argentina es, entre otros, la literatura nacionalista, que se originó por consecuencia del gran porcentaje de población inmigrante que habitaba en el país y a finales del siglo XIX se acrecentó. Como consecuencia de esto surgió “un sentimiento de carencia de ‘unidad nacional’...: los textos nacionalistas (re)definen la nación dentro de la dinámica propia del espacio de la escritura; las luchas por el poder intelectual, la función del escritor en la sociedad y la legitimación de la autoridad literaria contribuyen también a conformar el concepto de nación” (Olea Franco, *op. cit.*, p. 28). En el auge de las vanguardias, esto es, de 1920 a 1939, los escritores también se engancharon en una definición de lo nacional, a partir de lo tradicional, de ahí el surgimiento del criollismo, como lenguaje y estética, o de la revista *Martín Fierro*, en su segunda época. En este tema profundizo más adelante.

⁸⁷ Schwartz, *op. cit.*, p. 9.

criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y los que, como Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincrasia cultural justamente por la presión lingüística, cultural e ideológica de la inmigración”.⁸⁸

En este último sentido, el lenguaje jugó un papel muy importante en la transición hacia un arte nuevo y se relacionó estrechamente con la búsqueda de un significado de lo nacional, de *lo argentino*, donde la oposición de pensamientos sacó a la luz el rechazo de los conservadores por otras formas lingüísticas ajenas al castellano y que no estuvieran apegadas a las reglas gramaticales establecidas por la Real Academia Española. El español castizo, según esta postura, debería alejarse, por un lado, “de los giros del habla criolla, heredera de la literatura gauchesca y, por otro, evitar ser degradado por el clima babélico que invadió a Buenos Aires a fines del siglo XIX e inicios del XX”.⁸⁹ Esto tuvo su origen en el artículo “El criollismo en la literatura argentina” (1902), de Ernesto Quesada, que daba respuesta al libro de Louis Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (1900). Aquel ensayo refuta “el lenguaje acriollado, derivado de la tradición de la literatura gauchesca, como expresión esencialmente argentina”⁹⁰ y les atribuye orígenes andaluces a los giros lingüísticos gauchescos. Recordemos que parte de los intelectuales de inicios del siglo XX rechazaban al gaucho como su figura representativa, sin embargo, la postura tradicional en contraposición con la de las nuevas generaciones de escritores, en especial la expresada por Jorge Luis Borges

⁸⁸ Sarlo, *op. cit.*, p. 235.

⁸⁹ Schwartz, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁰ Se refiere al poema *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, escrito en 1872 y que fue considerado símbolo nacional literario, además de hacer referencia a *Santos Vega* (poema de Rafael Obligado publicado en 1885) y *Juan Moreira* (1879-1880), entre otras literaturas de corte nacionalista que surgieron en oposición a España (cfr. Schwartz, *op. cit.* p. 68).

a su regreso de Europa, ocasiona la exaltación y rescate de figuras icónicas, así como al criollismo como fundamento del nacionalismo cultural.

Por otro lado, “la ilusión de mantener intacta la lengua, la tradición lingüística heredada de Europa, de acuerdo con los cánones impuestos por las academias, significa estancarse en el pasado colonial, no reconocer el carácter evolutivo de la lengua, negar en última instancia la propia tradición americana”.⁹¹ Dentro de esta discusión referente al nacionalismo vinculado con la lengua y las resultantes creaciones de vanguardia, los escritores las resuelven a partir de la literatura, ésta fue la encargada de establecer el sendero a seguir para una definición de lo nacional. Fueron el hispanismo y el criollismo los fundadores de ese camino consolidado hacia la vanguardia.

El hispanismo, desarrollado por Manuel Gálvez en *El solar de la raza*, obra publicada en 1913, expresa las tendencias nacionalistas de este escritor argentino y su intención de desarrollar un concepto de identidad nacional.⁹² Parte de la realidad argentina y los antecedentes españoles existentes en la comunidad latinoamericana, lo cual representa, según este autor, el pasado y el futuro de Argentina. Dentro de su discurso expresa el rechazo a los inmigrantes, reforzando de esta manera la idea de no pertenencia por falta de rasgos y espíritu nacionales y contradice, a la vez, la de unidad, pretendida por los escritores nacionalistas, incluido él mismo, en afán conciliador: “Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar. Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es *el*

⁹¹ *Ibidem*, p. 55.

⁹² Cfr. Olea Franco, *op. cit.*, p. 30.

solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión”.⁹³ Gálvez construye su concepto de nacionalismo a partir de la idea de que los argentinos comparten historia, tradición y lengua con los españoles. La esencia de la identidad es la lengua: “Y es que nosotros, a pesar de las aparentes diferencias, somos en el fondo españoles. Constituimos una forma especial de españoles... Somos españoles porque hablamos el idioma español, como los españoles eran latinos porque hablaban latín. El idioma es quizá *el único elemento caracterizador de las razas*”,⁹⁴ esta postura deja fuera a los inmigrantes cuyo idioma no era el español y que tampoco tenían una raíz nativa española. De ahí el rechazo a las nuevas variantes lingüísticas o derivaciones⁹⁵ como el cocoliche y el lunfardo,⁹⁶ cuyo desarrollo en manos de algunos escritores inmigrantes contribuyó en parte de la transformación de la literatura argentina.⁹⁷

Por otro lado, Ricardo Rojas impulsó el término *argentinidad* como nuevo concepto delimitado de identidad nacional.⁹⁸ La concreción de su idea de lo argentino se reflejó, evolutivamente, en *La restauración nacionalista*, texto publicado en 1909, en *Blasón de plata*, de 1910, y más tarde en *Eurindia*, de 1924. Para Rojas, la política liberal es netamente antinacionalista, por lo que, al igual que

⁹³ Manuel Gálvez citado por Olea Franco, *idem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁵ *Idiolecto*.

⁹⁶ El cocoliche es una combinación italo-española macarrónica, mezclada con expresiones criollas utilizadas en esa época, y también hace referencia a “una máscara que representa a un italiano acriollado”, y el lunfardo resulta la más trastocada forma de lenguaje, atribuida a las clases más pobres y analfabetas, conformadas por extranjeros de baja ralea (cfr. Schwartz, *op. cit.*, p. 68).

⁹⁷ Roberto Arlt (1900-1942), escritor argentino de padres inmigrantes (padre prusiano y madre nacida en Trieste), fue parte fundamental de la renovación literaria argentina, en su obra literaria puede leerse el uso de derivaciones lingüísticas dominantes en Buenos Aires, como el lunfardo, o lenguas como el italiano, idish, francés o alemán (cfr. Ricardo Piglia, “Introducción”, en Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993, pp. 9 a 28.)

⁹⁸ *Vid.* “Ricardo Rojas y ‘La restauración nacionalista’”, en Olea Franco, *op.cit.*, pp. 37 a 46.

Gálvez, se opone a la inmigración como medio de progreso, ya que ésta ocasiona la falta de unidad nacional, por eso la llama “cosmopolitismo sin arraigo” o “inmigración sin historia”.⁹⁹ De ahí su idea del origen a través del llamado de la tierra:

telurismo e indigenismo fueron dos de las respuestas estructuradas por los letrados en su repudio de lo europeo y en su búsqueda de “esencias” nacionales americanas: Con el rechazo de los valores europeos en los años veinte y el regreso a lo indígena, muchos artistas encontraron en la tierra una fuente de verdaderos valores nacionales.¹⁰⁰

Afirma que la nacionalidad se construye, primero, con el rescate del “espíritu indígena”, porque para él en lo autóctono empieza la historia y era el Estado el que debía inculcar a través de la educación el conocimiento de ese espíritu originario, y los inmigrantes tendrían que ser parte de los beneficiados, de esa manera podrían integrarse a la nación argentina.

En cambio, para Lugones el arte es la “entidad formativa de la nacionalidad”,¹⁰¹ en específico, manifiesta que el nacionalismo se encuentra contenido dentro de la poesía épica, porque es ésta la que da cuenta de la vida heroica de un pueblo o una raza y muestra como máximo exponente de la identidad nacional argentina el poema *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández –cuya pretensión original era reflejar lo nacional–, del cual propone una lectura más adecuada a su pensamiento y, de alguna manera, actualizada, con el fin de cumplir con el concepto que él propone de identidad. Para que el gaucho luciera como el héroe de la pampa, Lugones lo transforma en una figura ideal y le otorga virtudes míticas. Un ejemplo de esto es que “Lugones describe la especial labor ganadera del gaucho como una

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 48.

forma de diversión y de prueba de hombría y no como un factor de su posición en el sistema social”.¹⁰² La figura idealizada del gaucho se reafirma con descripciones como la siguiente, que Olea Franco extrae de *El payador*.¹⁰³

Era de verlo por la pampa amarillenta, embebida al infinito en la tela del horizonte donde se hundía, recién volada de su laguna, la garza matinal, al galope del malacara o del oscuro cuyo ímpetu rebufaba, tascando generosos fervores en la roedura de la coscoja [...]. Empinado el sombrero ante las posibles alarmas del horizonte, y con ello más abierta la cara, el jinete iba sorbiendo aquel aire de la pampa que es –oh gloria de mi tierra– el aroma de la libertad.¹⁰⁴

Las críticas a esta definición de identidad radicaron en que la figura gauchesca que evocaba Lugones era obsoleta, este argumento lo sostuvo Rodolfo Rivarola, quien afirmaba que “*Martín Fierro* no podía ser el poema nacional porque la ‘raza criolla’ para la cual había sido escrito y de la cual había surgido no existía más”.¹⁰⁵ A pesar de todas las opiniones contrarias y la crítica al estilo tradicional de Lugones, éste marcó la pauta a los vanguardistas con la recuperación del poema de Hernández, además de haber sido considerado por la crítica contemporánea el centro del sistema literario: en Lugones, opina Sarlo, “se aprende a escribir: los argentinos tienen que escribir como Lugones o contra él”,¹⁰⁶ tan es así que escritores e intelectuales que de 1920 en adelante también buscaban definir lo argentino, y que son supuestos detractores de los escritores nacionalistas antes mencionados, en especial de Lugones, darían una lectura muy distinta al poema. De esta manera,

¹⁰² *Ibidem*, p. 50.

¹⁰³ De Leopoldo Lugones, *El payador* fue publicado en 1916 y ahí el autor realiza una exégesis de *Martín Fierro* (cfr. la “Introducción” de los *Cuentos fantásticos*, de Leopoldo Lugones, edición de Pedro Luis Barcia, Castalia, Madrid, 1987).

¹⁰⁴ Olea Franco, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁶ Sarlo, *op. cit.*, p. 220.

Lugones, el sujeto que debía ser derrotado por la nueva estética, proporcionó “generosamente el punto de resistencia desde donde se puede escribir otra cosa”.¹⁰⁷

Entre los jóvenes escritores defensores del *Martín Fierro* estaban Marechal y Jorge Luis Borges, quien, a su regreso de Europa, en 1921, desarrolló el criollismo como tendencia nacionalista. En su intención de redefinir lo nacional y restablecer lo criollo, Borges, en esta primera etapa de su estadía en Argentina, sienta los principios del criollismo a mediados de los años veinte y, paradójicamente, encuentra puntos coincidentes con la propuesta lugoniana. Este ánimo se originó por un sentimiento nostálgico por el Buenos Aires perdido, el de su infancia. En armonía con los escritores nacionalistas, Borges asume una postura antimoderna, que a través del tiempo transforma, y de la nostalgia pasiva, como le llama Olea Franco, pasa, como escribí líneas arriba, “a la necesidad acuciante de redefinir lo criollo”,¹⁰⁸ lo cual realiza considerando dos aspectos esenciales: “Muestran las naciones dos ídolos: una obligatoria, de convención, hecha de acuerdo con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de un definidor famoso; otra, la verdadera, la entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres”.¹⁰⁹ Aquí el escritor argentino le otorga más importancia al comportamiento colectivo que a la raza, y el lenguaje

¹⁰⁷ Sarlo citada por Ana Porrúa, “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”, en Gloria Chicote y Miguel Dalmanori (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1939)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2007, p. 143.

¹⁰⁸ Olea Franco, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁹ Jorge Luis Borges, “Queja de todo criollo”, en *Inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 142.

propio argentino fue parte fundamental de su preocupación por delimitar lo nacional y, desde ahí, crear una nueva estética con la mirada en lo tradicional:

nuestra lírica criolla. Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcía en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate.¹¹⁰

El criollismo de Borges fue aplaudido por varios escritores de su generación, al respecto Marechal dijo en *Martín Fierro*, en la edición de diciembre de 1925: “[el de Borges es] un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado”,¹¹¹ postura que cambia al año siguiente y que expone en el texto “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, donde critica los propósitos del nacionalismo literario, y dice que “están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal”.¹¹² Explica Rose Corral que Marechal no ahonda intencionalmente en la cuestión del arrabal, porque es posible que el blanco de sus críticas sea Borges, quien “se estaba convirtiendo en una suerte de militante del criollismo, del arrabal sobre todo”.¹¹³ Para entonces, Marechal ya era partidario de olvidar al gaucho y continuar con proyectos nuevos, aunque reconocía como el criollismo auténtico el de *Don Segundo Sombra*, de

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 144 y 145.

¹¹¹ Marechal, “Luna de enfrente, por Jorge Luis Borges”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Segunda época, Año II, núm. 26, Buenos Aires, diciembre de 1925, p. 190.

¹¹² Marechal, “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Segunda época, Año III, núm. 34, Buenos Aires, octubre de 1926, p. 258.

¹¹³ Corral, “Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20: una poética en formación”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Fines del Mundo. Estudios Culturales del Cono Sur/Inolas Publishers LTD, Londres, 2015, pp. 98-99.

Ricardo Güiraldes, porque “El autor destierra ese tipo de gaucho inepto, sanguinario y vicioso que ha loado una mala literatura popular”.¹¹⁴ A pesar de no desarrollar el criollismo en sus obras, en la novela de Marechal encontramos un capítulo donde lo alude y parece criticar la postura tradicional recuperada por los nacionalistas para redefinir esos conceptos y adaptarlos a siglo XX:

–¡Escuchen esa voz! –dijo con aire de triunfo–. Es el *malevo* primitivo: el gaucho recién urbanizado. ¡Ni sombra todavía de la influencia itálica!

*«Si no vienen a poner
una cuarta, ¡todo el día
estará el carro en la vía!»
Y el cochero, ya enojao,
le contesta: «¡Dos biabazos
te daría por pesao!»*

Aquí el éxtasis de Pereda cedió lugar a una ola de coraje que lo sacudió hasta en sus cimientos.

–¡Ah, tigre! –rió y gritó a la vez, contoneándose a la manera de un taita ya listo para entrar en la de San Quintín.

Franky lo estudiaba con cierta melancolía glacial.

–¡Espampanante! –observó al fin, señalando a Pereda–. Lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich, ¡y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo! ¡Bah! ¡Un pobre alienado! (p. 229)

Además de que ésta es sólo una pequeña parte de la discusión que recrea la problemática de la vigencia del gaucho y del criollismo, tan en boga entre los nacionalistas y, después, entre los vanguardistas, la alusión a Borges es clara. Piglia ya había hecho anotaciones al respecto en su ejemplar de *Adán Buenosayres*, “Pereda es Borges [...]”, escribe, y explica la intención de la narración de la novela: “En *Adán* se ficcionalizan los orígenes, los parentescos, las sucesiones

¹¹⁴ Marechal, “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, *op. cit.*, p. 4.

endogámicas. Marechal trata la lucha de las poéticas argentinas con el tono irónico de una payada (homérica)",¹¹⁵ es este tono el que queda plasmado en la cita antecedente; en la narración el autor aprovecha la licencia de la ficción para exponer una referencia, obviamente hiperbolizada, de un Borges joven, recién llegado de Europa que anhela recuperar un origen extraviado en tierras lejanas. La exaltación del habla popular que adopta el criollismo en oposición a la formación escolar de Pereda en el extranjero recuerda al periodo criollista y nacionalista de Borges, reflejado en sus primeras producciones literarias (de 1923 a 1928), donde es posible revisar una teoría, en el caso de sus ensayos, y una creación poética criollistas. La sorna a la que es sometido Pereda parece que pretende recodar a Borges en aquella época en la que su defensa por el nacionalismo era más bien antimoderna.¹¹⁶

La novela también recoge y provee de vida al neocriollo, "uno de los lenguajes imaginarios [basado en el castellano y el portugués], cuyo eje de deseo se proyecta, no hacia lo plausible, sino hacia lo irrealizable",¹¹⁷ según explica Schwartz, y que fue creado por Xul Solar,¹¹⁸ amigo de Marechal y quien reconoce y enaltece en esa figura artística parte de la vanguardia aportada por su país, con esto rinde homenaje al pintor argentino en *Adán Buenosayres*:

—[...] el Neocriollo será el producto natural de las fuerzas astrológicas que rigen a este país. En segundo lugar, el Neocriollo ha de tener, no los cinco sentidos que se conocen en Occidente, sino los once del Oriente.

¹¹⁵ Ricardo Piglia, "Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*", en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. xvi.

¹¹⁶ Cfr. Olea, *op. cit.*, pp. 92 a 116.

¹¹⁷ Schwartz, *op. cit.*, pp. 49 y 69.

¹¹⁸ Seudónimo del pintor Óscar Agustín Alejandro Schulz Solar (1887-1961) y quien en *Adán Buenosayres* es el astrólogo Shultze, personaje del que hablaré con detalle en el capítulo 2 de este trabajo. (Para acercarse al tema del neocriollo recomiendo confrontar a Schwartz, *op. cit.*, pp. 69 a 72.)

[...]

–En tal caso –prosiguió Schultze– los sentidos del Neocriollo serán así, aproximadamente: su ojo derecho estará signado por el sol y su izquierdo por la luna. Quiere decir que, por el uno, estará inclinado a la visión de la luz directa, y, por el otro, a la visión de la luz reflejada. O más fácil aún: el ojo derecho lo hará santo y el izquierdo científico. Los ojos no estarán en sus órbitas ya, sino fuera de las mismas, en la punta de los nervios ópticos que se habrán alargado unos veinte centímetros y serán como las antenas de un insecto, capaces de tenderse hacia lo alto y lo bajo, hacia la derecha y la izquierda, según el objeto de la visión. Además, cada ojo, en el extremo de su antena, podrá girar sobre sí mismo, periscópicamente, y llevará un parpadodiafragma ultrasensible a las variaciones de la luz. (p. 213)

El nacionalismo de Marechal encuentra su origen en el poema de Hernández. Al igual que Lugones, a pesar de los conflictos sobre estética que tuvo con éste entrada la vanguardia argentina,¹¹⁹ opinaba que se trata de un poema épico, una epopeya nacional:

El *Martín Fierro* es, como las epopeyas clásicas, el canto de gesta de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico [...], la de *Martín Fierro* es una gesta *ad intra*, vale decir, hacia dentro, que el ser argentino ha de cumplir obligado por las circunstancias. Es la gesta interior que realiza la simiente, antes de proyectar *ad extra* sus virtualidades creadoras.¹²⁰

Marechal realizó una lectura simbólica y defendió que “el *Martín Fierro* personifica una mayoría que la clase que ‘organizó el país’ marginó..., confinándola al desierto”.¹²¹ En una conferencia titulada “Simbolismos de *Martín Fierro*” pronunciada en 1955 en la Radio del Estado,¹²² el escritor enfatiza la equivocada

¹¹⁹ Marechal, en “Retruque a Leopoldo Lugones”, publicado en *Martín Fierro*, en 1925, realizó una crítica referente a la rima y a la métrica en los poemas de Lugones, “la rima en Lugones, dirá Marechal, funciona como desperdicio, como origen de lo superfluo y lo banal: ‘lo que atrae no es la metáfora, sino el ripio. La rima es una ratonera del ripio: toda metáfora accidental caída en el lazo es un ripio.’ Este carácter omnipresente de la rima y del diccionario que arma convierten a Lugones en un ‘frío arquitecto de la palabra; construye albergues inhabitables para la emoción” (Marechal, “Retruque a Leopoldo Lugones”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, núm. 26, diciembre de 1925, Buenos Aires, p. 188).

¹²⁰ Rosbaco, *op. cit.*, 122.

¹²¹ *Ibidem*, p. 112.

¹²² *Ibidem*, pp. 109 a 128.

recepción del poema por parte de sus colegas –los que lo anteceden y sus contemporáneos– y los culpa de hacer lecturas literales, encasillar al personaje en un ícono social problemático y dejarlo como un hecho exclusivamente literario; incluso trae a cuenta el punto de vista del etnólogo y el sociólogo, para quienes Martín Fierro es, según el etnólogo,

el prototipo del ‘gaucho’, fruto de dos razas que se han topado en la Historia; fruto híbrido que, como es de rigor, ha heredado los defectos de las dos razas originantes y ninguna de sus virtudes; fruto destinado, naturalmente, a desaparecer, y romántico en la medida de su próxima defunción.

[Y para el sociólogo es] un tipo racial de transición. Pero en este caso no se detiene el crítico en la naturaleza transitoria y por ende romántica del personaje, sino en sus características de hombre inadaptado a la Civilización, en sus perniciosas rebeldías contra las instituciones que rigen al país, en su desapego al trabajo, en su espíritu de vagancia, en su fruición por el homicidio.¹²³

Marechal justifica la percepción parcial que algunos sectores de la literatura tenían de la figura ficcional del gaucho, incluso de la figura histórica, porque, para su gusto, no distinguieron el contexto de su aparición y, por lo tanto, el sentir del personaje – los gauchos se caracterizaron “por ser jinetes migratorios y trabajadores rurales habituados a una vida de frontera”,¹²⁴ libres y errantes dentro de la pampa, de la Argentina del siglo XIX– ante una devastadora nueva época: la instauración de la ganadería como actividad principal del momento, factor que condenó su existencia. De ahí que el escritor insista en que *El gaucho Martín Fierro* no es sólo una pieza de arte literaria, ésta cumple también una función en el ámbito nacional, razón por la que consideraba al poema “no ya en tanto que obra de arte, sino en aquellos valores que trascienden los límites del arte puro y hacen que una obra literaria o

¹²³ *Ibidem*, pp. 119 y 120.

¹²⁴ Olea Franco, *op. cit.*, p. 55.

artística se constituya en el paradigma de una raza o de un pueblo, en la manifestación de sus potencias íntimas, en la imagen de su destino histórico”.¹²⁵ Para él, al igual que para Lugones, *El gaucho Martín Fierro* es el símbolo de Argentina y el personaje, la imagen del ser nacional. De esta manera sitúa su postura tanto social como literaria: Marechal es nacionalista y es un escritor de vanguardia, y el amparo a la imagen del gaucho y su reconocimiento como ente de identidad nacional se refleja, entre otras piezas, en *Adán Buenosayres*:

–El gaucho –asintió Del Solar en tono fúnebre–. Nacido del amor o del odio (¡quién lo sabe!), lo vemos trabajar en los cimientos de la patria, oscuro, sí, pero con la oscuridad admirable de los cimientos que, bajo tierra, sostienen toda la gracia exterior de la arquitectura. (p. 281)

El martinfierrismo de Marechal es una porción de su camino hacia la vanguardia, incluso de su desarrollo en ella. Al integrarse al movimiento de la nueva estética no abandonó sus ideas sociales, a sus ojos, *El gaucho Martín Fierro* simbolizaba libertad y el grito de guerra de un pasado sepultado por sus artistas, quienes, reprocha, buscan los elementos de su creación en “horizontes foráneos”,¹²⁶ por eso, lo propone como un ejercicio de nacionalidad: “el *Martín Fierro* no sólo constituirá para nosotros la materia de una arte literario, sino la materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el arte de ser argentinos y americanos”.¹²⁷

Con estos ideales nacionalistas y bajo el brazo un poema icónico publicado en dos partes (*El gaucho Martín Fierro*, 1872, y *La vuelta de Martín Fierro*, 1878) escritores como Evar Méndez, a la cabeza, Oliverio Girondo, Eduardo Bullrich,

¹²⁵ *Ibidem*, p. 113.

¹²⁶ Rosbaco, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 113. Este deseo de preservar una figura nacional se materializó en *Adán Buenosayres*, porque fue parte de la renovación de “una visión de América y de un concepto del lenguaje americano” (Rodríguez Monegal, *Idem.*)

Alberto Prebisch y Sergio Piñero, como codirectores, y poco tiempo después Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Santiago Ganduglia, Nicolás Olivari, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza y Antonio Vallejo, como colaboradores, conformaron la revista *Martín Fierro* en 1924,¹²⁸ segunda época, –en realidad tendría que ser la tercera–. Según Sarlo, el nombre de esta revista obtiene una carga simbólica relacionada con la segunda parte del poema de José Hernández, esto es, el regreso de su héroe como esencia nacional encarnado en la vanguardia, ya que el criollismo se postuló como centro ideológico y estético, y junto con él surgió el tópico de lo urbano: según los martinfierristas, es la vanguardia la que puede depurar al criollismo y, según la propuesta de Borges, urbanizarlo, de ahí la lectura de los martinfierristas al nombrarlo “criollismo urbano de vanguardia”.¹²⁹

La primera revista llamada *Martín Fierro* fue publicada por primera vez de marzo de 1904 a febrero de 1905 como un suplemento literario del periódico anarquista *La Protesta*, y era dirigido por el poeta Alberto Ghirardo; después salió a la luz como revista “El 'primer' *Martín Fierro* (que sería en realidad el segundo) también dirigido por Evar Méndez. Apareció en marzo de 1919 y su tercer y último número en abril del mismo año”.¹³⁰ Cuando Marechal habla del “ritmo

¹²⁸ La revista se publicó de febrero de 1924 a diciembre 1927, con 45 números en total en 37 entregas. Tres etapas distinguen la dirección de la revista: la primera, del número 1 al 17, dirigida por Evar Méndez; la segunda corresponde al rediseño de 1925 por Oliverio Gironde. En este periodo, 1925-1926 y del número 18 al 34, se incluyen como integrantes del consejo directivo a Gironde, Sergio Piñero, Alberto Prebisch y Eduardo J. Bullrich; en la tercera etapa, Evar Méndez regresa a la dirección y se enfrenta a problemas económicos, por lo que el último número se publica en diciembre de 1927 (cfr. Porrúa, *op. cit.*, p. 131). Además, el nombre alude a una cuestión cultural, ya que el criollismo tuvo una “vigencia sorprendente en el interior del movimiento martinfierrista” (Sarlo, *op. cit.*, p. 234).

¹²⁹ Cfr. Sarlo, *op. cit.*, pp. 235, 240 y 241.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 234.

verdaderamente revolucionario”¹³¹ que se le imprimió a la revista, se refiere precisamente a la publicada en febrero de 1924, *Martín Fierro*, porque en ella hubo cabida para las nuevas propuestas estéticas y los martinfierristas propusieron “una ruptura con las instituciones y costumbres de un campo intelectual preexistente, cuyo desarrollo fue el que hizo socialmente posible el surgimiento de la vanguardia”.¹³² La revista *Martín Fierro* marcó el carácter vanguardista de los martinfierristas. La evolución de su contenido pudo notarse, dice Ana Porrúa, en las expresiones utilizadas por sus colaboradores, de contener en el principio opiniones impresionistas a pasar a análisis formales de los textos, un ejemplo de esto es la reseña realizada por Marechal a *Luna de enfrente*, de Borges, al señalar, además del tiempo como eje central de la literatura de este último, el leguaje como rasgo de invención de una lengua propia.¹³³

La heterogeneidad que caracterizó a este instrumento de difusión literaria fue muestra de que no existía una selección precisa en sus publicaciones o una estética predominante –más allá del criollismo citado—. En sus primeros dos números, afirma Sarlo, no manifestaba un objetivo preciso, pero coincidía en la renovación de la literatura evitando piezas anecdóticas, descriptivas o de imágenes lógicas y literales,¹³⁴ así como en las fuertes críticas contra los poetas de Boedo, quienes, según los de *Martín Fierro*, son los que “desconocen la retórica, los pobres de la preceptiva y hasta de la gramática”.¹³⁵ En la revista se concentraron todos los

¹³¹ *Supra*, apartado 1. 1. El Buenos Aires de Leopoldo Marechal.

¹³² Sarlo, *op. cit.*, p.216.

¹³³ Cfr. Porrúa, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁴ Cfr. Sarlo, *op. cit.*, p.242.

¹³⁵ Porrúa, *op. cit.*, p. 134.

movimientos *nuevos*, pensamientos distantes unos de otros, elementos que enriquecieron el contenido de la revista. Para Marechal, esta falta de unificación estética representa lo más relevante de *Martín Fierro*:

El de la revista *Martín Fierro* no fue un grupo homogéneo, identificado en una misma estética, como suele ocurrir en esta clase de movimientos. Cada uno de nosotros procesaba o maduraba su propia estética personal, en una vistosa heterogeneidad que nos enfrentó a los unos contra los otros, hecho feliz que dio a nuestra literatura contemporánea una riqueza en la variedad que no se dio en similares movimientos americanos, el de Chile, por ejemplo, en que Neruda parecía ser aún el Alfa y la Omega de toda la poesía posible.¹³⁶

Como señalé al inicio de este capítulo, el tema de la vanguardia argentina se extendió hacia elementos más precisos que se relacionan con el sistema literario: mientras que en Europa la verdad de la vanguardia, afirma Sarlo, está en la radicalidad estética, moral y social, la verdad de la vanguardia argentina está referida primero en el sistema literario y en el espacio socio-cultural que pretende romper, esto es, su valor y fuerza como vanguardia dependen de las modalidades estéticas preexistentes, por ejemplo, el mencionado modernismo de Darío o el nacionalismo de Lugones, ya que “el cambio ideológico-estético no se produce en un vacío social, sino que, por el contrario, encuentra en las formas sociales de la producción literaria sus condiciones de realización”.¹³⁷

¹³⁶ Sierra, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁷ Sarlo, *op. cit.*, p. 213.

1. 3. *Adán Buenosayres* ante la crítica

La primera recepción de *Adán Buenosayres* resultó, sobre todo, polémica. Uno de los detonantes de las discusiones sobre la novela fue el anuncio de Leopoldo Marechal a Eduardo González Lanuza referente a que preparaba una “novela genial”, declaración anticipada en un encuentro casual que prometía una pieza de calidad excepcional y, por supuesto, exaltaba la genialidad de su autor. Tal calificativo tuvo consecuencias funestas para la primera novela del argentino, pues con esto vaticinó la sepultura, por un largo periodo, de su pieza, que si bien no quedó a deber en genialidad, fue poco comprendida por sus lectores contemporáneos. Tiempo después, lecturas más frescas la consideraron una de las principales novelas experimentales y de ruptura en Argentina.

La novela fue publicada por primera ocasión en 1948 por la editorial Sudamericana y constó de 739 páginas. La diatriba generada en la recepción del texto en algunos críticos y escritores contemporáneos de Marechal se vio reflejada en la escasa lectura del libro. Hasta 1966 aparecen dos nuevas ediciones en la colección Piragua, de la editorial Sudamericana, que vuelve a imprimir en 1967 una cuarta edición.¹³⁸ Es notoria la distancia temporal que existe entre la primera edición de la novela de Marechal y la segunda: pasaron dieciocho años para que el texto fuera reeditado.

La recepción de *Adán Buenosayres* se divide en dos etapas de distinta apreciación: la primera es la de críticas más inmediatas a la aparición de la novela,

¹³⁸ Cfr. Jorge Lafforgue, “Estudio filológico preliminar”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, pp. XXII a XXXIX.

esto es, las que van de 1948 a 1954, y que se distinguen, con excepción de las expuestas por Julio Cortázar y J. A. García Martínez, por ser las más afines a la postura de Eduardo González Lanuza, o sea, opiniones en las que se resaltan elementos esenciales de la novela a los que no se les reconoció, en ese primer momento, su intención estética transgresora. En esta etapa presento cinco exposiciones que considero las más significativas, apenas suficientes para percibir la situación de la novela al momento de su publicación.

La segunda recepción de *Adán Buenosayres* consistió en análisis más detallados y académicos de la obra. En esta etapa encontramos estudios enfocados en aquellos elementos que, considero, son intencionalmente de ruptura, como aportes novedosos en la literatura argentina y, en general, en la latinoamericana, y en los que sus autores profundizan de una manera mucho más detallada. El periodo que considero para estos estudios corresponde al que va de 1955 en adelante. Tomo como punto de partida la opinión de Noé Jitrik por dos razones importantes: la primera consiste en que el crítico literario es quien dedica a la novela de Marechal el primer estudio profundo, y la segunda tiene que ver con el periodo de tiempo que existe entre la publicación de *Adán Buenosayres* y la aparición del estudio mencionado: siete años de distancia, son suficientes para no encontrarse dentro del término “primera recepción”.

1.3.1. La primera recepción

Rechazada en un primer momento, *Adán Buenosayres* se estigmatizó por la primera crítica que recibió y que fue escrita por Eduardo González Lanuza –excompañero

de Marechal en “la gesta martinfierrista”–,¹³⁹ y la cual se derivó de una anécdota que quedó plasmada para la posteridad en la publicación de dicha reseña, breve pero irascible, aparecida en *Sur*, en noviembre de 1948, mismo año de la publicación de *Adán Buenosayres*:

Hace ya años –muchos más de los que yo quisiera– me encontré cierta tarde con el poeta Leopoldo Marechal, autor de versos admirables, en la redacción del periódico donde él trabajaba, y en conversación casi de rutina entre compañeros de oficio, le pregunté cuál era la labor literaria que tenía entre manos. Sacándose la pipa de la boca y con el tono más natural del mundo, me respondió sin vacilar:

–Estoy escribiendo una novela genial.

Ni el menor destello de ironía atemperó tan categórica declaración, pero la imperturbable tranquilidad con la que fué hecha alejó de ella, a la vez, toda intención de baladronada. Con el mismo tono pudo haber dicho: “estoy haciendo una novela histórica, o policial.” Confieso que su aplomo me dejó muy impresionado, lo suficiente como para que al cabo de todo este tiempo siga recordando la escena.¹⁴⁰

El testimonio de Lanuza bastó para provocar el enojo y después la indiferencia del general de integrantes de un grupo dominante de intelectuales, integrados, sobre todo, en *Sur*, quienes leyeron en fragmentos el texto y aparentemente no lo comprendieron. Este rechazo también lo atribuyo, como ya quedó anotado en apartados anteriores, a las ideas políticas y la abierta adhesión al Partido Laboralista y al movimiento peronista de Marechal, motivos por los cuales el poeta fue apartado de la vida literaria, ya que reinaba un general desagrado por Perón. Además, Javier de Navascués recuerda que los detractores de *Adán Buenosayres* lo son por su amistad cercana con Jorge Luis Borges, quien se declaraba en contra de la experimentación y el “titanismo literario”, desde esa mirada fue leída la novela de

¹³⁹ Fernando Colla, “Introducción” a la “Recepción crítica”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 873.

¹⁴⁰ Eduardo González Lanuza, “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Sur*, núm. 169, noviembre de 1948, pp. 87-88.

Marechal “y a partir de ella promovieron su derribo”.¹⁴¹ Las reseñas más inmediatas a la novela son las escritas por Eduardo González Lanuza, Emir Rodríguez Monegal, Enrique Anderson Imbert, Julio Cortázar y J. A. García Martínez, las tres primeras muy similares entre ellas y las dos últimas, la de Cortázar y de García Martínez, de una percepción más optimista.

De las primeras críticas a la novela, la de Lanuza exalta características verdaderamente relevantes de la obra, pero lo hace desde una visión irónica. El texto muestra a un Lanuza profundamente ofendido al comprobar que para él la promesa de Marechal no fue cumplida y se siente traicionado por los exigentes editores, “que suelen ser algo más escépticos, y ello les ha hecho publicar anuncios de *Adán Buenosayres* en los que comparan a su autor con Joyce, Gracián y Dante”.¹⁴² La intensidad de las palabras aumentan de tono conforme el crítico se acerca más a la novela, hace notar el carácter soberbio de Marechal y muestra un enojo desproporcionado contra éste y su autoadjetivada genialidad. Reprocha con desdén el símil que hacen los editores, sobre todo, con Joyce. Ubica a la novela “en el vano mundo de las apariencias”, le fastidian sus grandes dimensiones y la angustiosa escasez de papel y de tiempo que su tamaño implican “las setecientas cuarenta páginas de obligada lectura”.¹⁴³ Lanuza se descubre en su crítica como el más escandalizado de sus lectores, le perturban las abundantes malas palabras y la escatología que reina en la novela, compara al lenguaje utilizado en *Adán Buenosayres* con el impreso en las letrinas de las estaciones ferroviarias y los

¹⁴¹ Javier de Navascués, “Introducción”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Corregidor, p. 16.

¹⁴² González Lanuza, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 89.

colegios, le parecen insuficientes el recorrido de los personajes –a quienes acusa de faltos de ingenio– y la estructura del texto, y constantemente distancia a *Adán*

Buenosayres del Ulises:

Toda la primera parte del *Adán* transcurre en una jornada de su protagonista, incluyendo su dilatadísima noche –especie de *Walpurgisnacht*¹⁴⁴ criolla con simbolismos de *papier mâché*–. Allí se describe una interminable borrachera, se asiste a un velatorio, se va a un prostíbulo. Pero durante todo ese tiempo no se experimenta esa sensación de misterio onírico, con lejanías inabordables, que hay en la obra de Joyce, sino que se habla en el abundoso estilo de los novelistas españoles del siglo pasado, con alegorías demasiado evidentes. Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma¹⁴⁵ y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro.¹⁴⁶

Dentro de su postura conservadora, Lanuza hace algunas afirmaciones que atinadamente definen, dentro de lo positivo, aspectos esenciales de la novela. Por un lado y de manera involuntaria predice el futuro literario de *Adán Buenosayres*, ya que, para desconcierto del crítico, ésta sí despertó gran interés en los estudiosos de generaciones siguientes; por otro, acepta la genialidad de la novela cuando afirma que para ganar ese adjetivo debe ser parte de las obras incomprendidas: Lanuza, su más vigoroso detractor, se declara, con su crítica, uno de los lectores más ajenos a la pieza de Marechal, no hubo intención alguna en profundizar en ella y fue definitivo el carpetazo. Por último, el escándalo provocado por *Adán Buenosayres* en las conciencias de los escritores más moderados es un logro

¹⁴⁴ Se refiere a la noche de brujas celebrada en Alemania.

¹⁴⁵ Luis Coloma (1851-1915) fue abogado, periodista y escritor español, defensor de la Restauración borbónica e integrante de la Compañía de Jesús, “dentro del género narrativo y ensayístico, elabora relatos cortos de diverso tipo (infantiles, históricos, fantásticos, etc.), cuadros de costumbres, novelas cortas, biografías, artículos de cartel moral, discursos, etc.” (cfr. César Pascual Romero Casanova, *La novela histórica de Luis Coloma. Trayectoria y actualización biográfica y crítica*, Universidad de Alicante/Facultad de Filosofía y Letras, Alicante, 2011, tesis de doctorado, p. 23.

¹⁴⁶ González Lanuza, *op. cit.*, pp. 90-91.

incidental, que no ocasionó la convulsión de un sistema literario en vías de construcción, pero sí afianzó el camino hacia una literatura experimental.

Un año más tarde, en 1949, el uruguayo Emir Rodríguez Monegal publica en la revista *Marcha* “*Adán Buenosayres: una novela infernal*”,¹⁴⁷ donde a manera de introducción cita la anécdota que a Lanuza sirvió para la crítica de *Adán Buenosayres* y que Monegal utilizó para sentar su postura. Increpa la declaración de Marechal acerca de una “novela genial” para justificar una crítica también escandalizada. Esas líneas introductorias no dejan duda de lo que se espera de su apreciación crítica:

Porque ¿de qué manera concebirla sino como un deliberado intento de genialidad narrativa? ¿Cómo conciliar de otro modo su ostentosa suciedad y el tono angélico de su tesis, el desmesurado volumen de sus páginas y la constante reiteración de motivos ya frecuentados por las obras maestras de la literatura occidental? Sólo la intención de escribir una obra genial –o también: sólo el propósito de imitar algunas obras geniales– puede justificar la creación de este monstruo de la novelística, de exceso, que se llama *Adán Buenosayres*.¹⁴⁸

Dividido en cuatro cortos temas, el artículo de Monegal se concentra en escribir una lista de las “aventuras cotidianas” del protagonista y lo hace con oraciones simples, a modo de rápido y superficial resumen, esto explica la lejanía de las palabras del crítico hacia la comprensión de la novela. No hay señales de abstracción del contenido, parece una lectura horizontal. Palabras como lamentable, chatura, indecencia, desdichada parodia, imitación, falta de espíritu, saqueo impune, antisemita, abundan en este texto, que también se concentra en su insistente comparación entre *Adán* y el *Ulises* de Joyce. Monegal concluye de forma lapidaria

¹⁴⁷ Emir Rodríguez Monegal, “*Adán Buenosayres: una novela infernal*”, *Marcha*, núm. 466, Montevideo, 1949, pp. 14-15.

¹⁴⁸ Monegal, *op. cit.*, p. 14.

el artículo dedicado a la novela. Para el uruguayo, Marechal escribió 250 páginas de odio, con las cuales Adán, personaje, dejó asentado que

Era un mediocre, un reprimido, un orgulloso satánico. (¿Qué auténtico creyente puede atreverse a crear un infierno tan sórdido y asqueante sólo para albergar a sus contemporáneos?) Falso católico, falso poeta, falso hombre, Adán Buenosayres acaba por desnudarse totalmente, no en la versión de azucarada hagiografía de su amigo Leopoldo Marechal, sino en las lamentables, odiosas, páginas de este *viaje*.¹⁴⁹

La novela de Marechal para Monegal se queda, al igual que con Lanuza, en el intento fallido de una novela genial. El uruguayo se vio imposibilitado de hacer una lectura profunda de *Adán Buenosayres* y le niega su valor autónomo. Veinte años después, publica nuevamente la misma crítica en *Narradores de esta América*,¹⁵⁰ pero acompañada de una extensa posdata –a la que tituló *Posdata de 1969*–, que, según las líneas que la conforman, nace a raíz de una plática de café con algunos defensores de la obra de Marechal –no menciona ningún nombre–. Se trata de una clase de disculpa velada, la simulada aceptación de una lectura parcial del libro, que se invalida a sí misma desde la confirmación de su texto original: “Mi opinión era que se trataba de un libro *raté*, un libro ambicioso e informe, un fracaso distinguido. Esa opinión no la he modificado, aunque ahora la he matizado mucho, porque el *Adán Buenosayres* que podemos leer hoy, veinte años después, es un libro muy distinto”.¹⁵¹ Las palabras que le siguen parecen el resultado de aquella plática a la que alude y que otros críticos de la década de los sesenta ya habían expresado con mayor detalle, esto es, la exaltación de características de la novela como la parodia

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵⁰ Emir Rodríguez Monegal, “*Adán Buenosayres: una novela infernal*”, en *Narradores de esta América* (t. I), editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1976, p. 245.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 245.

y el lenguaje, por mencionar algunas, cuya presencia el propio Monegal rechazó en un primer momento. La posdata reconoce en el factor tiempo el mejor aliado del arte nuevo e incomprensido y es hasta entonces que acepta que no vio cosas de mayor importancia y que pasó “sin fijar[se] mucho, o nada”.¹⁵² Entonces es certero afirmar que las lecturas más inmediatas se hicieron con poca atención, contagiadas de opiniones adyacentes dominantes, como la de Lanuza, por lo tanto, imposibilitadas de reconocer el detalle y la intención de la obra. Por supuesto que es un libro ambicioso e informe, pero se equivocó al creerlo un fracaso. Leído veinte años después, esas características se convirtieron en elementos favorables.¹⁵³

En el mismo tono de las críticas de Lanuza y Monegal está la que considero como la última crítica de la primera recepción de *Adán Buenosayres*, la publicada en 1954 por Enrique Anderson Imbert, quien dice, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954), que *Adán Buenosayres* [novela] “con intenciones simbólicas, fue una caída: bodrio con fealdades y aun obsenidades [sic] que no se justificarían de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de Joyce”.¹⁵⁴ Al igual que Monegal, Imbert modifica muy poco su punto de vista en la reedición en 1961 de *Historia de la literatura hispanoamericana*, la cual consistió en una corrección sintáctica y una oración extra: “*Adán Buenosayres* con intenciones simbólicas, a pesar de sus fealdades, es importante como mitificación de su generación martinfierrista”.¹⁵⁵ Esto no se trata de una sincera aceptación de

¹⁵² *Ibidem*, p. 246.

¹⁵³ Monegal concluye su posdata reconociendo que *Adán Buenosayres* “es una contribución importante a una tradición de la novela rioplatense” (*Ibidem*, p. 247), pero no logró aceptarla como una novedad literaria de su época.

¹⁵⁴ Colla, “Introducción”, en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *op. cit.*, p. 873.

¹⁵⁵ *Idem*.

la novela, parece ser un torzón de brazo ante una obligada segunda lectura y el rescate forzoso de elementos relevantes de un libro que para los años sesenta era mejor recibido,¹⁵⁶ además que no logra reconocer que en la novela se desmitifican el contexto y el sistema literario de su época, es decir, a sus amigos martinfierristas y a él mismo como *martinfierrista muerto*.

No todo fue rechazo para *Adán Buenosayres* en su primera recepción, algunos meses después de la publicación de la crítica de Lanuza, Julio Cortázar publicó “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en la revista *Realidad*, de marzo-abril de 1949.¹⁵⁷ A diferencia de Lanuza, Cortázar califica la publicación del libro de Marechal como un “acontecimiento extraordinario en las letras argentinas”.¹⁵⁸ Además de la poca coherencia que le atribuye, más como acierto que como defecto, el autor de *Rayuela* reconoce en *Adán Buenosayres* el carácter de los martinfierristas y la angustia de su protagonista la anuncia como del argentino porteño, esa angustia, dice Cortázar, “que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza –en todos los planes mentales, morales y del sentimiento– al argentino, y sobre todo al porteño azotado de vientos inconciliables”;¹⁵⁹ también vio en el “desconsuelo amoroso” de Adán al “otro desconsuelo que viene de los orígenes y

¹⁵⁶ Mención aparte merecen los comentarios hechos por Jorge Luis Borges y Bioy Casares acerca de *Adán Buenosayres* y su autor, los cuales quedaron registrados en el diario que conforma el libro *Borges*, de la autoría de Bioy Casares, resultado de las conversaciones entre los dos escritores a lo largo de cincuenta años. A la que hago referencia está fechada el lunes 26 de octubre de 1959, once años después de la publicación de la novela de Marechal, y que dice: “Hablamos de Leopoldo Marechal. Bioy: ‘No vale nada. *He’s a barren rascal*’. Borges: ‘el nombre de *Adán Buenosayres*, cuando estaba en borradores (o quizá cuando fuera el proyecto de otra novela) era Fulano (apelativo del mismo número de sílabas que Leopoldo [aunque Leopoldo cuenta con cuatro sílabas] *Varangot Guarangot*.’” (Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Ediciones Destino, 2006, p. 581.) No existe registro de una crítica formal a *Buenosayres* escrita por Borges, pero de la conversación transcrita podemos deducir la opinión de ambos escritores, Borges y Bioy.

¹⁵⁷ *Realidad*, núm. 14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949, pp. 232-238.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 232.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 234.

mira a los destinos”.¹⁶⁰ Es una mirada mucho más sensible la de Cortázar, que ubica a la novela más allá de la vanguardia: con perspectiva de escritor y hombre, Cortázar afirma que la noche frente a la iglesia de San Bernardo, la angustia individual del personaje y su anhelo de unión son “por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea”,¹⁶¹ tema que en este trabajo de investigación es fundamental porque trata al protagonista como héroe moderno.

Para Cortázar, la pluralidad en el contenido de *Adán Buenosayres* es un reflejo de los principios incidentales de *Martín Fierro*, Marechal y sus amigos martinfierristas no podían “subsumirse a un denominador común, a un *estilo*. Las materias se dan en este libro con la fresca afirmación de sus polaridades”.¹⁶² En contraposición a las opiniones de Lanuza, Monegal e Imbert, Cortázar afirma que la prosa de *Adán Buenosayres* es como ninguna que se haya hecho en Argentina, esto es, sienta los principios para un tipo de tradición novelesca en el país sudamericano y lo considera su mayor logro. A partir del libro de Marechal, dice Cortázar, “Estamos haciendo un idioma... Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria”.¹⁶³

El cúmulo de aciertos para *Adán Buenosayres* no es lo único que aporta la crítica de Cortázar, también resalta, según su punto de vista, algunos objetivos fijados por Marechal en su novela y que no fueron alcanzados, uno de ellos, el principal, es “la ambición no cumplida de darle una *superunidad* que amalgamara

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibidem*, p. 235.

¹⁶³ *Idem.*

las disímiles sustancias allí yuxtapuestas”.¹⁶⁴ La falta de unidad y de coherencia atribuidas por Cortázar a *Adán Buenosayres* serán, a partir de 1963,¹⁶⁵ con la publicación de *Rayuela*, características auténticas de una prosa moderna. El carácter heterogéneo de ambos libros no implica la falta de unidad: en el caso de *Adán Buenosayres*, se trata de un viaje completo, que contiene en sí mismo un universo cuyas acciones, aventuras, hazañas y diatribas se encuentran textualmente entrelazadas. En armonía con lo afirmado con Navascués, los encuentros entre una y otra novela son compatibles, desde su estructura heterogénea hasta la temática central de búsqueda: “Tanto *Rayuela* como *Adán Buenosayres* se construyen a partir de la búsqueda de un paraíso, de modo que sus protagonistas deambulan por las calles de Buenos Aires o París tanteando una salida existencial a su desconcierto”,¹⁶⁶ y el orden desordenado, explica Navascués, fue entendido como una posibilidad creativa trazada primero por Marechal.

En septiembre de 1949 aparece la reseña “En torno a la novela de Leopoldo Marechal”, en la revista *Sexto Continente*, firmada por J. A. García Martínez,¹⁶⁷ para quien *Adán Buenosayres* es la historia del descubrimiento de la ciudad de Buenos Aires, y afirma que la novela no se trata de un “balance de su tiempo, sino más bien un ensayo de su ubicación”.¹⁶⁸ A pesar de que en este texto se enaltece la poesía de Marechal, el autor repara a tiempo en la narrativa de la novela, a la cual considera equilibrada y explica que los elementos de valoración de *Adán* son “ambiente,

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Cfr. Navascués, “Marechal y Cortázar: la proyección de *Adán Buenosayres*”, *op. cit.*, pp. 22-26.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁶⁷ En *Sexto Continente. Revista de Cultura para América Latina*, núm. 2, agosto-septiembre de 1949, Buenos Aires, 162 pp.

¹⁶⁸ García Martínez, *op. cit.*, p. 149.

hombre y lenguaje”,¹⁶⁹ y que se desarrollan entre dos temáticas que le parecen fundamentales: la evocación de los martifierristas y la descripción de la ciudad.

Aunque breve, la reseña de García Martínez aporta elementos de la novela que no fueron mencionados en otras críticas o, por lo menos, los reconoce como un acierto: habla de una técnica original, rescata el contraste entre una historia exterior y una interior. La primera la ubica en la descripción de ambientes y la presencia de los tonos irónico y humorístico en convivencia con lo metafísico; y la segunda se refiere a la intimidad de los personajes. Respecto a su caracterización tipológica, García Martínez concluye:

Marechal opera con experiencia personal de la realidad y con los mitos literarios forjados en torno a esos mismos tipos. Samuel Tesler, Schultze o Luis Pereda, están muy lejos del afecto que el compadrito siente por el tango. Su imagen de la ciudad es sólo eso: imagen y medida de sí mismos. De ese modo Marechal debía conciliar la actitud intelectual de su generación [...] con la realidad.

Para Martínez, realidad y ficción se conjugaron en el libro de Marechal, y aunque no la nombra, el articulista se refiere, quizá involuntariamente, a la parodia. De los textos expuestos en este apartado es claro que, en la primera recepción, *Adán Buenosayres* recibe críticas ambiguas, sólo el de Julio Cortázar y el de J. A. García Martínez se acercan al rescate del valor literario de la novela. El problema coincidente en las críticas más inmediatas a la publicación de *Adán Buenosayres* es que algunos de sus autores pasan la estafeta de estudio de la novela a futuras generaciones, aquellos eruditos del futuro que quizá vean lo que ellos no han podido percibir en el libro. Por lo menos Lanuza, Cortázar, y después Jitrik –el primero de manera involuntaria y los otros dos con total sinceridad– reconocen que no tienen

¹⁶⁹ *Idem.*

la distancia necesaria para entender la magnitud y el valor literario de *Adán Buenosayres*.

1. 3. 2. La crítica académica

A partir de 1955 *Adán Buenosayres* fue leído de manera más atenta por los intelectuales de su época y otros más jóvenes. Se le estudió de manera más metódica. Después de publicada su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), la cual fue aceptada con agrado por la juventud lectora, se detonó el rescate de *Adán Buenosayres*, además de que, según consideración de Ricardo Piglia, *Rayuela*, publicada en 1963, favoreció la relectura de *Adán*, en virtud de la influencia de esta última en la primera.¹⁷⁰ Fue a partir de 1970 que “las lecturas críticas abordan la primera novela de Marechal desde perspectivas quizás más estrictamente literarias”¹⁷¹ y, por supuesto, académicas.

La crítica con la que abro este segundo periodo de análisis es la de Noé Jitrik,¹⁷² quien ofrece un texto más detallado al estudio de *Adán Buenosayres*, pero no ignora a la crítica que la rechazó recelosamente. Adolfo Prieto, cuatro años después, reconoce la profundidad del trabajo de Jitrik pero lamenta que su reseña

¹⁷⁰ Tal proyección incluso llega a México: Emmanuel Carballo alude en la introducción a una entrevista con Marechal la apreciación de Elena Garro sobre *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: “[...] Elena, que nunca pierde oportunidad para decir lo que piensa en voz alta, me dijo que una de las influencias más visibles y menos mecánicas de la obra de Carlos era la novela del argentino Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*”. (Emmanuel Carballo, “Diálogo con Leopoldo Marechal”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 8, abril de 1967, p. 1. [Suplemento]). De igual manera, podremos identificar en Fernando del Paso, en *José Trigo* (1966) y *Palinuro de México* (1977), innegable afinidad con el texto del argentino.

¹⁷¹ Colla, “Introducción”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 875.

¹⁷² La crítica de Jitrik, “*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal”, salió publicada en *Contorno*, núm. G-6, de septiembre de 1955, pp. 38-45.

“apenas cuent[e] con epígonos”.¹⁷³ A pesar de reconocer en la lectura de *Adán Buenosayres* sorpresa y atracción por el uso de palabras inesperadas y bellas “que quitan el aliento”,¹⁷⁴ Jitrik cuestiona el virtuosismo de la novela y atribuye sus mejores momentos a una primera impresión de lectura. Primero, Jitrik pretende analizar *Adán Buenosayres* como una novela que busca ser homogénea, cuando una de sus características principales es su intencionada heterogeneidad, notoria a primera vista; segundo, resalta el fallido experimento de Marechal de imitar a Joyce sólo en las formas exteriores, y la condena, de manera prematura –lo hace desde la introducción de su crítica– al olvido.

Entrado en materia, Jitrik acepta cierta modernidad de la novela de Marechal en Argentina, pero niega que tenga ese carácter en otros ámbitos terrestres, palabras más, afirma que quizá para ellos, los argentinos, sean novedosas las formas de *Adán*, pero no lo son para la “literatura moderna más característica”.¹⁷⁵ Jitrik no repara en que su crítica es dirigida a una novela que representa el quehacer literario de los escritores de vanguardia de su país, y no así de los europeos, hace caso omiso al contexto en el que se escribe la novela y la realidad histórica en la que se desarrolla, y se niega a ver la cualidad de creación novedosa que resalta Cortázar respecto al idioma que en prosa se crea para Argentina y el valor de lo experimental que resultó en la historia de literaria de América Latina.

¹⁷³ Adolfo Prieto, “Los dos mundos de *Adán Buenosayres*”, en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 1, Rosario, Instituto de Letras, 1959, p. 57.

¹⁷⁴ Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 39. En realidad, Jitrik no es claro al referirse a la literatura moderna más característica, quizá se refiera a la occidental.

El trabajo de Jitrik parece más una lección de estilística literaria referente a lo que debe ser la literatura y lo que no debe ser, para esta última enseñanza tiene a *Adán Buenosayres* como ejemplo. Para Jitrik cualquier forma novedosa experimentada en la novela de Marechal es un intento fallido nacido de la imitación de los grandes. Reconoce como parte de la estética de *Adán* el uso de lo humorístico, pero malogrado, ya que, según el rivereño, apenas logra llegar al nivel del chiste y considera a Marechal poco atrevido, como un mal de los martinfierristas –escaso valor revolucionario, le llama Jitrik–,¹⁷⁶ en el uso de un humor directo que podría herir algunas susceptibilidades y al cual Marechal llama “humorismo angélico”, para disculparse por la osadía. No es imposible para Jitrik notar la intencionalidad irónica de las palabras del autor de *Adán Buenosayres*:

para Marechal es un pedir perdón con cierta dudosa humildad por las alusiones agraviantes que hay contenidas en el libro [...]

Todo esto no difiere casi del concepto romántico del humorismo enunciado por Richter: “melancolía de un espíritu superior que lleva hasta divertimos con aquello que lo entristece”.

Sin embargo, el humorismo no exige el ridículo, sino que es la complacencia en la contemplación desapasionada de nuestra persona, o de alguna de sus características, soportada por un tercero. No hay nada angélico en esto ni necesariamente trágico, ni exclusivamente ridículo.

[...] Marechal incurre en chistes. Eso le allana el camino a veces, pero, en compensación, confunde los planos.¹⁷⁷

Jitrik revela su verdadero sentir respecto a la novela, y todo argumento teórico sustentado en su crítica queda desvirtuado por una percepción personal respecto al autor de *Adán Buenosayres*, bastan tres peculiaridades de Marechal que Jitrik resalta, y que le son antipáticas, para saber que éste se encuentra en el ámbito de

¹⁷⁶ Cfr. Jitrik, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 39-40.

lo personal y no de lo estrictamente académico, así como dentro de los epígonos mencionados por Prieto: “Reconozco, por mi parte, la presencia de tres especies que se han aliado bien para integrar un sistema que cuando actúa limita su audacia y su libertad creadora. Las tres especies son: los prejuicios católicos, los prejuicios nacionalistas y los prejuicios personales”.¹⁷⁸ Nuevamente se trata de una crítica absolutista, moral y sumamente conservadora, que se aleja del valor literario del libro, ya que se muestra como un lector tan prejuicioso como cree que es *Adán Buenosayres*. En los momentos en que parece darle un acierto, se detiene y la deja como una pieza conformada de intentos fallidos.

En 1959, Adolfo Prieto publica “Los dos mundos de *Adán Buenosayres*” en el primer número del *Boletín de Literaturas Hispánicas*,¹⁷⁹ en el que encontramos un análisis literario más abierto y con referencias mucho más amplias, sin embargo, ve algunos inconvenientes en la novela que, según su postura, no le permiten lograr su objetivo: el triunfo como novela. A diferencia de los críticos de la primera recepción del libro de Marechal, Prieto desvía su mirada de Joyce y afirma atinadamente que

Marechal disponía en la tradición literaria española del ilustre ejemplo de Quevedo [...] La coprolalia de Joyce no puede servirle a Marechal. Joyce emplea las palabras obscenas, los insultos, para revelar, generalmente, algún oscuro resorte de la conciencia. La única conciencia abierta por Marechal en su novela, la del protagonista, no es signada jamás por el término obsceno; las malas palabras brotan en los labios de los demás personajes; están dichas no para revelar la explosión de estratos profundos del alma, o para revelar aspectos no prestigiosos de la realidad, sino, simplemente, para crear una situación [humorística].¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹⁷⁹ Cfr. Prieto, *op. cit.*, pp. 57-74.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 60.

Prieto, situado frente a los siete libros que conforman *Adán Buenosayres*, los desmenuza y de manera simultánea los relaciona entre ellos con agilidad, destacando lo que para él son las caídas narrativas del texto, así como sus aciertos. Exalta el buen manejo de lo humorístico en la novela, pero también destaca el largo tiempo que tarda en establecer dicho humor y las páginas que le dedica a los momentos de profundidad introspectiva respecto a la teoría poética planteada por Adán. También advierte en la dedicatoria de la novela la importancia que para Marechal implica el grupo martinfierrista, de ahí el desarrollo de sus personajes que parodian a sus colegas contemporáneos. Mientras éstos percibieron una honda ofensa, Prieto afirma: “Esta simple actitud revela ya uno de los rasgos característicos de aquella generación: la conciencia de su valor como grupo”.¹⁸¹ Además, Marechal aprovecha los frutos del martinfierrismo para plantearlos en *Adán Buenosayres*.

Prieto concluye en que *Adán Buenosayres* impresiona a primera vista como una novela compleja. Celebra la resurrección en tono humorístico del martinfierrismo, pero esto, arguye, “desentona con el propósito visible de la novela, puesto que no alcanza a constituirse en un aspecto del mundo, en decorado transparente del Teatro del Universo”,¹⁸² aspecto que en críticas posteriores no será estimado de la misma forma.

Graciela de Sola publicó en 1960 una crítica académica más detallada dedicada a *Adán Buenosayres* titulada “La novela de Leopoldo Marechal: *Adán*

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 65.

¹⁸² *Ibidem*, p. 72.

Buenosayres”,¹⁸³ que se distribuye en cuatro partes a saber: “Lo autobiográfico”, “Lo argentino”, “Lo religioso” y “La técnica novelística” –más el texto introductorio y las conclusiones–, cuatro elementos sumamente relevantes, que han sido retomados de manera independiente por su complejidad y amplitud temática. Según palabras de su autora, el trabajo sigue a grandes rasgos el desarrollo de la novela estudiada, con el objetivo de “destacar sus aspectos predominantes y los temas fundamentales sobre los cuales ha sido engranado su contenido”,¹⁸⁴ entre los cuales menciona “los recuerdos de Adán, la meditación estética, las reflexiones sobre el ser nacional, la vida de ciertos cenáculos literarios de Buenos Aires”,¹⁸⁵ etcétera. De Sola contempla dichos tópicos inmersos en tres viajes, cuyo eje central es el protagonista Adán Buenosayres, de quien destaca el monólogo interior que éste practica en ciertos momentos de su recorrido: el primer viaje lo sitúa en el despertar metafísico del personaje, esto es, en el inicio de la novela, con el monólogo de Adán. El segundo viaje es el contenido en el “Cuaderno de Tapas Azules”, al cual considera un viaje místico, y el tercero, “El viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, que es el descenso al infierno.¹⁸⁶

Respecto al carácter autobiográfico de la novela, De Sola evita ser absolutista, por lo que reconoce sólo algunos datos relacionados con Marechal y que comparte con la vida narrada de Adán, por ejemplo, su infancia en Maipú; la evocación de sus antepasados inmigrantes; la vida literaria de Buenos Aires; sus

¹⁸³ Graciela de Sola, “La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, [Revista de Literaturas Modernas, núm. 2, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1960], en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, pp. 908-922.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 908.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ Cfr. De Sola, *op. cit.* pp. 908-909.

camaradas y su viaje a Europa. Por otra parte, resalta en el tema del nacionalismo en *Adán Buenosayres* a los tipos que Marechal produce como un intento de “configurar una visión directa del fenómeno argentino”,¹⁸⁷ y refiere a las comadres de barrio, chicos, malevos, el gallego, el judío, el italiano, el compadrito, que aparecen en el texto tanto en su ámbito real como simbólico y observa que “la tendencia a la tipificación no excluye una captación rigurosa de la realidad. Los elementos son manejados en su doble valor, real y subjetivo”,¹⁸⁸ lo que De Sola traduce en un interés de hacer vivir en las páginas de la novela a Buenos Aires y a la misma Argentina, una Argentina polimórfica, como le llama la crítica.

Exalta también los tonos satírico y melancólico como fórmulas estéticas en *Adán*, de la evocación del espíritu lúdico característico de los martinfierristas y del discurso jocoso, irreverente, “que permitía el retuque, la carta abierta, la iconoclastia bajo todas sus formas, propensión al chiste, a toda clase de bromas, la derivación frecuente hacia la travesura, traducida en juegos y epitafios –no siempre de buen gusto– [...], todas aquellas manifestaciones de un espíritu enemigo de la solemnidad”¹⁸⁹ y por las que, como explica De Sola, parte de los críticos contemporáneos a la novela se sintieron ofendidos.

Alude a la “multiplicidad y verosimilitud de los personajes”¹⁹⁰ y aplaude la destreza en el manejo de sus recursos técnicos y al ágil uso de la prosa, que lo revelan, dice De Sola, como novelista, pero señala la lírica del poeta como predominante, al mencionar elementos básicos que no logran independizarse de

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 912.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 914.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 922.

este género, en palabras concluyentes de la autora: “Marechal parece haberse propuesto no ahondar en lo puramente novelístico de su obra. El relato espaciosamente humorístico, la efusión sentimental, el raptó intuitivo o el ahondamiento interior, aisladamente logrados –todos ellos reductibles tal vez a un mismo coeficiente lírico– superan la total realización del conjunto”.¹⁹¹

Seis años después, en 1966 aparece “*El banquete*, de Marechal”, de la autoría de Silvia Rudni, divulgado en la revista *Mundo Nuevo*,¹⁹² texto dedicado a la publicación en 1965 de *El banquete de Severo Arcángelo*, artículo en el que aprovecha para contextualizar la posición ante la crítica de la primera novela de Leopoldo Marechal en 1948. Trae a cuenta el olvido del autor de *Adán Buenosayres* a raíz de la publicación del libro, texto que, según resalta, “era el primer paso dado hacia el conocimiento de los argentinos sin caer en el folclore; era, también, un respiro en medio de la asfixia que producían los escritores de suplementos literarios, demasiado elegantes para ser talentosos”.¹⁹³ La articulista atribuye el rescate de la exiliada novela al éxito de *El banquete de Severo Arcángelo*, que para 1966 ya llevaba tres ediciones, sólo entonces, dice Rudni, “esa primera novela de Marechal se trepa a las listas de *best sellers*; el año pasado cinco tesis de licenciados en Letras analizaron el libro. Los lectores argentinos devoran Marechal a la par que los libros de Cortázar, lo que ya es mucho decir”.¹⁹⁴ Este repentino cambio respecto a la novela se debe, además, dice Rudni, a que los lectores de la segunda mitad de

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² Silvia Rudni, “*El banquete*, de Marechal”, *Mundo Nuevo*, núm. 6, París, diciembre de 1966, pp. 86-89, recopilado por Ernesto Sierra, *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, pp. 239-245.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 240.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 241.

la década de los sesenta muestran inquietudes acerca de su propia literatura, la argentina, y la defiende leyéndola. Concluye su artículo posicionando al autor entre los escritores que día a día “cambian la cara de la literatura de América Latina”, y menciona a Cortázar, Sábato y Borges, como un ejemplo de tal hecho. Los efectos del largo silencio impuesto a Marechal se reflejan en el cambio del discurso de nuevas generaciones, una actualizada percepción en la cual deja de ser comparado con Joyce y Dante, para recuperar el sitio años antes perdido dentro del sistema literario de Argentina.

Continuando con la aparición de estudios posteriores al renacimiento de *Adán Buenosayres*, Gaspar Pío del Corro publicó un estudio totalmente académico en 1976, dedicado a la estética general en la obra de Marechal –poesía, ensayo, teatro y novela–, en el que procura encontrar un eje de convergencia en el global de la obra del escritor argentino. En el texto titulado “Leopoldo Marechal: la visión metagónica”,¹⁹⁵ el estudioso de la literatura marechaliana establece como hipótesis en su artículo la que a la letra cito: “el centro o eje o zona mínima de convergencia donde es posible reconocer como un sistema coherente de significaciones la obra de Marechal –o la mayor parte de ella– está en algo que denominaremos, por razones de economía verbal, su ‘visión metagónica’”,¹⁹⁶ es decir, las dimensiones de la visión del escritor que se entrecruzan en dos planos: “el agónico, el de estar *allá, en*, y el meta-agónico, el de

¹⁹⁵ Gaspar Pío del Corro, “Leopoldo Marechal: la visión metagónica”, [Cicchiti y al. *La mujer y el símbolo del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1976, pp. 53-82], en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, pp. 929-943.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 930.

estar *más allá*, y sin embargo *con*”,¹⁹⁷ dicha convergencia semántica se centra, según su autor, en el cruce de dos líneas fundamentales de la novela: la epopeya y el humor.

Para su estudio toma elementos sobresalientes que incluso se concentran en *Adán Buenosayres* –aunque Pío del Corro es muy claro al referir sus estudio a un conjunto de obra, labor *per se* titánica–, de esta manera trata la presencia de lo simbólico, lo teleológico y su consecuencia axiológica, “la vida como lucha (héroe/antihéroe), la dimensión colectiva del protagonista; el riesgo del héroe”,¹⁹⁸ dentro de los cuales toca temas como el valor de la mujer como símbolo literario y teleológico, así como correspondencia entre la belleza y lo grotesco de escenarios que contraponen en sus novelas, pone de ejemplo Philadelphia o la Ciudad del Amor, del “Libro de Tapas Azules” y Cacodelphia, la ciudad infernal.

Otro de los elementos que por primera ocasión se analizan con profundidad es el del antihéroe, al resaltar que el propio Marechal acepta que dejó a Adán “como inmovilizado en el último círculo de un Infierno sin salida”,¹⁹⁹ pero Pío del Corro considera al protagonista de *Adán Buenosayres* el héroe individual identificado con el hombre argentino. Una de las grandes preguntas en este trabajo de investigación se relaciona con la postura de este académico: ¿se trata de Adán Buenosayres, personaje, de un héroe o un antihéroe moderno? La respuesta, que debe ser obtenida de manera meticulosa, impactará por supuesto en la figura del hombre del siglo XX, incluso el del XXI.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 941.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ Marechal citado por Pío del Corro, Archivos, p. 938.

El trabajo del crítico sin duda dialoga con la complejidad de la obra de Marechal y más que establecer logros o desaciertos en la lírica o en la prosa, expone de manera vasta los estilos recurrentes en el autor de *Adán Buenosayres*, que terminaron por definir su carácter estilístico y su valor literario.

Cuatro años después, Héctor Mario Cavallari publica un original trabajo titulado “Adán Buenosayres: discurso, texto, significación”,²⁰⁰ que establece una postura propia y también novedosa respecto a la primera novela de Marechal a partir de un análisis que determina “la textualización polívoca de los distintos discursos en *Adán Buenosayres*”.²⁰¹ En oposición a lo dicho por Cortázar, referente a que Adán se trata de una autobiografía²⁰² que retrata a la generación martinfierrista,²⁰³ Cavallari defiende la autonomía de la obra de arte, de la cual sostiene: “si bien es un hecho indiscutible la cantidad de datos de notoria raíz autobiográfica en el *Adán*, la naturaleza de los mismos ha sido transformada por su inserción en una estructura artística del lenguaje que sustenta un mundo ficticio, entregado por un hablante o emisor imaginario a un oyente-receptor igualmente imaginario”.²⁰⁴ Postura que marca la modernidad de las ideas teóricas formuladas en los análisis a la novela de Marechal, ya que, como afirma Cavallari, después de treinta años de la crítica de Cortázar, la mayor parte de posturas analíticas fueron en el mismo tenor.

Otra contribución importante a los estudios de la novela se trata de la percepción de unicidad del texto, tanto en su forma externa como interna. Cavallari

²⁰⁰ Publicado en *Texto Crítico*, enero-junio 1980, núm. 16-17, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, pp. 149-168.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 150.

²⁰² Cfr. Cortázar, *op. cit.* p. 880.

²⁰³ Cavallari, de manera incidental, también se opone a la idea de lo autobiográfico establecida por De Sola. (*Supra*, p. 36.)

²⁰⁴ Cavallari, *op. cit.*, p. 151.

se opone nuevamente a la distribución en dos partes que Cortázar propone de *Adán*,²⁰⁵ y reprocha que el autor de *Rayuela* no considere el Prólogo como parte inseparable de los demás libros: “A mi juicio [dice Cavallari], ésta [*Adán Buenosayres*] se constituye por la totalidad del Prólogo más los siete Libros, estructurados según la forma del texto dentro del texto: lo que podemos denominar ‘los manuscritos de Adán’ se inscriben en ‘la novela de L. M.’, siendo éste el narrador-autor ficticio que entrega el mundo completo y que [...] así se autoidentifica en el Prólogo”.²⁰⁶ Por supuesto, mi postura se apoya en la de Cavallari: el prólogo, como parte fundamental de la novela, ofrece los primeros indicios de la naturaleza del texto y de sus personajes, así como la función narrativa, el anuncio anticipado de la muerte del protagonista y la estructura del libro.

Ángel Rama en 1982 publicó “La narrativa en el conflicto de las culturas”,²⁰⁷ artículo en el que realza las grandes particularidades literarias de vanguardia de *Adán de Buenosayres*, a la cual considera texto fundacional de la nueva narrativa hispanoamericana, junto con *Paradiso*, de José Lezama Lima, y le atribuye el carácter de paradigmática porque “se trataba de una reconversión: él [Marechal] encontró a Adán Buenosayres en su camino a Damasco”.²⁰⁸ De ambas novelas reconoce el manejo del humor, lo hiperbólico y lo suntuoso, además del uso de una escritura culta, simbólica, “llena de asociaciones literarias”.²⁰⁹ Para Ángel Rama el

²⁰⁵ Para Cortázar, *Adán Buenosayres* sólo puede leerse dividido y a manera de adenda, y los libros VI y VII, según el autor de *Rayuela*, podrían desglosarse de la novela “con sensible beneficio para la arquitectura de la obra” (cfr. Cortázar, *op. cit.*, p. 880.)

²⁰⁶ Cavallari, *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁷ Ángel Rama, “La narrativa en el conflicto de las culturas”, [en Alain Rouquié, *Argentina, hoy*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1982, pp. 263-270]. Recopilado por Ernesto Sierra, *op. cit.*, pp. 193-200.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 193.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 194.

catolicismo de Marechal armoniza con los elementos modernos de la novela y resalta su estilo paródico. Hace referencia a las *Claves de Adán Buenosayres* (1966), texto que el escritor publicó como respuesta al ensayo de Adolfo Prieto (1959), en las cuales se reiteran, de acuerdo con Rama,

los diversos niveles en que puede situarse una obra literaria –un poco a imagen de la carta de Dante al Can Grande– el proceso de descendimiento y encarnación de los valores ideales dentro de la realidad circundante, que no puede ser la exclusiva del escritor sino la de una vasta comunidad que transporta esa eventualidad [...]: ya se trate del pasaje de la epopeya clásica al género novela, del simbolismo del viaje a la peripecia narrativa, de la Solveig terrestre a la Solveig celeste, de los modelos literarios universales [...] a la materia próxima y vulgar de la narrativa moderna.²¹⁰

Para el escritor uruguayo, Marechal sitúa al poeta de su novela dentro de la cultura dominante para que conviva y descubra los arquetipos que se integran al discurso de los mitos, símbolos e imágenes de todo el texto. Rama afirma que *Adán Buenosayres* testimonia un afán de tránsito que implicó múltiples adecuaciones estéticas que sirvieron a la literatura de América Latina años después.

En el mismo año, 1983, el escritor argentino Luis Gusmán publicó en la *Revista Iberoamericana* “*Adán Buenosayres: la saturación del procedimiento*”,²¹¹ en el que resalta, desde el Prólogo de la novela, el humor que la distingue y el efecto de realidad que establece; además profundiza en la transformación que se genera en el lenguaje, del lírico al satírico –tema este último en el que se detiene constantemente–, esencialmente marcado en “El Cuaderno de Tapas Azules” y el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, libros en los que se libera la tensión textual que, según explica Gusmán, predomina en los primeros cinco libros.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 196-197.

²¹¹ En el número 125, oct.-dic., de 1983, pp. 731-741.

Su estudio se enfoca en el lenguaje, por lo que resalta las frases que conforman la novela, de las cuales afirma que “Sorprende en la lectura del libro la disposición y la multiplicación de las [frases], hasta alcanzar formas variadas que van desde proverbios hasta coplas, versos, canciones, refranes”.²¹² Llama la atención la peculiar visión de Luis Guzmán respecto a la conformación del infierno, que a diferencia del de Dante, dentro del que podemos distinguir las alusiones que evoca, el de *Adán Buenosayres*, más que alusivo, construye fragmentariamente microrrelatos, entre los que distingue retratos de caracteres, parábolas, fábulas y alegorías, y les otorga una función en general metafórica, visión que en su momento resultó novedosa.

En la década de 1990, Javier de Navascués se descubre como uno de los especialistas en el tema marechaliano, entre sus primeros estudios críticos publicados acerca de la novela de Marechal encontramos “Sobre la novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*”, editada por la revista *Rilce* en 1990.²¹³ Destaca de *Adán* las vastas temáticas que trata, como la religiosidad del personaje, o la búsqueda religiosa –a la cual considera el tema central–, la argentinidad, la parodia, el nacionalismo, el evolucionismo, el positivismo, y, llama la atención, el trabajo hacia una teoría poética contenida en “El Cuaderno de Tapas Azules”, entre otros.

Una de las intenciones del estudio de Navascués es tener claros los elementos que Julio Cortázar resaltó en la crítica que realizó a *Adán* en 1949 y que

²¹² Luis Guzmán, “Adán Buenosayres: la saturación del procedimiento”, *op. cit.*, p. 732.

²¹³ Javier de Navascués, “Sobre la novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*”, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, núm. VI, año 1, Universidad de Navarra, Pamplona, 1990, pp. 65-92.

influyeron y se reflejan en su narrativa, en especial en *Rayuela*. Entre las primeras coincidencias que Navascués señala se refieren al tipo autobiográfico de ambos textos, *Adán Buenosayres* y *Rayuela*; el desorden estructural del libro, reflejado en la visión que tienen del mundo, así como la nostalgia, el desarraigo y la angustia contemporánea, sentimientos que acompañan en su camino a los personajes Adán y Oliveira, quienes están en busca del paraíso perdido. Con el desarrollo de estos elementos y otros coincidentes que estructuran a esos dos grandes libros, la novela argentina “pone los pilares de su plena consolidación”,²¹⁴ considera Navascués. Existen diversas críticas y estudios académicos que comprenden todas las épocas desde la publicación de *Adán Buenosayres* hasta nuestros tiempos, en este trabajo, como lo anoté al inicio del capítulo, incluyo una selección representativa de ellos, el escrito por Navascués corresponde a la década de los noventa.

Dentro de ese mismo periodo, Fernando del Paso pronunció en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 1997 la conferencia “Mi Buenosayres querido”, en la que el escritor mexicano resalta los elementos literarios más significativos de la novela de Marechal. Desde el título del texto, Del Paso anuncia el cariño literario que profesa por el libro, que de alguna manera le ofreció el “mundo fantástico, abigarrado, donde abundan las alucinaciones, los sueños desbocados, los simbolismos y las metáforas, digno de Jonathan Swift”,²¹⁵ y que él desarrolló de manera espléndida en *Palinuro de México* (1977). Reconoce que el texto del

²¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

²¹⁵ Fernando del Paso, “Mi Buenosayres querido”, *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2002, p. 1257.

argentino es una de las novelas hispanoamericanas más grandes que se hayan escrito y que para entonces, 1997, seguía siendo poco leído.

Una de las afirmaciones más importantes que Del Paso constata es la negación acerca de la similitud de la novela con el *Ulises* de James Joyce y exalta la evidente parodia del infierno de *La Divina Comedia*, de Dante, lo que la separa de la obra del irlandés, además del “prodigioso, bellísimo viaje por la memoria y el deseo”²¹⁶ de “El Cuaderno de Tapas Azules”; será a caso la primera parte, dice el escritor mexicano, la que podría tener algunas similitudes con el *Ulises*, y aún así precisa que las diferencias son mayores, como la inexistencia en *Adán Buenosayres* de monólogos interiores, o la corriente de la conciencia, elemento que considera fundamental para diferenciar los dos textos: mientras el de Joyce es un libro abierto por dicha característica, el de Marechal, en sus personajes, “impone su intensa subjetividad a los lectores”.²¹⁷ La diferencia más relevante señalada por Del Paso es que en “*Adán Buenosayres* abundan –lo que no sucede en el *Ulises*– páginas y más páginas de una prosa fluida en la que el lector puede navegar como en un río de aguas tersas. Páginas de lirismo –en el mejor sentido de la palabra– lleno de frescura”.²¹⁸ Además resalta el carácter autobiográfico del libro, dice que la novela se trata, en gran parte, de los viajes del propio Marechal por las calles de Buenos Aires, y “*El Cuaderno de Tapas Azules*” es una autobiografía espiritual que evoca la infancia del autor-personaje, como le llama Del Paso, en Maipú. También exalta el uso de recursos lingüísticos distintivos en la narrativa, como los pastiches, diálogos

²¹⁶ *Ibidem*, p. 1259.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 1260.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 1262.

en lunfardo, abundancia de italianismos, anglicismos, galicismos, criollismos, el cocoliche, además de las

numerosas frases en latín, múltiples alusiones a obras célebres de la literatura universal, a la mitología griega e hindú, a las leyendas gauchescas, a la historia de Buenos Aires y la Argentina, parodias de tangos famosos y parrafadas construidas con frases sacadas de ellos, páginas enteras escritas en forma de teatro, versos de payadores, cultismos, neologismos inventados por Marechal.²¹⁹

Además, hace referencia a la improvisación de frases que se asemejan a cadáveres exquisitos, recurso, recuerda Del Paso, que encuentra su base en Rabelais y que fue usado, después de Marechal, por Julio Cortázar. El escritor concluye que se inscribe a la idea de la novela total con Marechal: “La novela como ‘summa’ que pretende abarcarlo todo”.²²⁰ Todas las características detalladas en el texto, sobre todo aquellas que diferencian a *Adán Buenosayres* del *Ulises* parecen elegidas con la pinza del crítico que resalta lo que quizá se había pasado por alto.

Para cerrar este punto, me interesa mencionar el estudio “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”,²²¹ publicación reciente,²²² de la autoría de Claudia Hammerschmidt, que, desde el título, explica su postura acerca de la naturaleza de la obra literaria del autor de *Adán Buenosayres*. En concreto, la crítica analiza “los modos paradójales, escenificaciones anacrónicas y mezclas ultramodernas de la escritura marechaliana como ‘tercer paradigma’ de la literatura argentina

²¹⁹ *Ibidem*, p. 1260.

²²⁰ *Ibidem*, p. 1264.

²²¹ Publicado en *Estudios Filológicos*, núm. 60, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2017, pp. 95-125.

²²² Hago este salto temporal con la intención de mostrar sólo un ejemplo de la manera en que se lee *Adán Buenosayres* recientemente, pero para ahondar en el tema abundan distintos estudios que profundizan en esta novela desde 1990 hasta nuestros días: “El decir y el amar en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, de Martín Cordia (1996); “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*” (1997), de Ricardo Piglia; “*Adán Buenosayres*: metáfora y novela” (2017), de Domnita Dumitrescu; “*Adán Buenosayres*: el *Ulises* argentino”, de Ana Davis (2017), entre muchos otros.

moderna”.²²³ Hammerschmidt parte de los conceptos “antimodernos” o “ultramodernos” de Antoine Compagnon, con los que se refería a escritores que, a su pesar, se encuentran entre “épocas o discursos que son modernos”,²²⁴ o que están a la mitad de la vanguardia y la tradición, paradoja que, explica Hammerschmidt, desencadena el conflicto en la comprensión y ubicación estético-temporal de *Adán Buenosayres*, esto es, la ultramodernidad que caracteriza a la novela fue el elemento esencial que no permitió el entendimiento del libro de Marechal. Hammerschmidt concluye:

Fue la co-presencia de lo heterogéneo [...], la búsqueda de un pasado perdido y su simultánea parodia en una alegoría indecible que expone su propia *différance* y vacuidad, la que conforma la ultramodernidad sacrificial del autor Leopoldo Marechal: autor paradigmático de la modernidad literaria argentina, y a la vez su víctima y “poeta depuesto”.²²⁵

A partir de las críticas expuestas en este capítulo, tanto las de la primera recepción como los estudios académicos mencionados, es posible tener un panorama mucho más amplio, que, desde lo cronológico, explica la ambigüedad con que fue calificada la primera novela de Marechal en un primer momento y la transformación de las percepciones a través de los años, hasta llegar a nuestros tiempos, y, de esta manera, ser capaces de reconocer la evolución del pensamiento del siglo XXI en relación con la lectura de *Adán Buenosayres*. Las coincidencias temáticas y posturas en los estudios realizados en la segunda recepción son bastante notorias: es posible leer de manera natural términos como humorismo, parodia, ironía, texto autobiográfico, transformación lingüística, mundo fantástico y onírico, ya no como

²²³ *Ibidem*, p. 95.

²²⁴ *Ibidem*, p. 102.

²²⁵ *Ibidem*, p. 119.

un sinsentido, sino como un reflejo de la riqueza de un texto intrincado, que permite múltiples lecturas y estudios, que a la fecha no han sido agotados.

Es verdad que no podemos pasar por alto los primeros pensamientos generados por la lectura de la novela y que el de Eduardo González Lanuza fue el punto de inflexión que generó ciertos lugares comunes acerca de *Adán Buenosayres*, pero, como he dejado registrado en las distintas críticas y épocas, el interés de escritores, críticos y estudiosos cada vez más distanciados al tiempo de su publicación trata diversas temáticas que nos permiten comprender mejor la dimensión de la propuesta marechaliana.

Capítulo 2. El viaje y la parodia en *Adán Buenosayres*

Adán Buenosayres es un texto de características peculiares que permite lecturas desde distintas perspectivas. Se trata de una pieza inspirada en la epopeya, uno de los géneros predilectos del autor, pero plasmada en una novela cuya estructura narrativa y estilo marcaron un precedente en la literatura latinoamericana. Centra “su atención en los hombres corrientes”,²²⁶ en el héroe del siglo xx, cuyas hazañas se han transformado tanto como lo ha hecho el hombre en el tiempo y el espacio. Es el épico viaje de un héroe argentino, que recorre la ciudad de Buenos Aires de la década de los veinte, por eso parte de este estudio lo dedico a la parodia, género literario predominante en la novela, el cual debe entenderse “como modalidad del canon intertextual [...], esto es, se] efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo”.²²⁷ Este primer acercamiento a un concepto de parodia sirve para ubicar el rumbo del libro estudiado: *Adán Buenosayres* es un texto parodiante. Para reforzar esta idea, Ángel Vilanova, en su afán de ser más específico respecto al estudio del libro de Marechal, explica que *Adán Buenosayres* es una combinación de hipertexto (texto B) e hipotexto (texto A),²²⁸ términos

²²⁶ Leopoldo Marechal, “Las claves de *Adán Buenosayres*”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 864.

²²⁷ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 177.

²²⁸ El hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta, diremos imitación” (Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 17). A este texto Genette lo distingue con la letra B, para diferenciarlo del hipotexto, es decir, el texto A, “el texto original de todo discurso posible, su origen y su medio de instauración” (*Ibidem*, p. 14.).

acuñados por Gérard Genette, quien considera la necesidad de precisar el significado del término *parodia* ante su uso a veces indistinto e indiscriminado.

En concreto, los elementos que resalta Vilanova de ambas palabras son la transformación y la imitación: “la transformación tiene como objeto primordial la transposición ‘semántica’ del hipotexto, es decir, el cambio de significación del hipotexto concentrada en el hipertexto [...]; la imitación, en cambio, se propone la transformación estilística, la puesta en obra de ejercicios de estilo, como nueva escritura de un texto”.²²⁹ En términos prácticos, *Adán Buenosayres* es, por un lado, el hipertexto de la *Odisea*, la *Eneida*, la *Divina comedia*, la *Vitta nuova* y, por otro, de toda una tradición literaria argentina no sólo vanguardista, como explica Navascués: *Martín Fierro*, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, el modernismo, el criollismo y el mismo martinfierrismo se filtran en el texto de manera poco menos evidente pero sí bastante clara;²³⁰ en conjunto, todos los mencionados son hipotextos de la novela de Marechal. Ambas intenciones, la transformación y la imitación, son evidentes en *Adán Buenosayres*, pero me interesa resaltar la primera, porque la novela no se queda en la simple imitación, sino que trasciende esa intención estilística y se dirige hacia la transformación tanto formal como de fondo, esto es, estructural y significativa, el cómo y el qué, de tal manera que es posible tener entre las manos una única y nueva obra.

La transformación, entendida como la explica Genette, en el libro de Marechal logra ese objetivo, que causó la incompreensión de sus contemporáneos. El

²²⁹ Ángel Vilanova, *Motivo Clásico y novela latinoamericana. El viaje al averno en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*, Fondo Editorial Solar / Dirección de Cultura del Estado de Venezuela, 1993, Venezuela, p. 69.

²³⁰ Navascués, “La intertextualidad”, Archivos, pp. 756-762.

hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o transformación indirecta, diremos imitación”,²³¹ por lo tanto, es posible afirmar que *Adán Buenosayres* no es ni la *Odisea* ni la *Eneida*, y tampoco es el *Ulyses* de Joyce, pero, a partir de ellas realiza una operación de transformación indirecta, puesto que el héroe de la novela no es ni Eneas ni Odiseo, se trata de un héroe que vive una aventura distinta a la de los héroes épicos de las obras mencionadas. Especificar detalladamente los hipotextos de *Adán Buenosayres* es una tarea que merece un trabajo a parte, porque no es una obra íntegra de la que se deriva, aunque sí es posible señalar que los hipotextos dominantes son la *Divina comedia*, la *Vita nuova*, la *Eneida*, la *Ilíada* y la *Odisea* y cuya presencia incluso ha sido revelada por el mismo Marechal.

La estructura de esta novela nos orilla a definir un orden de estudio. Primero es esencial esclarecer su forma básica, ya que existen propuestas respecto a su lectura. El lector se enfrenta a un texto que, a diferencia de *Rayuela*, de Julio Cortázar –por poner un ejemplo de novelas con instrucciones–, no contiene indicaciones precisas respecto a una dirección de lectura, por lo que no queda más que realizar un acercamiento tradicional. Existen varios acercamientos al respecto. El primero es precisamente el de Cortázar, que parte, según percibe, de la confusa organización de la novela y de su falta de unidad, que logra “brillantes relatos independientes”,²³² y que, a pesar de esto y en desacato del “Prólogo

²³¹ Vid. Genette, *Palimpsestos*, p. 17.

²³² Julio Cortázar, “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Realidad. Revista de ideas*, Buenos Aires, núm. 14, marzo-abril, año III, volumen 5, 1949, p. 236.

indispensable”, reconoce al libro como ente autónomo, capaz de indicar su propio orden:

Este propósito general se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen *novela* y los dos restantes ampliación, apéndice, notas y glosario. En el prólogo dice exactamente lo contrario, o sea que los primeros libros valen ante todo como introducción a los dos finales –“El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. Pero una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes finales.²³³

En la lectura de Cortázar, los dos últimos libros son adendas y documentación extra para el texto, “carecen de color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrupulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero”,²³⁴ e incluso sugiere que la eliminación de esos dos libros sería en beneficio de la arquitectura de la novela. A pesar de que el acercamiento que hace el autor de *Rayuela a Adán Buenosayres* en su momento fue el más atinado y enriquecedor, es necesario señalar la imprecisión respecto a la función de los últimos dos libros, ya que ambos forman parte esencial del relato, porque se trata de un viaje completo, que, como todo viaje simbólico y mítico, requiere un descenso al infierno y un ascenso al paraíso. Marechal explica la necesaria presencia del infierno en su libro:

Concebida, según dije, como una epopeya, mi obra necesitaba su ‘descenso infernal’. Ahora bien (y metafísicamente hablando) los infiernos tradicionales no constituyen una ‘sanación definitiva’, sino que se instalan como lugares de ‘purificación’ y ‘quema de residuos’ obstaculizadores, previo a la consecución de una meta espiritual efectiva: tanto es así, que los héroes de las epopeyas descienden al Infierno, se aleccionan en él y vuelven a las alturas.²³⁵

²³³ *Ibidem*, p. 233.

²³⁴ *Idem*.

²³⁵ Leopoldo Marechal, “Las claves de *Adán Buenosayres*”, Archivos, p. 867.

Sin embargo, la primera lectura de la novela de manera lineal muestra a un héroe varado en el infierno, lo cual procuraré explicar en el desarrollo de esta investigación. Más allá de la exposición que ofrece Marechal de su infierno, el primer atisbo de unidad de la novela es el viaje en sí mismo, que, como mítico que es, obedece a una búsqueda por naturaleza obstaculizada y de caminos anómalos que necesariamente llevarán al héroe a las profundidades.

Por otro lado, la estructura sugerida por Javier de Navascués es la conformada por tres bloques: los cinco primeros libros, que tratan del desenvolvimiento de Adán a lo largo de jueves y viernes; el “Cuaderno de Tapas Azules”, situado entre la infancia de Adán y un momento impreciso después del jueves y el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”, que sucede en la noche del sábado.²³⁶ El estudioso vincula los días en que se desarrolla la trama de la novela desde una perspectiva bíblica, la vida de Jesucristo, y los relaciona con las festividades de Semana Santa: “El jueves es simultáneamente el día de la fiesta (la última cena) y la preparación a la muerte en la vida del Mesías; el viernes es ya día de pasión y muerte; por fin, el sábado, día tradicional de aquelarres, representa también el Sabbath, tiempo previo a la resurrección”.²³⁷ Además de que subraya la peculiaridad del prólogo, que anuncia la muerte del héroe: la historia comienza por el final, considera Navascués. Este orden estructural ofrece la posibilidad de leer en otro modo la novela.

²³⁶ Javier de Navascués, “Introducción”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Corregidor, p. 26.

²³⁷ *Idem*.

Sin embargo, Navascués reconoce que esta estructura es la que muestra a primera vista la novela, pero una lectura más profunda evidencia un esquema más complejo, resultado de su intencional desorden cronológico y que el crítico atribuye a la desubicación existencial del personaje, mayormente reflejada en “El Cuaderno de Tapas Azules”, que está conformado de catorce secciones, las doce primeras refieren a un tiempo anterior al del Libro I, y las dos últimas fueron escritas por Adán “después de su tertulia definitiva en Saavedra”,²³⁸ y están narradas por él. El hecho que lo separa de los primeros cinco libros es que éste emana, afirma Navascués, de otro mundo posible, porque describe los movimientos del alma, es decir, se aleja del mundo cotidiano para instalarse en el de la poesía. Se trata de una “Filosofía de Amor”, afirma Marechal en sus Claves, que encuentra su origen en los *Fedeli d’Amore*, que practicaron Dante Alighieri, Bocaccio y Petrarca, cuyos principios están presentes en toda la novela, y con gran profundidad en “El Cuaderno de Tapas Azules”, cuya filiación se encuentra en la *Vita Nuova*, de Dante.²³⁹ Está escrito con estilo más poético que los otros libros, la primera parte (del I al VII) se enfoca en la belleza de las criaturas, y la segunda parte (a partir del VIII) es la aparición de Aquella –la transformación de Solveig terrestre en celeste– en un jardín de Saavedra, y su inmediata muerte.

Es posible notar que el crítico también visualiza al libro de manera fragmentada, característica innegable del texto, aunque su lectura también permite la relación entre todos los capítulos: los dos últimos parecen no encajar en el sistema estructural que conforma la novela, pero estudiado desde la postura del

²³⁸ *Ibidem*, p. 27.

²³⁹ Cfr. Leopoldo Marechal, “Las claves de *Adán Buenosayres*”, Archivos, p. 860.

viaje, por supuesto que forman parte del itinerario del héroe, tan es así que en el Libro segundo, Adán anuncia la necesaria muerte, en manos del héroe, de Aquella o Solveig celeste, lo cual sólo puede suceder, de manera simbólica, en “El Cuaderno de Tapas Azules”. La pregunta que surge a partir de las distintas posibilidades de lectura es la planteada por Ángel Núñez: ¿qué debe ir primero, lo escrito por Adán –y esto tendría su lógica– o lo que corresponde a ‘Marechal’²⁴⁰?”²⁴¹ La apropiación de la autoría de la novela por el firmante L. M. le da a éste la licencia de decidir sobre su contenido y orden, sin embargo, como afirma Cortázar, la obra se define a sí misma e impone sus propias reglas. La lectura que sugiero adelante responde a la necesidad de contemplar la novela como total, esto es, una pieza que abarca distintos tópicos, con estilos diversos y múltiples intertextualidades,²⁴² y por lo tanto requiere ser leída de manera integral.

El orden natural del libro se conforma, de manera lineal, por el “Prólogo indispensable”, que explica, por un lado, el origen del texto y, por otro, ofrece ciertos elementos clave que proporcionan al lector una posible dirección de lectura, así como una explicación respecto al orden de su estructura. Le siguen los libros del

²⁴⁰ Ángel Núñez se refiere con “Marechal” a L. M. Me parece que esto debemos tomarlo con reservas, ya que L. M. es el autor, editor y personaje ficcional distinto a Marechal, y aunque las iniciales de quien firma el prólogo sugieran que se trata de éste, a nivel ficcional no podemos darlo por hecho, de hacerlo así, arruinaríamos la intención de transformación y la función ficcional y las licencias del prologuista de esta novela. Por lo que en este trabajo el trato que le otorgo a L. M. es independiente al del autor real de la novela.

²⁴¹ Ángel Núñez, “El Adán Buenosayres y el canon de la literatura argentina”, en Nina Bruni (ed.), *Cincuentenario de Adán Buenosayres. Estudios, testimonios, bio-cronología*, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, 2000, p. 140.

²⁴² La intertextualidad, concepto acuñado por Julia Kristeva en 1967, debe entenderse, según su prefijo latino: *inter*, como “reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La intertextualidad evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red [...], el «lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos» [...]. La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes” [José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 37].

primero al quinto, en los que se lleva a cabo el viaje del héroe, cuyo itinerario se desarrolla en tres días: jueves 28, viernes 29 y sábado 30 de abril de 192..., en donde podemos ver claramente el trayecto del héroe, el llamado a la aventura, los ascensos y descensos, la ida y el regreso de Adán y su muerte anunciada en el prólogo. Al final están los libros sexto y séptimo, “El Cuaderno de Tapas Azules” – el Paraíso– y el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” –el infierno–, respectivamente, que considero la realización del héroe en el ámbito poético, siendo en el primero el aspecto estético donde se concentran lo bello y lo feo como sublimación de la capacidad creadora del héroe y, en el segundo, el descenso en su función purificadora pretendida desde el humorismo angélico.

En términos generales, en los primeros cinco libros se desarrollan el viaje de ida (que se realiza en un movimiento centrífugo) y el viaje de vuelta (centrípeto),²⁴³ como lo propone Marechal; “El Cuaderno de Tapas Azules” expone una “filosofía de amor”, como le llama el propio autor de la novela, o, en palabras de Fernando del Paso, un “prodigioso, bellísimo viaje por la memoria y el deseo”,²⁴⁴ y el libro final, “El viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, que comprende el descenso al infierno, el cual se relaciona estrechamente con el “Libro primero” y el “Libro tercero”, porque en aquel Adán regresa del centro de su viaje: las profundidades en las que habita entre sueños refieren al infierno: “Adán Buenosayres despertó como si regresara: la canción de Irma, pescándolo en las honduras de su sueño, lo izó un instante a través de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían; pero se cortó el hilo de música, y Adán bajó de nuevo a grandes profundidades, entregado a la disolución de tan

²⁴³ Vid. Leopoldo Marechal, “Las claves de *Adán Buenosayres*”, Archivos.

²⁴⁴ Del Paso, *op. cit.*, p. 1259.

sabrosa muerte” (p. 100). Esto es, abandona su mundo interior para comenzar su viaje por Villa Crespo; y el tercero es el descenso al mundo de los muertos, el punto que debería ser definitorio del viaje del héroe. Comienzo el estudio por el “Prólogo indispensable”.

2. 1. El “Prólogo indispensable”

El prólogo, a lo largo del tiempo, ha tenido distintas funciones. En la antigüedad formaba exclusivamente parte del texto literario: la tragedia, desde el tratado de Aristóteles, se conformaba de prólogo, episodio, éxito, coro;²⁴⁵ por lo tanto, este elemento ya era considerado parte fundamental de una pieza y es tan antiguo como el drama griego. Después, y tomando en cuenta su ascendencia teatral, cambió su forma, concepto, nombre y uso, dependiendo de las épocas literarias y el género al que sirviera. Lo más común fue considerarlo independiente del texto central y su autor podía, o no, ser distinto al del escrito principal que se prologa. El prólogo o prefacio, como lo llama Genette, es “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede”.²⁴⁶

En el caso de *Adán Buenosayres*, que comprende dentro de su estructura al “Prólogo indispensable”, éste desempeña, entre otras, la tarea de poner en estrecho contacto al autor con el lector. Se trata, en un primer acercamiento, de un prefacio

²⁴⁵ Cfr. Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, p. 21.

²⁴⁶ Gerard Genette, *Umbrales*, Siglo XXI Editores, 2001, México, p. 167.

autoral, que “sirve para preparar los ánimos de los oyentes a que tengan atención, y silencio, y miren con buenos ojos la Comedia, y para defender al autor de alguna calumnia, faltas y descuidos (sic) que le murmuran, o para explicar algunas cosas intrincadas, que podrían impedir la noticia de la Fabula (sic)”.²⁴⁷ Después de la lectura del Prólogo indispensable, es evidente que su autor se adelanta a las reacciones de los lectores, los alerta de un contenido que sabe provocativo y “que algún hecho será *mal interpretado*”,²⁴⁸ aquí el prologuista se defiende²⁴⁹ de una posible equivocada lectura, y esta declaración la realiza con una doble intención, porque no habrá como tal una equivocada lectura, la novela dice lo quiere decir.

El prólogo en *Adán Buenosayres* establece la estructura de la novela, el artificio con el que el autor lo escribe y el rol de esta figura narrativa –el autor– y su enmarañada intervención en el libro, además de que es ahí donde inicia la historia del protagonista. En una definición preliminar de prólogo ofrecida por Porqueras Mayo,²⁵⁰ éste habla del autor y el prologuista como la misma *persona*, sin embargo, y como explico más adelante, en el caso del “Prólogo indispensable” la figura *persona* como sujeto *real* y físico se transforma en un ente ficcionalizado²⁵¹ –o

²⁴⁷ Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 40. (Aristóteles citado por el académico español).

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 123. Las cursivas son mías.

²⁴⁹ Quisiera subrayar que entre los elementos que definen el contenido de un prólogo pueden encontrarse la explicación, la defensa, la advertencia y aprobación, los cuales mencionaré a lo largo de este capítulo.

²⁵⁰ “Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto –que a veces puede ser implícito– con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que el prologuista y autor del libro sean una misma persona”, Porqueras Mayo, *op.cit.*, p. 43). La clasificación que este autor proporciona de los prólogos como género literario son: a) según su estructura, dentro del cual se considera el prólogo ajeno; y b) por su contenido, donde encontramos la epístola-prólogo y el prólogo afectivo (cfr. *Ibidem*, pp. 106-117).

²⁵¹ El término “ficcionalizado” que utilizo aquí para definir la función del autor del prólogo de la novela lo desarrolla María Filinich, quien dice que en esta manifestación “El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes

narrativo— al firmar con las iniciales L. M., que sólo sugieren las del nombre del autor real, pero éste es desplazado y permanece ajeno a la autoría del libro. La ficcionalización del autor, explica Filinich, “tiene la función de borrar las fronteras entre enunciación real o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario”,²⁵² de ahí su construcción como género literario,²⁵³ porque el prefacio es parte integral de la ficción novelesca a causa de la marcada influencia que adquiere del libro que prologa, *Adán Buenosayres*, ya que el autor y el prologuista, como una misma *persona*, se asumen también como personajes de la novela, y cuya voz provoca la prolongación estilística y narrativa de ambos textos, prólogo y novela, esto es, tanto el primero como la segunda tienen la misma voz enunciativa: “literariamente [el prólogo] es ya la zona del libro que se adelanta, nos tiende la mano y nos introduce realmente en su misma vida [...], con él empieza a contarse el número de páginas de la obra”.²⁵⁴ Y, lo más importante, la esencial presencia del lector, a quien el prologuista le dirige el discurso. Respecto a esto último, las figuras esenciales en el sistema de comunicación del prólogo son el destinador y el destinatario; el primero de ellos, sin importar qué tipo de prologuista sea, tiene una atribución putativa y una responsabilidad asumida, explica Genette; mientras que el segundo, en su significación más genérica se refiere al “público”, en el caso del “Prólogo

que pueblan ese universo” (*La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Plaza y Valdés Editores, México, 1997, p. 43).

²⁵² María Filinich, *op. cit.*, p. 43.

²⁵³ Debe entenderse como género literario en general la clasificación “por tipos específicamente literarios de organización o estructura [...]. Tendremos [aquí] en cuenta el «género literario» en cuanto específicamente organiza y determina unas estructuras literarias que en nuestro caso se llamarán prólogos” (Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 94).

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 106.

indispensable" se dirige específicamente al lector del prólogo, éste "es una persona que hizo [o hará] una lectura integral [tanto del prólogo como del libro entero]".²⁵⁵

El "Prólogo indispensable" está escrito en primera persona del singular, un *yo*²⁵⁶ que no es Adán Buenosayres, sino L. M., el firmante del prólogo, editor del libro, amigo de Adán y autor de los primeros cinco libros que conforman la novela y transcriptor de los dos libros finales de la autoría del personaje protagónico: "El Cuaderno de Tapas Azules" y "El viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". En este punto, es esencial tener presente que el autor de estos dos últimos, Adán Buenosayres, al tiempo cronológico de la escritura del prólogo, ya está muerto:

En cierta mañana de octubre de 192..., casi a mediodía, seis hombres nos internamos en el Cementerio Oeste llevando a pulso un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido [...] los enterradores aseguraban en la cabecera de la tumba una cruz de metal en cuyo negro corazón de hojalata se leía lo siguiente:

ADÁN BUENOSAYRES

R. I. P. (p. 91)

La muerte anunciada del autor implica la existencia de un escribiente ajeno a la obra del texto introductorio, L. M., que ve la necesidad de presentarla en sociedad, darla a conocer.²⁵⁷ Aquí, por su estructura, se puede considerar al prólogo como ajeno o alógrafo, en función de los dos últimos libros. Sin embargo, esa escritura del *yo* como parte fundamental de la breve trama que se narra en el prólogo cambia por completo la consideración del prólogo ajeno –entendido como aquel que escribe un

²⁵⁵ Genette, *Umbrables*, *op. cit.*, p. 67.

²⁵⁶ A lo largo del prólogo, el sujeto de la enunciación emite su discurso en las dos primeras personas gramaticales: *yo* y *nosotros*. La primera persona, en singular o en plural, implica la proximidad personal con el lector (cfr. Porcheras Mayo, *op. cit.*, 124).

²⁵⁷ En realidad, el prólogo no explicita con qué finalidad son entregados los libros a L. M., podemos inferir que para su lectura y publicación. El prologuista asume esa tarea y decide mandarlos a impresión, en un primer momento, pero no por solicitud de su autor.

tercero, alguien ajeno a la novela–, porque ahí mismo el que enuncia el discurso, el prologuista que se podría creer a primera vista alógrafo, se ubica como uno de los seis hombres-personajes que soportan el féretro del exánime poeta. Por lo tanto, L. M. no sólo se ostenta como prologuista, lo hace también como autor, narrador y personaje, aunque esta última función sea sumamente ambigua en él, ya que como tal aparece únicamente en esta sección del libro, posteriormente es posible identificarlo, exclusivamente, como narrador extradiegético, ya que se encuentra fuera de los acontecimientos narrados, “refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo”.²⁵⁸

Entre las problemáticas esenciales del “Prólogo indispensable” se derivan, por un lado, el momento en que éste fue escrito y añadido a la novela, esto es, tiempo después de haber sido escrita, y, por otro lado, de la posición de L. M., por lo que considero necesario delimitarlas en cuanto a su función más plena, es decir, la más constante y a través de la que se desenvuelve libremente. Para llegar a esta delimitación es esencial primero dejar claro que el “Prólogo indispensable” se trata de un prefacio ficticio, en virtud de que el firmante es una figura ficcionalizada, como lo apunté antes, tanto como autor, prologuista y personaje. En el siguiente fragmento –extenso pero de fundamental lectura– es posible distinguir esas tres funciones y una más, la de transcriptor de la obra de Adán Buenosayres:

Consagré los días que siguieron a la lectura de los manuscritos que Adán Buenosayres me había confiado en la hora de su muerte, a saber: el *Cuaderno de Tapas Azules* y el *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*. Aquellos dos trabajos me parecieron tan fuera de lo común, que resolví darlos a la estampa, en la seguridad de que se abrirían un camino de honor en nuestra literatura. Pero advertí más tarde que aquellas páginas curiosas no lograrían del público una intelección

²⁵⁸ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Editorial Gredos, 3ª edición, Madrid, 1985, p. 65.

cabal, si no las acompañaba un retrato de su autor y protagonista. Me di entonces a planear una semblanza de Adán Buenosayres: a la idea originaria de ofrecer un retrato inmóvil sucedió la de presentar a mi amigo en función de vida; y cuanto más evocaba yo su extraordinario carácter, las figuras de sus compañeros de gesta, y sobre todo las acciones memorables de que fui testigo en aquellos días, tanto más se agrandaban ante mis ojos las posibilidades novelescas del asunto. Mi plan se concentró al fin en cinco libros, donde presentaría yo a mi Adán Buenosayres desde su despertar metafísico en el número 303 de la calle Monte Egmont, hasta la media noche del siguiente día, en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo, frente a la iglesia de San Bernardo, ante la figura inmóvil del Cristo de la Mano Rota. Luego transcribiría yo el *Cuaderno de Tapas Azules* y el *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*, como sexto y séptimo libros de mi relato (p. 92).

De manera concreta, la función de L. M. en el prólogo es de prologuista ficticio, porque se trata de una entidad ficcional. En términos de Genette, es un prefacista *ficticio actoral*,²⁵⁹ o sea, un constructo ficcional de la novela, ya que L. M. no es Leopoldo Marechal. Este prologuista se transforma en un narrador omnisciente²⁶⁰ en la novela, lo cual queda establecido en el momento en el que se asume como testigo, y su rol de personaje concluye en el mismo prólogo, porque no se revela un L. M. personaje o una voz en primera persona del singular que interactúe de manera directa con los demás personajes y acciones. Las palabras de L. M. como prologuista cobran suma importancia respecto al sentido de la novela, porque marcan la dirección que debe seguir el lector y deja clara su postura: advierte que no quedará al margen de la historia y que su participación es central y activa, pues resulta el autor de la novela y, más profundo todavía, se transforma “en el portador

²⁵⁹ Cfr. Genette, *Umbrales*, *op. cit.*, pp. 155-164.

²⁶⁰ El narrador en *Adán Buenosayres* se caracteriza por contar la historia de los primeros cinco libros en tercera persona y en algunos momentos transfiere la voz a los personajes a través de la exposición de diálogos, pero es muy evidente su función narrativa, ya que “planea por encima de los personajes, su saber es omnisciente: autor-dios que todo lo sabe, autor-fantasma que todo lo descubre, Asmodeo que penetra en todos los recintos” (Tacca, *op. cit.*, p. 73).

del conocimiento esencial”²⁶¹ del mundo de Adán Buenosayres, porque es el narrador y testigo de la historia. De ahí que la independencia del prólogo sea relativa, porque su estructura se ha visto contagiada “por la obra y, por supuesto, la razón de su existencia está subordinada a una existencia superior –el libro– que la hace posible. En este sentido es dependiente de algo a lo que sirve”.²⁶² Además es fundamental su título: “Prólogo indispensable”, el cual indica la obligatoriedad de su lectura. El carácter ficcional del prólogo se corresponde al de su firmante y se trata de “una maniobra derivada, como por contagio lúdico, de la atribución ficticia del texto”.²⁶³

Independientemente de la ficcionalidad del “Prólogo indispensable”, se debe tomar en cuenta que le antecede el carácter general de prólogo original, que tiene como función asegurar una buena lectura del texto e informa, entre otras cosas, “sobre el origen de la obra, sobre las circunstancias de su redacción, sobre las etapas de su génesis”;²⁶⁴ de esta manera el prologuista de *Adán Buenosayres* anuncia su estrecha cercanía con el protagonista de la novela y la libertad que éste le confiere, o que cree que le ha otorgado, sobre las decisiones en la estructura del libro, su dirección y lectura. Primero le pareció esencial la existencia de un texto complementario a los ya escritos por Adán, como antecedente necesario para la justa comprensión de dos textos “fuera de lo común”, aunque también hay que considerar que posiblemente esos dos libros no le parecieron suficientes para

²⁶¹ Héctor M. Cavallari, *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1981, p. 100.

²⁶² Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 100.

²⁶³ Genette, *Umbrales*, *op. cit.*, p. 161.

²⁶⁴ *Ibidem*, 179.

conformar la novela; después explica el proceso que lo llevó a definir el género: la novela, única forma moderna para expresar las hazañas de un héroe y sus compañeros de viaje, el cual comprende un itinerario que va del despertar metafísico de Adán y hasta su muerte, y, lo más significativo, la apropiación de L. M. de los dos textos escritos por el personaje principal y su transformación de editor a autor de la totalidad del libro, que en conjunto se conforma de siete partes. Esta idea de autoría o apropiación me parece sumamente relevante, porque L. M. *transcribe* los dos manuscritos, lo cual cambia la perspectiva respecto al orden, al sentido y al contenido de la novela, ya que no es Adán el de la última palabra, sino el autor que completa la historia con cinco libros previos explicativos y manipula el contenido de los dos últimos al asumir su autoría. Esto es, la obra original ha cambiado y los lectores no tienen acceso a ella, sino a la escrita por L. M. y éste, como autor-editor, transcriptor o *fautor*, como le llama Oscar Tacca, “recurre a la coartada, instiga, desaparece, actúa por delegación, vicariamente”.²⁶⁵

Otra de las características importantes del prólogo y que determinan el tono de la novela es la aprobación. En ésta “se vierten ideas de indudable valor estético, pero por lo general suelen ser artificiosas, insinceras y anodinas”,²⁶⁶ esto no significa que el “Prólogo indispensable” se distinga por falso, sino que se trata de un recurso que procura suavizar las posibles reacciones de sus lectores ante un contenido que prevé ofensivo. Las preocupaciones del prologuista van más allá de los lectores en general, le inquieta, sobre todo, la reacción de aquellos a los que dedica la novela: “A mis camaradas martinfierristas, vivos y muertos, cada uno de los cuales pudo ser

²⁶⁵ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Editorial Gredos, 3ª edición, Madrid, 1985, p. 38.

²⁶⁶ Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 104.

un héroe de esta limpia y entusiasmada historia” (p. 89), o a los que se reconozcan en ella. Esta dedicatoria, que precede al prólogo, es sumamente artificiosa, desde estas palabras el autor explica y busca aprobación,²⁶⁷ en ella se expone “el papel de protección y defensa”,²⁶⁸ para posteriormente volver a fijar la advertencia en un doble discurso:

podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera él mismo en alguno de ellos. En tal caso, no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias: bien sé yo que, sea cual fuere la posición que ocupan en el Infierno de Schultze o los gestos que cumplen en mis cinco libros, todos los personajes de este relato levantan una «estatura heroica»; y no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel «humorismo angélico» (así lo llamó Adán Buenosayres) 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 (p. 93).

Las palabras vertidas en todo el prólogo, su forma retórica y narrativa se vierten en forma defensiva o *excusativa*, y son el pararrayos con el cual L. M. pretende “prevenir las críticas [...], neutralizarlas, incluso de impedirles tomándoles la delantera”.²⁶⁹ También es evidente que su intención es determinar a sus lectores, sabe quién leerá su novela, de ahí la dedicatoria específica. Estas determinaciones “apuntan a los que se quiere tocar donde les duele”.²⁷⁰ El prologuista nos sensibiliza desde un diálogo entre lo poético con lo irónico. Estas características ubican al prólogo de Adán Buenosayres como *afectivo*, porque intenta “dirigirse al lector en un diálogo sin respuesta, englobándole en un clima afectivo –positivo o negativo–,

²⁶⁷ Aunque, como se verá en apartados consecuentes, no debemos perder vista que el prologuista, después narrador del relato, es irónico.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 105.

²⁶⁹ Genette, *Umbrales*, p. 177.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 188.

solidificado en una abundante adjetivación”,²⁷¹ como ha quedado ya ejemplificado. Si embargo, también es fácil reconocer una vertiente distinta a lo afectivo: lo irónico, lo cual, según explica Porqueras Mayo, “se simula un tono afectuoso, aunque encima de él está la independencia y superioridad del autor”.²⁷² Como escribí antes, el prologuista conoce el contenido de su novela y la sensibilidad de sus lectores.

Establecido el canon del “Prólogo indispensable”, juzgo prudente profundizar en la figura de L. M. y la del lector. Como quedó anotado, el que firma el texto introductorio del libro que nos ocupa es una clase de editor, encargado exclusivamente de la publicación de los libros de Adán Buenosayres, pero de inmediato, esta figura, la del editor, se mueve para dar lugar al prologuista como autor de los primeros cinco libros, él es quien asume el discurso, se responsabiliza de lo escrito, “es, en primer lugar, quien da la cara”,²⁷³ se trata de un autor relator –según las categorías propuestas por Óscar Tacca–, que se encarga de escribir un retrato del *autor* muerto Adán Buenosayres. La categoría estructural implícita en la que se torna de inmediato es la de autor transcriptor de “El Cuaderno de Tapas Azules” y el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. Esta figura es sumamente importante, porque es aquí donde arrebatada o plagia la autoría de aquellos dos libros a su autor original, el hecho de copiar un texto implica su transformación en otro distinto.

Este recurso, el de la transcripción, tiene como propósito que el autor retroceda y se sitúe “antes de la novela, en su portal, en su portada, en la

²⁷¹ Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 117.

²⁷² *Ibidem*, p. 126.

²⁷³ Tacca, *op. cit.*, p. 35.

Advertencia del Editor”,²⁷⁴ tal y como lo hace en el prólogo. Aquí, la función del autor se refiere al poder que tiene respecto al discurso: “permite agrupar unos textos, excluir otros”.²⁷⁵ No debemos olvidar que en la enunciación literaria se considera tanto al autor como al lector antes que realizan el proceso “real” de enunciación, pero no existe una comunicación directa entre ellos, “el autor no se comunica por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje [...], la obra no expresa al autor”,²⁷⁶ en el mismo sentido, Porqueras Mayo afirma que “el autor, como objeto de diálogo con el lector, ha desaparecido bajo la acción deletérea de su propia obra. De aquí que aproveche el prólogo para este diálogo, rápido y denso, con el lector”.²⁷⁷ Esta postura la tendré en cuenta para definir la función del prologuista de *Adán Buenosayres*, ya que debemos diferenciar a L. M. de Leopoldo Marechal: el primero es el autor *ficcionalizado* y el segundo es el creador del texto, el escritor, que dentro del diálogo de la narrativa ya quedó descartado. Por lo tanto, tenemos a un autor ficcional, distinto del escritor²⁷⁸ del libro, que se establece en las dos categorías mencionadas: autor redactor y autor transcriptor, pero además se manifiesta como personaje y narrador.

De esta manera, la intervención del prologuista en los dos últimos libros de *Adán Buenosayres* no pretende desviar la atención del lector respecto a la autoría de los textos, tampoco disuadir su responsabilidad autoral, porque asume *de facto* que dicha transcripción la hace para incorporarla como sexto y séptimo libros de SU

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 38.

²⁷⁵ Filinich, *op. cit.*, p. 37.

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 140.

²⁷⁸ Para Porqueras Mayo la figura del escritor queda aniquilada en el momento en el que se interpone “un mundo de creación artística” entre él, como autor de lo escrito, y el lector (cfr. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 140).

relato –a partir de este momento, podemos considerar al prologuista autor de la totalidad de la novela–, pero sí explica la variedad de estilos entre unos episodios y otros: los libros escritos por L. M. y que se encuentran inmediatamente después del prólogo dan cuenta de la vida de Adán, con cierto desorden cronológico, porque la intención primordial es mostrar el camino seguido por el personaje al iniciar su viaje, con las digresiones que requiera –los recuerdos de su niñez, por ejemplo–, así como los avatares sufridos durante su trayecto y previos a la llegada de sus destino. Se trata del viaje del héroe, donde éste es definido y caracterizado en distintos momentos de su trayecto. En los cinco libros es clara la diferencia entre la voz del narrador y la de los personajes, no existe confusión alguna. Así el autor L. M. se ha ficcionalizado “como narrador, como personaje o como narratario. Al asumir alguno de estos papeles [realiza] las acciones propias de cada entidad ficcional”.²⁷⁹ Sin embargo, tanto en “El Cuaderno de Tapas Azules” como en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” la figura de L. M. como narrador y personaje desaparece, y la narración queda en voz de Adán Buenosayres, protagonista de la novela.

2. 2. El viaje: libros del primero al quinto

Adán Buenosayres es la novela que narra el viaje del héroe del siglo XX,²⁸⁰ marcado por antepasados literarios que se revelan constantemente: la *Odisea*, la *Eneida*, la

²⁷⁹ Filinich, *op. cit.*, p. 43.

²⁸⁰ Y aunque se trata de un héroe argentino, como figura de héroe comparte con la humanidad un mismo tiempo y un mismo sentir ante la modernidad; una de sus preocupaciones, como explico en este estudio, es dilucidar su posición en el mundo y tiempo en el que vive. Los referentes intertextuales que lo construyen lo ubican en un espacio geográfico específico, a partir del cual habla, se define y se diferencia. *Adán Buenosayres* lleva en el nombre lo universal y lo local. De acuerdo con Barcia, lo local, lo argentino y lo universal también se distinguen, entre otros elementos, en la calle Monte Egmont, que en conjunto muestra tres planos convivientes: “1) es una calle de un barrio

Ilíada, la *Divina comedia*, la *Vita nuova*, *Gargantúa y Pantagruel*, por mencionar los más evidentes, que se integran en diálogo con el libro de Marechal. Las hazañas de esos héroes son trasladadas a una época en la que la novela es considerada, explica Marechal, la sucedánea de la epopeya,²⁸¹ por lo que fragmentos de ellas son evocados no en verso, pero sí en prosa narrativa que no olvida al lenguaje poético. De ahí que la parodia sea un género evidente en la novela, ésta se articula con otros textos como los antes mencionados y con la misma epopeya clásica, diálogo constante que es posible ver a modo de intertextualidad²⁸² explícita o de forma más velada, como un guiño recurrente a la competencia del lector. Este género se extiende a personajes, lugares y hazañas de la vida literaria en Buenos Aires y que, de igual manera, son objeto de la sátira del narrador, de esta manera se puede ver a un Fijman, a un Borges o una Victoria Ocampo parodiados, fenómeno al que a lo largo de este estudio aludiré.

Esta novela trata de un viaje como el que realizaron Ulises, Eneas y Dante, pero desde una visión, un espacio, un tiempo modernos, con un héroe, Adán Buenosayres, que se llama “como el primer hombre que le da nombre a las cosas”.²⁸³ El tratamiento que le doy a Adán en esta investigación es el del héroe moderno, porque se trata, desde la concepción de Argullol, de un héroe centrado

porteño que se nos muestra pintorescamente en su vivacidad y ajetreo cotidiano; 2) es un síntesis de los elementos humanos del país, de la Argentina, en la que se suman los inmigrantes de diversas procedencias a lo criollo nativo, con sus modalidades respectivas; y 3) se cifra el mundo de los hombres en esa calle: las tres religiones monoteístas, el encuentro con la muerte, con la pasión con el poder” (Pedro Luis Barcia, “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal”, en Nina Bruni (ed.) *Cincuentenario de Adán Buenosayres. Estudios, testimonios, bio-cronología. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. 20 y 21 de noviembre de 1998*, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, 2000. p. 20).

²⁸¹ Cfr. Leopoldo Marechal, “Las claves de *Adán Buenosayres*”, Archivos, p. 864.

²⁸² *Supra* nota al pie de página 12, Capítulo 2. El viaje y la parodia en *Adán Buenosayres*.

²⁸³ Del Paso, *op. cit.*, p. 1257.

en el Yo, escéptico y dubitativo, volcado hacia su interioridad, “única fuente que le merece credibilidad”,²⁸⁴ donde “el artista genial adquiere la clara conciencia de su total independencia de las reglas y de las normas”.²⁸⁵ Como expondré a lo largo de este trabajo, Adán Buenosayres muestra una heroicidad que lo confirma en el tiempo de su existencia, esto es, en un mil novecientos veintitantos que implica la transformación, ruptura, cambio y búsqueda de un yo literario, totalmente identificado con el “espíritu moderno” heredado del hombre renacentista al romántico, que “percibe el verdadero significado de su «fuga sin fin», maravillándose de su poder y estremeciéndose ante su impotencia”,²⁸⁶ ahí radica la grandeza de Adán, un héroe contradictorio. La diferencia entre los héroes clásicos mencionados y el héroe moderno aquí estudiado radica en que la concepción del mundo de este último es “nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno”,²⁸⁷ y desde esa posición realiza un viaje completo, actualizado y paródico, cuyo motivo esencial parte de la necesidad de destruir el “mundo que nos hemos construido y en el que vivimos, y de nosotros con él [para después reconstruir] la vida humana, más limpia, más atrevida, más espaciosa y plena”,²⁸⁸ es la que, entre otras cosas y en el sentido literario, Adán persigue.

La actualización o desdoblamiento paródico del héroe y su trayecto “no funciona, [por un lado], más que para marcar la diferencia: la parodia representa a

²⁸⁴ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Acantilado, Barcelona, 2008, pp. 29 y 44.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 44 y 45.

²⁸⁶ *Ibidem*, pp. 27 y 28.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 52.

²⁸⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, 11ª reimpresión, México, 2009, p. 15.

la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado”.²⁸⁹ Esto se corrobora, por ejemplo, con los descensos de Adán a un inframundo urbano o el encuentro, en el transcurso de su recorrido, con símbolos clásicos aquí desmitificados. En los siguientes apartados señalaré la parodia en sus apariciones más relevantes.

2. 2. 1. La partida

Como todo viaje literario, el de Adán Buenosayres es simbólico y proviene del mito, desde el nombre del héroe hasta el viaje mismo: Adán es el primer hombre de la creación surgido de la mitología judeocristiana y a su vez es todos los hombres de todos los tiempos. “Adán es primero en el orden de la naturaleza, es la cumbre de la creación terrestre, el ser supremo de la humanidad”.²⁹⁰ A partir de esta simbología, el carácter del personaje se desarrolla en la figura del poeta, creador de su propio universo, el poeta oculto, es decir, “el Yo liberado de las cadenas de la racionalidad y, consecuentemente, crecido gigantescamente hacia los horizontes imposibles del cielo y del infierno”,²⁹¹ que contempla y resuelve de manera introspectiva sus inquietudes, se trata del hijo pródigo expulsado, que cae del paraíso a la vida terrenal; extraviado y sin rumbo, comienza la búsqueda de su yo y del paraíso perdido. La esencia atormentada del personaje radica en que su nombre, Adán, “simboliza la falta original, la perversión del espíritu, el uso absurdo de la libertad, el rechazo de toda dependencia”,²⁹² peso que soporta debido a que

²⁸⁹ Hutcheon, *op. cit.*, p. 177.

²⁹⁰ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2ª edición, Barcelona, 1986, p. 48.

²⁹¹ Argullol, *op. cit.*, p. 421.

²⁹² *Ibidem*, p. 49.

él es el responsable de su descendencia, del pecado original que hereda a toda la humanidad, concentrada en su apellido, Buenosayres, que alude a su tierra natal. Así se enfrenta al mundo, abanderando un nombre simbólico y asumiendo la condición finita que su falta le dejó: la mortalidad.²⁹³

El trayecto de la búsqueda de Adán comienza en el Libro Primero, donde se desarrollan los elementos del inicio del viaje que Joseph Campbell sugiere en *El héroe de las mil caras*: el primero, el llamado a la aventura; el segundo, la negativa al llamado, y el tercero, el cruce del primer umbral. Todo comienza con el difícil despertar del héroe. Adán se debate entre las profundidades del sueño y su negativa a despertar, un veintiocho de abril de 192..., a las diez de la mañana. Un personaje dormido, el *héroe sonámbulo*, escindido entre la realidad y el sueño, que al igual que el romántico, “soporta mal la separación”²⁹⁴ de estos dos mundos, así que transita las dos dimensiones, la superficial y la profunda, en estado sonambúlico. La primera se trata de Buenos Aires en todo su esplendor *real*, esto es, la ciudad y su gente, los edificios, las costumbres y los días con su sol deslumbrante y abrasador. La segunda comprende las honduras de una tierra fantasmagórica, que sólo es posible habitar a través del sueño, dimensión que Adán se resiste a dejar, porque es “la inagotable fuente de energía creativa que, permaneciendo oculta y reprimida, debe ser desencadenada”.²⁹⁵

²⁹³ La falta cometida por Adán es haberse separado de su creador e identificarse con él –pues fue hecho a su imagen–, esto es, asumirse Dios, lo cual implicó una sanción fulminante: la muerte (cfr. Chevalier, *op. cit.*, pp. 49-50).

²⁹⁴ Cfr. Argullol, *op. cit.* p. 418.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 419.

Precisamente de ahí, de las profundidades, Adán Buenosayres es sustraído. El personaje se encuentra en el letargo del sueño profundo, que consiste en ese “universo fantasmagórico que lo rodeaba y lo ceñía” (p. 101), lugar en el que se refugia del mundo que percibe cotidiano, banal y violento. El inicio de la novela con el héroe dormido, debatiéndose en dos universos, el profundo y el superficial, establece la dinámica con la que el personaje desarrollará su viaje y definirá su carácter. Este héroe alterna “trágicamente [...] el mundo de los sueños, en el que reencuentra el fecundo estímulo del poeta oculto, con el mundo de la realidad, en el que éste es negado y arrinconado”,²⁹⁶ de ahí la placentera estadía de Adán en las profundidades del sueño y su negativa a regresar a la superficie. Adán prolonga su estado de duermevela al mundo real para dar continuidad a la creación poética y que así le sea soportable enfrentarse al mundo que lo rechaza, por eso, como escribí en líneas anteriores, su camino lo realiza en estado sonámbulo.

Ya en el “Prólogo indispensable” se anuncia el deceso del héroe y este primer libro inicia antes de consumarse su muerte, pero lo hace con el trayecto de un personaje agónico, que recorrerá un camino de tres días para encontrar a su ser simbólico: un yo heroico, resuelto y sabio, aunque a este respecto la historia y el narrador son sumamente irónicos. La idea de la muerte es el horizonte fijo que persigue el héroe “como culminación de un proceso en el que el morir es una operación lenta y no exenta de gozo”,²⁹⁷ tal concibe Adán a su sueño profundo: “tan sabrosa muerte” (p. 100), le llama, según el narrador. Este proceso se equipara,

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 422.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 445.

desde la idea de los románticos, al “acto supremo de creación”,²⁹⁸ finalidad y culminación del viaje de este héroe.

Primero, continuando con el héroe dormido, éste deja clara la visión del personaje ante el mundo superficial, dimensión donde comienza el llamado:

la presencia del héroe dormido les habría inspirado un generoso silencio, máxime si hubieran sabido que Adán, vuelto de espaldas al nuevo día, desertor de la ciudad violenta, prófugo de la luz, al dormir se olvidaba de sí mismo y olvidándose curaba sus lastimaduras; porque nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela (p. 100).

La sustracción de Adán de ese mundo fantasmagórico le resulta de difícil y lenta ejecución, pero ya instalado en la superficie, se enfrenta a un espacio más bien folclórico y grotesco. Es la zona desconocida, “la fatal región de tesoro y peligro”,²⁹⁹ lugar donde debe cumplir su destino. La aventura de Adán empieza con una “ligereza”³⁰⁰ de nombre Irma, otra figura simbólica del mito, personaje que hace las veces de la sirena. Este ser mitológico se caracteriza por su canto mortal.³⁰¹ A diferencia de las sirenas de Odiseo –o en contraste paródico de las míticas sirenas cuyo canto es melodioso–, Irma, bruja de dieciocho años, emite un estrepitoso canto de los versos de *El pañuelito*, que atrae a fuerza de gritos a Adán, quien se resiste en dejar las profundidades del sueño. Irma es la sirena urbana moderna y mundana,

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 446. En este tema relacionado con la agonía del personaje y su inevitable muerte profundizo en el apartado correspondiente a la muerte del héroe.

²⁹⁹ Campbell, *op. cit.*, p. 60.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 54.

³⁰¹ El mito de las sirenas con el que se relaciona Irma en *Adán Buenosayres* se encuentra en el canto XII de la *Odisea*: Circe advierte a Odiseo el peligro que enfrentará en su camino, el encuentro con las sirenas, “que encantan a cuantos hombres van a encontrarlas. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y escucha su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni ve a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a su hogar: sino que le hechizan las Sirenas con su canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos [...]” (Homero, *Odisea*, canto XII, Editorial Losada, Buenos Aires, 1938 [ix a. C.] [Traducción de Pedro Henríquez Ureña], pp. 141 y 142).

de juventud seductora y de naturaleza humana que atrae al héroe a la dimensión donde será devorado:

¡Irma! Era Irma que, desertando la calle Monte Egmont, trepaba la escalera entre un escándalo de baldes y un meneo de escobas: Adán la oyó silbarle al canario marchito, alabar al gato prudente, reírse del cepillo calvo, maldecir al plumero rabón; luego reconoció el vaivén de sus chancletas en el escritorio, y por fin el agrio lamento de los muebles que Irma castigaba sin piedad. ¡Ciertamente, Irma era un grito desnudo toda ella! Pero un grito de dieciocho años... (p. 108).

Sin embargo, lo que parece un contraste es en realidad una correspondencia, obedece a una de las características de la parodia según su significado etimológico:³⁰² Irma es la sirena del héroe moderno, porque, aunque se exagera lo poco melodioso de su canto, su vestimenta común y sus labores de servidumbre, conserva el carácter esencial de la sirena: despierta las más bajas pasiones del héroe, lo atrapa con su canto y sensualidad reflejada en el esplendor de su juventud. En este caso existe “un acuerdo, una intimidad” con el texto parodiado, porque Irma ha viajado en el tiempo para reafirmar la heroicidad de Adán en otros tiempos.

La aparición de Irma en un momento crucial del sueño de Adán es el punto clave de inicio del “destino que se abre”,³⁰³ como afirma Campbell, porque el personaje se encuentra en un mundo etéreo y más o menos informe que requiere ser abandonado para después regresar a él con mayor claridad. “Caras de humo, voces insonoras, ademanes grises desaparecían abajo: un rostro, el del abuelo

³⁰² “La raíz *odos* del término griego *parodia* significa «canto», de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios [...]. A partir del sentido más común —el de *para* como «frente a» o «contra»—, la parodia se define como «contra-canto», como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, el griego, *para* quiere también decir «al lado de», lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 178).

³⁰³ Campbell, *op. cit.*, p. 54.

Sebastián, se obstinaba en gritarle algo todavía; pero se deshizo como los otros, allá, en regiones de estupor y en deliciosas honduras” (p. 101). El llamado del abuelo queda pendiente, esto obliga al personaje a volver a las profundidades. Su persistente estado onírico lo define, primero, como un héroe sonámbulo, figura en la que me detengo más adelante.

El despertar de Adán se convierte en un preámbulo de su andar. Primero es la recreación del mundo superficial al que ha regresado, este poder le es dado no nada más por hacer referencia al primer hombre sobre la tierra, sino por su investidura de poeta, identidad que asume porque le fue presagiada desde su infancia: después de que Adán leyera “a los alumnos el primer balbuceo de sus éxtasis, don Aquiles había sentenciado: «Adán Buenosayres será un poeta»; y las miradas atónitas de los chicos se clavaron en Adán que palidecía, desnudo ya en su esencia y revelado en la forma exacta de sus desvelos por aquel dómine de Maipú” (p. 107). El poeta interior³⁰⁴ de Adán, presente siempre en su naturaleza y que se revela esporádicamente, “es, en realidad, una prolongación y, todavía más, una autentificación de las potencias creadoras exteriores y controlables”,³⁰⁵ por eso replica la dimensión profunda u onírica en la superficial, ésta también es una creación voluntaria de Adán, es la visión del mundo desde los ojos y la voz del poeta. Por lo tanto, antes que sonámbulo, Adán es un poeta-héroe, “todo escritor que quiere pintar un héroe lo crea de sí; de manera que entonces lo encuentra en sí mismo”³⁰⁶ y desde su origen lo más posiblemente primario: la niñez.

³⁰⁴ Así le llama Schubert al poeta oculto (cfr. Argullol, *op. cit.*, p. 419).

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 171.

Antes de que el canto desafinado de la sirena logre arrancarlo totalmente de su lecho, Adán divaga entre la noche de Saavedra y su niñez en Maipú, así como en la composición estética de su alcoba. Ambos recuerdos, mezclados, se realizan en el espacio onírico: Adán no ha despertado del todo; aquí, el héroe sigue siendo un dios. “El hombre es un dios cuando sueña”,³⁰⁷ dice Argullol, pero también es un niño, ingenuo y ajeno a las ideas de racionalidad y moralidad. En él existe todavía la espontaneidad de los actos y las cosas; en el sonámbulo pervive este dios-niño, que “confunde los espacios oníricos y los reales, se sumerge en la profundidad del inconsciente y se convierte en un poeta oculto”.³⁰⁸ Adán, quien a la vez que recuerda contempla la creación del micromundo que significa su habitación, crea a través de su imaginación, acto que se refleja en el movimiento de la rosa, la granada, la pipa y el libro, elementos que para el poeta Buenosayres significan el diálogo entre la creación y la destrucción del mundo. Esta pequeña parodia³⁰⁹ de génesis de la habitación de Adán –como dice el narrador– comienza con el acto poético de que cada objeto se nombre a sí mismo:³¹⁰

Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio (¡salud, viejo Empédocles!), y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro (p. 101).

La creación del universo poético al que se enfrenta Adán Buenosayres al abrir los ojos tiene su realización a través de la palabra: “«¡Soy la granada!», «¡soy la pipa!»,

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 420.

³⁰⁸ *Idem*.

³⁰⁹ Esta parodia tiene fines estéticos, porque se trata de la creación del universo poético.

³¹⁰ Al Adán bíblico Dios le otorga el poder de nombrar las cosas; en el pensamiento filosófico, el acto de nombrar a los objetos es necesario para poder figurarlos o describirlos después, esto es, en cuanto se nombran existen o se materializan, es un acto semejante al de la creación (cfr. Pierre Hadot, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2007, pp. 41 a 96).

«¡soy la rosa!», parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones” (p. 101).³¹¹ Por lo tanto, la enunciación de las cosas define a la poesía como creadora de ese universo único. “Entre sueño e imaginación se establece un circuito por el que aquel comunica a ésta la materia prima para la conformación de nuevos mundos poéticos, de tal manera que éstos, a través de la imaginación, tratan de reencontrar al sueño”,³¹² de ahí cuando Adán vuelve a cerrar los ojos, todo regresa a la nada:

«¡Que se jorobe!», refunfuñó, imaginando afuera la disolución de la rosa, el aniquilamiento de la granada y el estallido atómico de la pipa. Quizás, y al solo cerrarse de sus ojos, también la ciudad se habría disipado afuera, y se habrían desvanecido las montañas, evaporado los océanos y desprendido los astros como los higos de una higuera sacudida por su fruticultor... «¡Diablo!», se dijo Adán. Pero al abrir sus ojos alarmados el mundo se reconstruyó ante su vista con la minuciosa exactitud de un rompecabezas. (p. 102)

El llamado a la aventura en Adán podemos situarlo tanto en el canto de Irma como la conciencia de Adán en su despertar y en el reconocimiento del mundo que lo rodea, o de los dos mundos en los que transita. El personaje repara en la caótica realidad de Villa Crespo, zona donde se encuentra la calle Monte Egmont, así como en la actividad industrial de Buenos Aires y su escandalosa urbanidad –“era una mazorca de hombres que se disputaba a gritos la posesión del día y de la tierra”– (p. 97), ambos referentes realzan la vida cotidiana de una sociedad en crisis. Más allá del folclor social, Adán define al mundo superficial a partir de las cuestiones mundanas, alejadas de cualquier percepción espiritual, de ahí su incomodidad ante

³¹¹ En el mismo sentido de nombrar las cosas, Octavio Paz afirma que “La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de la realidad” (*El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 17ª impresión [4ª edición], México, 2010, p. 30).

³¹² Argullol, *op. cit.*, p. 421.

un mundo que no lo comprende, en el que no cabe, por eso lo reescribe, lo poetiza, pero también lo parodia. Las imágenes que a primera vista parecen solemnes o serias se combinan ágilmente con escenas exageradas, diálogos irónicos y personajes ridículos, de ahí que Adán caiga en el embrujo de Irma, una sirena totalmente terrenal, obscena, ordinaria, personaje que incita el deseo carnal, el pecado original, se trata de Eva de carne y hueso –también le llama Bacante³¹³ y mujer infernal–; pero, en pos de equilibrio de las dos dimensiones, conserva la poesía que le provoca su imagen: “Y Adán le había dicho que sus ojos eran iguales a dos mañanas juntas” (p. 108).

Quedó ya anotado que Adán es una figura ambivalente, cuya existencia oscila entre lo profundo o la noche, y lo superficial o el día, lo onírico y lo real, la vida y la muerte, elementos de desdoblamiento que definen al personaje y su camino. El narrador puntualiza al personaje como un espíritu diurno, amante de lo inteligible, pero que huye del día porque ahí, además, habita lo mundano y

en su siglo el día era incitador y antorcha de una guerra sin laureles, violador del silencio y látigo contra la santa quietud; exterior como la piel, activo como la mano, sudoroso como las axilas, vocinglero y fecundo en embustes, de sexo varonil, joven héroe de tórax velludo. Se apartaba del día porque lo embarcaba en la tentación de la fortuna material, en el ansia de poseer objetos inútiles y en el deseo malsano de ser político, boxeador, cantante o pistolero (p. 111)

Adán se esconde del día porque es un héroe sonámbulo, el “sonambulismo es un acto de elección heroica, de voluntariedad”,³¹⁴ entre todos los sucesos que atraviesa en su despertar predomina la introspección, de la cual surge la pregunta crucial que

³¹³ Las bacantes, también conocidas como “ménades”, son mujeres que se encuentran bajo el influjo de Dionisos, eran su comitiva e “iban cantando y tañendo el sistro y bailando por las montañas y las llanuras” (Ángel Ma. Garibay K., *Mitología griega. Dioses y héroes*, Editorial Porrúa, 2015 [1964], México, p. 237).

³¹⁴ Argullol, *op. cit.*, p. 423.

lo invita a su partida, el interrogante universal del hombre moderno: “¿Quién era él, esa entidad absurda, ese nebuloso fumador, ese objeto encerrado en un cubo de ladrillos [...]?” (p. 117), cuestionamiento que se responde a sí mismo: es el hombre. Esta es la confirmación de su predominio en el mundo, el cual pretende desentrañar atrapado en un muro que implica un microuniverso personal y que deja visible la dimensión del hombre individual que se enfrenta a un Dios inexistente: Adán el hombre es “la enigmática bestia razonante, la difícil combinación de un cuerpo mortal y un alma imperecedera, el monstruo dual cuya torpeza de gestos hace llorar a los ángeles y reír a los demonios, la criatura inverosímil de que se arrepintiera su mismo Creador” (p. 117). El enfrentamiento consigo mismo y su andar entre las tinieblas son actos heroicos porque requiere “tanta lucidez –quizá más– que el estado de vigilia, y, por extraños que sean a los ojos de los racionalistas, los estados sonambúlicos de [los] héroes... son solamente las posibilidades de otra cara del ser, el doble tenebroso del hombre de razón”.³¹⁵ Ante el balance de lo vivido, Adán Buenosayres sabe que está en un momento que precede a la muerte o a la transformación. La duda ontológica es la que lo mueve a partir.

La aventura finalmente comienza cuando encuentra al dragón, y no es un encuentro fortuito, Adán va en su búsqueda. Éste, transfigurado en el filósofo Samuel Tesler,³¹⁶ es el mensajero y su aparición implica el inicio de la aventura.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 424.

³¹⁶ Dentro de las cuestiones paródicas de la novela, también es posible distinguir la hecha por Samuel Tesler inspirado en Jacobo Fijman (1898-1970), poeta de origen judío que perteneció a las vanguardias argentinas y al grupo de los martinfierristas. Llama la atención su trágica historia: comienza a perder la razón hasta ser internado, en 1942, en un centro de salud mental, donde murió. Sin embargo, es posible que las referencias a Fijman en la novela se basen en una época anterior a ser internado. Las descripciones que se hacen de Tesler refieren precisamente al poeta místico que fue Fijman: el quimono que viste el personaje en la habitación número 5 define gran parte de su pensamiento poético, metafísico y su postura ante la sociedad de Buenos Aires, así como la marcada

Koriskos, como le nombra Adán, adquiere todas las funciones y características del heraldo. Es la bestia guardiana del primer umbral. A pesar de que está asociado al mal y a las tendencias demoniacas, aquí simboliza de manera paródica el “principio activo y demiúrgico: poder divino, soplo espiritual [...] símbolo celeste en todo caso, potencia de vida y de manifestación, él escupe las aguas primordiales o el Huevo del mundo, lo que le hace ser una imagen del Verbo creador”.³¹⁷ En este caso, la figura paródica, establecida tanto en Tesler como en el dragón, cumple con la definición estructural del género evocado: se trata de “una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria”:³¹⁸ Tesler está inspirado en el poeta Jacobo Fijman y Tesler-dragón³¹⁹ hace lo mismo que Irma, se traslada al futuro y se actualiza. Esta figura del poderoso y temible guardián resulta en un filósofo perezoso, imposibilitado en la creación de sonetos, loco, de personalidad ridícula, originario de Odesa, que nació “del modo natural y llano con que nacen los hombres corrientes y molientes”

melancolía en la que insiste el narrador de *Adán Buenosayres* y, de manera extrema, la burla que expresa a risotadas para dejar a un lado el estado melancólico (*Vid.* págs. 138 a 140). En una entrevista realizada al poeta por Vicente Zito Lema, Fijman dice: “*Molino rojo* [1926] recuerda la demencia, el vértigo. Yo buscaba un título para esa obra que significara mis estados y reparé en un molinito viejo que tenía en la cocina. De color rojo. Para moler pimienta. Y vi en ese objeto todo lo que mi poesía quería expresar. *Estrella de la mañana* [1931], en cambio, se refiere a los estados místicos que yo había adquirido en esos años. Ya había sido bautizado, convirtiéndome a la religión católica, y quise expresar con ese título la encarnación de la verdad. En cuanto a *Hecho de estampas* [1929], yo trataba de volver a la filosofía escolástica. Y volver fundamentalmente a Aristóteles. Y en una visita al museo del Louvre quedé impresionado por los maestros clásicos, por su pintura religiosa. Cuando luego vi unas estampas de esos cuadros religiosos, las asocié a mis poemas. De ahí *Hecho de estampas* [...]. En cuanto a lo que quería expresar, era que la sociedad se adentraba en la demencia” (“El extraño caso de Jacobo Fijman”, en *Clarín.com/Revista N*, 15 de mayo de 2012. <https://bit.ly/2ltCvMv>. [Consultado el 13 de marzo de 2020]).

³¹⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 429.

³¹⁸ Hutcheon, *op. cit.*, p. 178.

³¹⁹ En adelante nombraré a este personaje como Tesler o dragón, de manera indistinta, ya que en todo el capítulo nunca pierde la condición de la figura mítica de guardián.

(p. 124),³²⁰ sin virtud alguna más que la de la sabiduría mundana que le dio cada una de sus reencarnaciones librescas: fue “faquir en Calcuta, eunuco en Babilonia, esquilador de perros en Tiro, flautista en Cartago, sacerdote de Isis en Menfis, puta en Corinto, usurero en Roma y alquimista en el París medieval” (pág. 126) y es él quien guarda el secreto de la inmortalidad o el camino a ella,³²¹ también es el guía hacia un nuevo mundo,³²² no sin motivo Adán es su discípulo.

La sabiduría del dragón³²³ no se pone en duda, al contrario, además de las reencarnaciones, a Tesler lo definen la vasta cantidad de libros abiertos que pueblan su habitación y, en oposición a su figura de demiurgo, un pizarrón que le sirve de diario de lo cotidiano lo pone en equilibrio con el mundo real. Una vez más se deja visible el mundo mítico que dialoga con el terrenal, dos hombres del siglo XX, Adán Buenosayres y Samuel Tesler, convertidos en seres simbólicos en el universo de lo figurativo. Esta división es clara incluso en la estructura narrativa de la novela, en la grafía, por lo menos en esta segunda parte del libro primero se diferencia el mundo mítico del real porque éste se encuentra enmarcado por paréntesis a modo de digresión,³²⁴ esto es: el encuentro del héroe con el dragón es el texto en el mundo

³²⁰ Para Javier de Navascués se trata del Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola y que simboliza la unión de los contrarios. Afirma que Tesler es la figura que reúne esos principios contrapuestos: “es filósofo, un hombre revestido de seriedad e inclinado hacia las cosas del espíritu, pero al mismo tiempo su aparición es grotesca y abunda en chistes escatológicos” (Ver nota al pie número 14, pág. 126, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor).

³²¹ El mito de Sigfrido confirma que el tesoro que el dragón protege es la inmortalidad (cfr. Chevalier, *op. cit.*, p. 428).

³²² Campbell, *op. cit.*, p. 53.

³²³ Otra característica del guardián es que la sabiduría de *Omphalos* está en su poder, “porque el cruce del umbral es el primer paso de la zona sagrada de la fuente universal” (Campbell, *op. cit.*, p. 80).

³²⁴ Debe entenderse por digresión la “interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una comparación, un personaje, poner un ejemplo, etc., en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª

que se supone profundo y donde habitan los seres extraños y míticos, y la descripción de la personalidad de Samuel Tesler es la digresión. Esta insistencia en la presencia de figuras comunes es la exaltación de que los tiempos modernos predominan, es decir, los tiempos del hombre. Es la difuminación de lo fantástico en lo real, la caída de lo sagrado a lo doméstico. Se parodian los mitos para, a través de ellos, hablar de los símbolos actuales. Tesler-dragón representa a esa figura mítica inmersa en tiempos modernos, la degrada y a la vez la actualiza:

Otro que no fuera el visitante habría temblado al oír el resuello del dragón. Pero Adán Buenosayres no lo hizo: por el contrario, atento al fuelle que resoplaba en la negrura, se puso a reflexionar en la desarmada inocencia de los que duermen y se enterneció más tarde al advertir cuán indefenso parecía su enemigo. Habría llegado quizás al resbaloso terreno de las lágrimas si en ese punto un sonido diferente no hubiera roto el concierto de aquella música respiratoria. Y fue que el dragón, revolviéndose de pronto en su cama invisible, había soltado una ventosidad de la especie gigante.

«Koriskos me saluda —pensó Adán—. ¡Y con salvas de artillería!» (p. 126).

Adán Buenosayres, obediente al llamado, que apunta hacia el tono humorístico, y situado frente a la puerta de la habitación número 5 de su mismo edificio, está a punto de enfrentarse al primer obstáculo por librar: a su maestro Samuel Tesler. Para entrar en la cueva debe utilizar las palabras mágicas, el código secreto:

—¡Sésamo, ábrete!

La puerta giró sin ruido y el visitante se introdujo en el antro.

—¡Sésamo, ciérrate—

Y la puerta cerróse tras el visitante, pesada de solemnidad (p.123).

La entrada de Adán en la habitación del dragón también es símbolo del vientre de la ballena,³²⁵ donde ingresa para renacer. Una vez tragado por lo desconocido,³²⁶

edición, Porrúa, México, 2003, p. 151). A lo largo de la novela de Marechal se encuentran varias digresiones, por supuesto con intenciones estilísticas.

³²⁵ Campbell afirma que "El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa" (*Ibidem*, p. 89).

³²⁶ *Ibidem*, p. 88.

Adán es testigo de la referida solemnidad que reina en la habitación y la cual es tremendamente contraria al comportamiento del guardián: “Adentro señoreaba toda la oscuridad, la sombra palpitante, la tiniebla viva, como si la última noche, acosada por el día y sus mordientes perros, hubiera buscado refugio en la habitación número cinco y temblase aún llena de zozobra” (p. 123). El héroe se ha internado en el terreno demoníaco, en la antesala del infierno, este primer descenso representa una especie de muerte, según coinciden Campbell y J. L. Henderson. A partir de la muerte, Adán, al reconocer que existe la sombra, debe extraer fuerza de ella, dominarla y asimilarla para que pueda triunfar sobre las tinieblas y continuar con su aventura.³²⁷

La entrevista con el dragón se desarrolla después de una exhaustiva explicación de la habitación oscura del guardián, la cual tendría como finalidad establecer la ambivalencia del filósofo y rebajar la figura del enemigo mítico del héroe: su aspecto terrorífico es una imagen que le ofrece la oscuridad, los ojos de Adán reconocen la enormidad de la bestia, pero, involuntariamente tendida ante el héroe, el dragón se revela como un ser escatológico, cuyos rugidos son estruendosos ronquidos y escandalosas flatulencias. Aniquilada la penumbra por la luz del medio día, Samuel Tesler se descubre tan humano, tan hombre, como Adán, y su figura, ridiculizada y asimétrica, queda expuesta:

Dicho lo cual el filósofo se sentó en un larguero de la cama, buscó afanosamente sus zapatillas y al ponerse de pie sufrió un cambio digno de su mudable naturaleza: el torso gigantesco de Samuel concluía en dos cortas, robustas y arqueadas piernas de enano. Al mismo tiempo el quimono chino que lo envolvía manifestaba todo su esplendor (p. 137).

³²⁷ Cfr. Chevalier, *op. cit.*, p. 430.

Este rebajamiento obedece a la naturaleza misma del personaje, a lo largo de este capítulo el narrador expone la doble personalidad del dragón encerrado, que simboliza “las fuerzas escondidas y contenidas: las dos caras de un ser velado”,³²⁸ por un lado es aquel enemigo furioso por vencer y, por otro, se trata de su maestro, su compañero de tertulias, quien le revelará el tan codiciado secreto que abrirá el camino del héroe. La lucha con el dragón para obtener el secreto que guarda comienza con la discusión referente al amor, tema que para Tesler es vano, ajeno a las cuestiones de las que el filósofo se ocupa, pero que para el poeta Adán Buenosayres es fundamental porque implica el objetivo de su viaje: el amor como creador de una estética, salvadora de Buenos Aires, según reflexiona Tesler después de confesarse enamorado de Haydée Amudsen y admitir que la ciudad está muriendo por falta de una tradición romántica:

—Acaricio, entre otras, la idea de fomentar el suicidio amoroso. Desde luego, no el burgués y pedestre, sino el original y sublime. Ahí está tu caso, por ejemplo: si quisieras ayudarme un poco te ahorcarías de un ombú, en Saavedra, no sin antes dejar clavada en el tronco una epístola en octavas reales (tiene que ser una obra maestra), donde le explicarías al comisario los motivos de tu fatal resolución (p. 152).³²⁹

El discurso de Tesler es irónico, se burla del amor romántico al exponer su posición de enamorado sin metodología,³³⁰ lo ridículo que le resulta haber escrito un soneto y su imposibilidad de rimar. Mientras el amor está negado al dragón, este concepto

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ Tesler quizá recuerda a *Werther*, obra de Goethe, en la que el personaje termina con su vida a causa de un amor irrealizable. Se trata de una de las piezas más representativas del Romanticismo europeo (*Vid.* Goethe, *Werther*, Biblioteca Edaf, Madrid, 1997 [1774], 185 pp.).

³³⁰ Navascués anota que la metodología de la que habla Tesler se relaciona “con el deslumbramiento inicial del poeta ante la visión de la amada, tal y como aparece en la tradición de los *Fedeli d’Amore*” (*Vid.* nota 58, p. 148, de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor), de ahí la clara ironía de su discurso. Esta oposición entre la postura de Tesler y el concepto de Adán referente al amor resalta el objetivo del viaje del héroe.

significa trascendencia para Adán. Solveig Amundsen es la mujer a partir de la cual se desarrolla la disertación acerca del amor. Se trata de una figura ambivalente, en ella se conjugan un ser terrestre y otro celeste. Para Adán Buenosayres es el punto de partida de su creación, es un tormento de amor irrealizable que deberá encontrar su salvación en la poesía, por eso Adán recorre un largo camino para hacer entrega de su obra maestra a la amada terrestre: “El Cuaderno de Tapas Azules”. La posición de Adán como amante no correspondido la expone Tesler después de dejar clara su postura respecto al tema amoroso, elemento que desde su pensamiento filosófico parece no tener cabida, pero, de manera irónica, se encuentra inmerso en un concepto que rechaza, porque le es provocado por una criatura inferior: la mujer, a quien considera fútil, vacua (pp. 144 y 145).

Esencialmente, Tesler detesta la supuesta imposibilidad que los poetas tienen de distinguir a la mujer simple y mundana de las diosas, al atribuirles a las primeras las características de las segundas, por fantasías eróticas jocosas de los vates (p. 145), postura que le valió el reconocimiento de ser un hombre que nunca confundió a la Venus Terrestre con la Venus Celeste. Más allá de la misoginia del filósofo, en su carácter de dragón, Tesler recalca a Adán esta esencial separación, de ahí que el héroe se vea obligado a confesar que “la escasa realidad de sus amores, acerca de los cuales dijo, tras referirse a un misterioso Cuaderno de Tapas Azules, que sólo tenían la frágil esencia de una construcción ideal aunque se basaran en una mujer de carne y hueso” (p. 151). A partir de aquí, el dragón somete al héroe a una sencilla pregunta después de que éste confiesa estar “edificando una mujer de cielo sobre la base de una mujer terrestre” (p. 152): ¿es esencial la mujer terrestre para sus trabajos de sublimación? Ambas figuras femeninas, también

opuestas entre sí, son indispensables para la creación. Los avatares a los que está dispuesto a pasar el héroe son a causa de ese conjunto contradictorio, “En la belleza y el amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud”;³³¹ la necesidad de Adán de trascender no es en el mundo superficial, sino eternizarse en la literatura. La respuesta positiva de Adán arroja la confesión del secreto guardado: Tesler es el mensajero de Solveig Amundsen y el mensaje a Adán es “lo mucho que su distanciamiento era sentido en los vergeles de Saavedra” (p. 152).

El mensaje se traduce en la no total indiferencia de la figura amada, “Decir el gozo que inundó al Visitante [Adán] apenas hubo escuchado tan gratas noticias es obra superior al estilo del hombre [...] el Visitante creyó tocar los extremos de la bienaventuranza” (p. 152), estímulo formidable para que el héroe continúe con su camino, ahora más claro que antes: el encuentro con la Venus Terrestre y la conclusión de la Venus Celeste, que en conjunto conforman la figura que representa la *poiesis*,³³² el proceso de creación y la solución material del pensamiento metafísico de Adán. El llamado del mensajero, dice Campbell, puede ser para la vida o para la muerte, incluso para despertar el *yo*,³³³ posibilidades abiertas para Adán Buenosayres. Se sabe que el héroe camina hacia su deceso, pero el trayecto tiene como finalidad aclarar el encuentro con el *yo* perseguido y transformado. La entrega del mensaje además de que abre o permite el cruce del primer umbral

³³¹ Argullol, *op. cit.*, p. 408.

³³² *Poiesis* o creación pura de la mente, como la define Alfonso Reyes, es entendida como una de las principales actividades del espíritu, que se ocupa “del suceder imaginario, aunque integrado — claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones”, (“Apolo o de la literatura”, *Antología. Prosa, teatro, poesía*, 13ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2003 [1963], p. 42).

³³³ Cfr. Campbell, *op. cit.*, p. 54.

transforma el carácter del héroe, de sonámbulo a enamorado. La amada es la guía en el camino del héroe, así como lo fue Beatriz para Dante en el Paraíso.³³⁴ Se trata de la figura protectora, al que, entre otros parabienes, bendice el destino del héroe.³³⁵ Adán llega ante el dragón bajo el manto de Solveig, protección que se manifiesta en el mensaje dirigido al héroe.

Todos los sucesos mencionados, el despertar de Adán al mundo superficial, el canto de la sirena, la recreación de su universo, el encuentro con el dragón, el mensaje de la amada, son “un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento. El horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral”.³³⁶ Este significativo cruce lleva a Adán en camino a Saavedra, trayecto que implica la iniciación del héroe.

2. 2. 2. La iniciación

El “Libro segundo” de *Adán Buenosayres* anuncia dos preocupaciones que aquejan al héroe: la primera, su condición de viajero, porque al abandonar el mundo de lo abstracto que se contiene en su habitación, tiene que enfrentarse a la multiplicidad,

³³⁴ Vid. Dante Alighieri, “Paraíso”, *Divina comedia*, Cátedra, 21ª edición, Madrid, 2018 [1315] [edición de Giorgio Petrocchi, traducción de Luis Martínez de Merlo], p. 535. El papel de guía es intercambiado entre Virgilio y Beatriz, en *Adán Buenosayres*, como lo expondré en los siguientes apartados, se realiza un cambio entre Solveig Amundsen y el astrólogo Schultze. De manera más clara, esto sucede en “El Cuaderno de Tapas Azules”, donde Schultze no se encuentra ya en el camino del héroe, y la historia se construye a partir de la imagen de Aquella y el recuerdo que el poeta evoca de la niñez de la amada. El paraíso intelectual de Adán se construye con la guía de un hombre viejo y de la mujer celeste universal.

³³⁵ Campbell, *op. cit.*, p. 72.

³³⁶ *Ibidem*, p. 55.

incertidumbre y locura de los movimientos humanos; y, la segunda, su naturaleza de amante y el destino y valor del Cuaderno de Tapas Azules. Su trayecto conjugará estos dos pensamientos que se integran en la parodia de un episodio en diálogo con la epopeya, en ocasiones irónico³³⁷ y sin duda sarcástico, que se elabora a partir del cruce de las calles que forman el recorrido de experiencias del héroe. El paso forzoso por la calle Warnes advierte la ejecución de ese canto poético, de las hazañas y batallas de los personajes, comunes y corrientes, totalmente mundanos, el “universo de las criaturas agitadas” (p. 160), porque

en aquel otro sector de la calle se habían citado al parecer todas las gentes de la tierra, mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro, se combatían entre sí con el gesto y los puños, instalaban al sol el tablado elemental de sus tragedias y sainetes, y todo lo convertían en sonido, nostalgias, alegrías, odios, amores.
—¡Un demonio de calle o una calle del demonio! El crisol de las razas.
¿Argentinopeya? (p. 160)

Pero antes, Adán comienza entusiasmado su camino por la calle Monte Egmont. En esta etapa del viaje se ha materializado ya la partida y continúa la iniciación, etapa que comprende “el camino de las pruebas” y “el encuentro con la diosa”. La prueba, dice Campbell, “es una profundización del problema del primer umbral [...]. La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación”.³³⁸ Después de que Adán Buenosayres supera la batalla contra el dragón e inspirado por el mensaje esperanzador que le fue enviado por

³³⁷ La ironía, como tropo de la parodia, debe entenderse, en un primer momento, como “señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 179). A lo largo de la novela es posible encontrar este tropo casi de manera natural y en sus diferentes niveles o formas, el discurso es sumamente irónico, pero me interesa su función relacionada con la parodia, porque este texto que se estudia es esencialmente paródico.

³³⁸ Campbell, *op. cit.*, p. 104.

Solveig Amundsen, el héroe sigue su camino por las calles de Buenos Aires, para traspasar más barreras y lograr varias victorias preliminares,³³⁹ antes de llegar a su destino: su encuentro con Solveig Terrestre y la entrega de “El Cuaderno de Tapas Azules”, donde habita la Solveig Celeste. En este primer pasaje de la novela tendrá que superar algunas pruebas y encontrarse con “figuras tentadoras u hostiles que a su paso no tardarían en clavarle la mirada” (p. 160). En el trayecto, que tan solo durará una hora y está narrado en la primera parte de este segundo libro, se mezclan el contexto de lo cotidiano que recorre el héroe y sus insistentes desviaciones *in mente*, en donde imagina los diferentes e ideales escenarios de encuentro con su amada. Sin embargo, cada encuentro positivo imaginado por Adán va acompañado de la duda, de la incertidumbre que todo poeta trágico³⁴⁰ lleva en su interior: el reconocimiento como poeta de su amada y, el más complejo de todos, el enfrentamiento de las dos figuras: la celeste y la terrestre, así como el reconocimiento de ésta en la primera, lo que parece no concretarse, ya que Solveig terrestre no lee nunca “El Cuaderno de Tapas Azules”, lo cual imposibilita su reconocimiento en la creación del poeta, de ahí que éste se vea en la necesidad de renombrarla y, por consiguiente, aniquilarla. Será Aquella, en el universo de creación que significa “El Cuaderno...”, la que se transforme en celeste y se asuma como tal.

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ Es importante dejar claro que Adán, como poeta y héroe, tiene un deseo de totalidad, de lo único, persigue la “idea del Todo organizado, una intuición de la unidad infinita en la infinita diversidad” (Argullol, *op. cit.*, p. 63). Lo trágico se explica casi solo, porque está sujeto a la escisión dolorosa y continua que implican los esfuerzos por lograr la unidad (*Ibidem*, p. 73). Esto se hace evidente en las preocupaciones de Adán y la totalidad que pretende con la unión de los opuestos: la Solveig Celeste con la Solveig Terrestre, materia y sustancia.

La cueva del guardián del primer umbral lo saca directamente a Monte Egmont, sector en el que el personaje se tropieza con figuras de esencia cotidiana trasladadas a lo mítico, desde los mundos por los que transita: el superficial y el profundo,³⁴¹ diálogo entre dimensiones que se continúa en esta etapa del viaje. Es importante señalar que, como estrategia narrativa, Adán Buenosayres conserva la comunicación o entrelazamiento de esos dos planos, atribuyendo a personajes cotidianos o domésticos características de figuras míticas. Esta facultad exclusiva de Adán lo posiciona en el estatus de demiurgo, capaz de nombrar (o renombrar) las cosas y dar orden a su universo,³⁴² de ahí que la estructura de su viaje circular se relacione con el sistema maniqueo, en el que, explica Cirlot, “el demiurgo construye una rueda cósmica, la cual se relaciona con la *rota* y el *opus circularium* de la alquimia, que tiene igual significado, es decir, el de la sublimación”.³⁴³ Justo es precisar que el viaje del héroe se corresponde al “movimiento circulatorio vertical, de descenso y ascenso, [que] refleja las teorías platónicas sobre la caída del alma en la existencia material y la necesidad de ser salvada recorriendo un camino inverso”,³⁴⁴ teorías a las cuales Marechal era muy afecto.

Los símbolos arriba mencionados logran, entre otras cosas, desviar al héroe de los planes ideales de su próximo y deseado encuentro, lo regresan al mundo que

³⁴¹ En el capítulo 2. 2. 1. “La partida”, hablo de dos dimensiones por las cuales el héroe transita: la superficial, es decir, la que sustrae a Adán Buenosayres de la profundidad de sus sueños y en la que comienza su aventura; y la profunda, la onírica, donde el héroe habita plácidamente con seres fantasmagóricos (*Supra* 2. 2. 1. “La partida”).

³⁴² El demiurgo es el portador del fuego, capaz de unir el alma del mundo. También es considerado un héroe dormido en el interior de una montaña, “de donde saldrá un día para renovar las cosas sublunares”, (Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, 9ª edición, Barcelona, 1992, p. 472).

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ *Idem.*

construye a través del viaje, retrasan su camino, cumpliendo de esta manera su rol: son pruebas que el héroe debe superar para lograr su objetivo. La primera imagen simbólica en este episodio –y su primer encuentro con lo humano– es la de la vieja Chacharola, una *bruja* siciliana, cuyo nombre en las profundidades es Cloto, la más joven de las tres moiras, parcas o hadas,³⁴⁵ encargada del presente, hila la vida y el destino de los hombres, “acción equivalente a crear y mantener la vida”.³⁴⁶ En ella se concentra lo cotidiano con lo mítico. Adán la contempla para describirla: la Chacharola es una anciana con escoba –que usa para defenderse de las burlas de los más jóvenes–, inmigrante, ceñuda, amargada y dolida por las ingratitudes de la vida: la forzada salida de su país a los 45 años, la huida de su hija con un malevo y el robo de sus cuatro sábanas de hilo de Italia (*Vid.* pp. 157 y 161). Su sabiduría mítica se contrasta con lo doméstico cuando emite sentencias respecto a la ilusión de los hombres:

«¡Otra conferencia!», se dijo, y una sonrisa tolerante dilató sus labios, en los que aún brillaban algunas miguitas de pan.

Porque la vieja Cloto solía, durante la noche, acercarse a esos grupos que rodeaban en las esquinas a un orador enardecido. Aquellos tribunos de palabra dura y ademanes fanáticos rugían contra todo y contra todos: contra el orden y el desorden, contra la justicia y la injusticia, contra la paz y contra la guerra. Y Cloto los escuchaba sonriente:

—¡Santa *Madonna*! ¿Por qué gritan estos locos? ¿De qué se asustan? ¿No comprenden todavía que este mundo es un bochinche desde que Adán y Eva le hicieron a Dios aquella porquería en el Paraíso? (p. 185).

La presencia de Cloto, lectora asidua del Antiguo Testamento, es sumamente significativa, no representa una prueba que deba superar el héroe, es, sobre todo,

³⁴⁵ Las hermanas de Cloto son Láquesis, encargada del futuro, y Atropes, del pasado. Las tres son hijas del Erebo y la Noche (cfr. Garibay, *op. cit.*, p. 251).

³⁴⁶ Cirilote, *op. cit.*, p. 240.

una “experiencia milagrosa”, de acuerdo con Campbell,³⁴⁷ es uno de los agentes secretos sobrenaturales que ayuda al héroe en el tránsito de su viaje,³⁴⁸ indicio del destino de Adán y la confirmación de éste como héroe mítico. Él le da un nombre y ella asume su labor de emisario reconociendo al héroe con encuentros continuos que alimentan la existencia de ambos personajes: “Más lo miraba ella y más le parecía ver en aquel mozo el vivo retrato de Juan: el mismo semblante y la misma estatura [...]. La vieja Cloto ya no tenía lágrimas que llorar, pero al recordarlo se le humedecieron los ojos, mientras se esforzaba por sonreír al caminante que ya le sonreía de cerca” (p. 187).

La figura de Cloto reúne las capacidades de sus hermanas ausentes en la narración, porque le son accesibles el pasado y el futuro, ya que reconoce en Adán Buenosayres un tiempo que le perteneció, su esposo muerto, que no es más que la belleza lozana y el amor que significan su propio pasado; en el futuro está la inminente muerte de Adán. En la claridad de su encuentro se expresa el bienestar y benevolencia del héroe y el temor por el destino que se escribe:

Adán Buenosayres calculó el tiempo de su sonrisa. Él mismo le había dado a la vieja el nombre de una Parca, en atención al huso que Cloto exhibía siempre y con el cual hilaba sin descanso y de una manera tan solemne, que Adán se preguntó más de una vez si la vieja no estaría hilando el destino de la calle y el de sus hombres.

«Tal vez el mío propio», se dijo supersticiosamente.

La sonrisa que le dedicaba él a Cloto siempre que la veía era, pues, casi un acto litúrgico [...]

—Una, dos, tres. ¡Ahora!

Y sonrió entonces con tanta exactitud que al pasar delante de Cloto le fue dado ver una cara beatífica en cuyo mentón arrugado brillaban algunas miguitas de

³⁴⁷ En el camino de las pruebas, el héroe encuentra, sobre todo, obstáculos, pero podría ser ayudado por fuerzas sobrenaturales para poder superarlos, o descubrirá “la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano” (Campbell, *op. cit.*, p. 94) y que quizá pueda vislumbrar en Cloto.

³⁴⁸ *Idem.*

pan (p. 187).

Este personaje, que en el mundo ambivalente del héroe es mítico, confirma el destino de Adán anunciado desde el prólogo de la novela, su presencia es un recordatorio de la muerte del héroe. Su naturaleza humana se mantiene a partir de detalles específicos como las miguitas de pan, las lágrimas derramadas por los recuerdos y los emotivos y efímeros encuentros con Adán.

Ya en la calle Warnes, los siguientes seres simbólicos que se aparecen en el camino del héroe son los tres cocheros fúnebres, cuyo tema de conversación gira, por obvias razones, alrededor de la muerte y la indiferencia que sus actuales pasajeros le muestran en esos tiempos, discusión terrenal que los desmitifica, porque los coloca dentro de lo mundano, lo que es posible para el común de la gente reconocer como normal. Los cocheros son los barqueros³⁴⁹ modernos en decadencia, menospreciados, poco temidos, por eso no están atentos a su labor, en cambio beben para desahogar las vicisitudes laborales en la barra de “La Nuova Stella de Posilipo”. Estos tres personajes y los ojos muertos de Nicola (*Vid.* p. 158) son el claro indicio de que Adán atraviesa el inframundo. “¡Flacos aurigas de la Parca! –rezongó Adán en su ánimo—. Galerones raídos, libreas de color verdemuerte y botonaduras de un metal sin gloria. ¡Carontes de pantalón remendado en el culo! Gruñendo cuentan las propinas, o hacen bucheros de guindado para sacarse de la boca el gusto fénico de la muerte” (p. 167). El desprecio de Adán por estas figuras es el mismo que ve reflejado en los rostros de espectadores que

³⁴⁹ A Caronte, barquero que conducía a las almas por los ríos del Hades, se le pagaba con un óbolo, moneda de plata que equivalía a la sexta parte de la dracma y, de esta manera, se aseguraba el cruce de las almas por el inframundo (cfr. Garibay, *op. cit.*, p. 98).

con reverencia se descubren ante el cortejo fúnebre de un personaje desconocido, actitud que Adán define como un odio instintivo y reverencial por la muerte (p. 165), visión propia del hombre moderno, que sabe que morirá, pero no quiere morir, porque para él sólo hay una vida.

La presencia de la muerte, que siempre acompaña a Adán en todo su camino, también implica la purificación del yo, sin embargo, Campbell formula una pregunta clave: “Puede el ego exponerse a la muerte?”.³⁵⁰ Pero aquí no implica la muerte o aniquilación del yo, sino su renacimiento y trascendencia, en un acto supremo de creación,³⁵¹ que es el objetivo de su viaje. Los descensos de Adán al inframundo también son una alegoría de la historia de la humanidad –en armonía con lo dicho por Octavio Paz respecto al camino del poeta de la *Divina comedia*–, “dese la caída hasta el Juicio Final, [...] una alegoría del errar del alma humana”.³⁵² Se debe recordar que Adán Buenosayres es un héroe de la modernidad, se reconoce finito, por eso plantea su perennidad a través del arte. El recorrido en el deslumbrante día entre las calles del Hades bonaerense no impide que su pensamiento se entorpezca, de hecho, es la luz que le ofrece la emotividad suficiente para dar lugar a la poesía.

Más adelante, Adán Buenosayres encuentra en su camino al vagabundo Polifemo que, a diferencia de los cíclopes de la *Teogonía*,³⁵³ el limosnero argentino

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 104.

³⁵¹ *Supra* 2. 2. 1. La partida.

³⁵² Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *Obras completas I*, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México, 2014.

³⁵³ Polifemo es uno de los gigantes cíclopes que se alimenta de hombres. Ulises le saca el ojo para poder escapar de él, de ahí la referencia a la ceguera del limosnero argentino (Homero, *op. cit.*, Canto IX). Sin embargo, es posible notar que el personaje conjuga varias características de las leyendas. En la *Odisea*, Polifemo es hijo de Poseidón y es un monstruo violento, y, por otro lado, en la *Teogonía*, de Hesíodo, los cíclopes eran hijos del cielo y de la tierra, venerados “como protectores

no sabe ni puede tocar su guitarra sin cuerdas y su verdadero oficio, explica el narrador, consistía en acechar a los caminantes y distinguir en sus pasos su edad, sexo y generosidad. Se trata de un ente parodiante, un ser nuevamente actualizado, no necesariamente ridiculizado, pero sí humanizado, un buen actor con dos caras, la del pobre limosnero y la del “propietario de tres casas de renta y una más en escritura, ganadas todas con el sudor tranquilo de su arte” (p. 163). Este cíclope se alimenta del bolsillo de los hombres, de sus almas, tan ferozmente como Polifemo se comió a los compañeros de Ulises³⁵⁴ y conserva su figura temerosa de monstruo:

Polifemo cifraba su orgullo en tres perfecciones distintas: en su ciencia infalible de asaltante de almas, en su voz llena de registros patéticos, y sobre todo en su figura. Porque bien se veía él a sí mismo, con aquella guitarra española que no sabía tocar, pero que agregaba un tono y un volumen a la escena, con ese viejo chaquetón de color de musgo, con aquella barba torrencial, aquellos ojos de profeta ciego y aquel brazo amenazador que sabía dirigir exactamente hacia el Cristo de la Mano Rota. ¡Qué gran actor era Polifemo!

El contacto directo entre Polifemo y Adán también resulta pernicioso, porque el cíclope ciego reconoce los pasos del héroe y con ellos un alma caritativa o, en el caso más terrible, un alma débil. Adán detiene su camino para ingeniárselas y no ser reconocido, pero no logra escabullirse de Polifemo y debe soltar la limosna que éste suplica. ¡Monstruo!, le dice el héroe, “Pero maligno y arrobado como un demonio triunfante, Polifemo exclamó todavía: –¡Dios lo devolveraaá!” (p. 172), a la

del trabajo y del arte” (Garibay, *op. cit.*, pp. 104 y 105), de ahí la guitarra sin cuerdas, artificio utilizado para causar un efecto irónico. Polifemo en *Adán Buenosayres* no es monstruo y ni artista, es un farsante que pretende engañar a la gente con el arte de la actuación y el disfraz.

³⁵⁴ La imagen de Polifemo devorando a los acompañantes de Ulises es sumamente violenta: “El cíclope [...], revolviéndose de súbito, extendió las manos sobre mis camaradas, agarró a dos y, cual si fuesen cachorrillos, arrojólos en tierra con tamaña violencia, que el encéfalo fluyó al suelo y mojó el piso. Seguidamente despedazó los miembros, se aparejó una cena y se puso a comer cual montaraz león, sin perdonar las entrañas, ni la carne ni los medulosos huesos” (Homero, *op. cit.*, p.108). La analogía con el cíclope de Adán no cabe en un acto de antropofagia, pero sí deja claro que lo que devora son las almas de los hombres.

vez que señala al Cristo de la Mano Rota de la iglesia de San Bernardo, imágenes recurrentes que Adán cuestiona en ciertos momentos. Lo que siente Adán por Polifemo no es temor, es desprecio, que se transforma en temor al recordarle la presencia divina, inexplicable para él, en las dos figuras religiosas.

Al igual que Cloto y Polifemo, otro personaje ambivalente que evoca al mito es Ruth,³⁵⁵ tendera en la “Hormiga de Oro”³⁵⁶ y “un oasis en el desierto” (p. 172). Ruth sola, Ruth incomprendida, como la piensa el protagonista, “(justo es decirlo), no anclaba en aquellas vulgaridades terrestres: ¡bien distinto era el mundo en que discurría su intelecto mientras enjugaba sus manos (¡unas manos hechas para acariciar el torso aéreo de los silfos!) y abatía su frente al peso de quién sabe qué hondas cavilaciones!” (p. 167). Es amante de la literatura, ella misma se identifica como alma gemela de Adán.

El héroe entra a la fonda en busca de unos cigarrillos, para escapar de Polifemo, pero también lo hace buscando a Ruth. En el encuentro de estos dos personajes se establece entre ellos una conversación acerca de lo estético, valorada por Adán como desigual, donde él es la cabeza de la sabiduría, el maestro, pero percibida por Ruth como una disertación entre similares. Dicha discusión acerca de lo estético y la admiración de la joven por el poeta ocasionan que éste la descubra como su opuesto, “su propio ser insospechado”.³⁵⁷ De manera voluntaria o incidental, Adán Buenosayres es tragado por “La Hormiga de Oro”, donde

³⁵⁵ La palabra árabe *ruth* significa “aliento y espíritu” (Cirlot, *op. cit.*, p. 464), los cuales necesita y recibe Adán cuando escapa de las calles e imágenes infernales y se refugia en la tienda de Ruth.

³⁵⁶ Podría hacer referencia a la revista católica y carlista española del mismo nombre, que se publicó en el periodo que va de 1884 al 1936.

³⁵⁷ Campbell, *op. cit.*, p. 103.

permanecerá un largo lapso de tiempo, antes de poder escapar. Este encierro tiene dos funciones: distraer al héroe para que no siga con su viaje y, por lo tanto, no logre su objetivo, así como el reconocimiento del contrario, el opuesto, representado en Ruth. Los elementos visibles que los oponen son tanto el espacio vulgar, sucio y desordenado en el que se encuentra Ruth como su postura ante lo estético.

Reinaba en la cocina un espantoso caos de utensilios: aquí la olla impúdica exhibía su culo tiznado; más allá el cucharón y la espumadera se cruzaban fieramente como dos sables; en el brasero, la sartén llena de costras hacía un mudo relato de sus frituras pretéritas. Un terrible olor de boga frita en aceite rancio lo saturaba todo: las moscas engolosinadas hervían en el basurero y en las grasientas chorreaduras del mantel de hule (p. 167).

Nademás opuesto al poeta que lo doméstico y lo terriblemente mundano. La asimilación del contrario por el héroe es posible ya “sea tragándose o siendo tragado por él”.³⁵⁸ Bien entra Adán a la fonda y Ruth se reanima en una “súbita metamorfosis” (p. 172). Nuevamente la aparición del vientre de la ballena que se traga al héroe se equipara con el desordenado establecimiento: “Adán Buenosayres traspuso el umbral de «La Hormiga de Oro», y se halló envuelto en una luz de gruta que velaba los mil y un artículos de la tienda” (p. 172), que a diferencia de la habitación del dragón, donde la estancia del héroe tenía como fin, entre otros, su transformación, “La Hormiga de Oro” es el vientre devorador, donde Ruth, la *Genitrix*, se muestra dominadora y cruel.³⁵⁹

La aparición de Ruth es similar a la de Circe,³⁶⁰ en la *Odisea*. Su trabajo es retener el mayor tiempo posible al héroe y lo hace hablando de la literatura y de la

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ Chevelier, *op. cit.*, p. 1072.

³⁶⁰ Circe es una diosa que vivía en la isla de Eea, “su casa estaba rodeada de bestias feroces, que esperaban la llegada de los viajeros y avisaban a la diosa, que mudaba a los recién venidos en la forma que quería” (Garibay, *op. cit.*, pp. 107 y 108). Ulises se queda con Circe un año a cambio de

incomprensión de que son objeto los poetas. Ruth realza su admiración por Adán, el poeta elevado, el maestro creador. El embeleso de la joven mujer, desaliñada, pero con ojos del color del horizonte, es el más poderoso ardid que lo mantiene varado, así como la declamación del poema *Melpómene*, que se torna vívidamente grotesco:

«¡Diablo!» Adán reconoció la voz de Esquilo en aquel fragmento pavoroso. Y justo es admitir que Ruth hacía su Clitemnestra muy a lo vivo: estaba de pie, con el rigor de una columna; pero al relatar su crimen toda ella se dividía en gestos y los dispersaba, un ojo al norte y el otro al sur, un oído al este y el otro al oeste. Por un instante Adán temió que se evaporara en su disipación asombrosa. Pero Ruth volvió a construirse, mirándose al espejo de la tienda y recogiendo toda en una mirada. (p. 177)

Ruth, al igual que Circe, es un personaje seductor. Las tímidas insinuaciones que al principio lanza a Adán se convierten en un ataque directo sobre el héroe, que comienza con un juego erótico por obtener “El Cuaderno de Tapas Azules” que el poeta guarda en el bolsillo. El hecho de tantear el objeto lo hace recordar su camino, interrumpido por la impetuosa joven, sin embargo, Adán, al igual que Ulises con Circe, permite la seducción con tal de impedir que Ruth tenga acceso a su cuaderno, porque leerlo es también leer su corazón (p. 178):

Ruth se lanzó como una tromba sobre Adán Buenosayres, y entre borbotones de risa trató de sacarle a la fuerza el dichoso cuaderno. Adán lo retiró de su bolsillo y lo escondió a sus espaldas; visto lo cual Ruth lo abrazó por la cintura, le trabó los movimientos y le buscó las dos manos escondidas. Al hacerlo, apoyó la cabeza en el hombro de su enemigo; y Adán sintió el aroma de aquel pelo de cobre (un olor amargo y limpio de mata salvaje), y se turbó sobremanera (pp. 178 y 179).

que la diosa regrese a la forma humana a sus compañeros. Este personaje femenino es una figura sexual en la vida de Odiseo, porque el héroe tiene como compromiso de satisfacer todos sus deseos sexuales a lo largo de su estadía.

Tanto el intercambio de ideas estéticas como el juego erótico entre los personajes vuelve al vientre una prisión³⁶¹ y el reconocimiento de Ruth y el espacio que la rodea logran que una por una “vayan rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse a someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne”,³⁶² sólo así es posible el diálogo entre ellos y la fusión en un pensamiento disímil, pero que se complementa.

Seguido a este largo encuentro, interrumpido por la madre de Ruth, Adán logra escapar de “La Hormiga de Oro”. Está a punto de llegar al fin de las pruebas. Se aparecen en su camino tres sirenas adolescentes, nuevamente la atracción de la figura femenina se presenta como un peligro, ésta “como fuente de tentación y de corrupción, pero, principalmente, de estancamiento en el proceso evolutivo”,³⁶³ de la misma manera son descritas Irma, Ruth y las sirenas. Éstas, como expuse en capítulos antecedentes, llaman a los viajeros a través de su melodioso canto, con la intención de devorarlos.³⁶⁴ Irma, la primera sirena en la vida de Adán, atrajo de manera paródica en el mundo superficial al héroe para motivar su partida; ahora las sirenas adolescentes, tres muchachas entrometidas, habitantes del infierno de Warnes, pretenden retrasar su viaje. Desde su escape de “La Hormiga de Oro” es acechado por las jóvenes, lo persiguen el “bisbiseo y susurros” de las dulces voces que lo nombran: “el del sombrero”, dicen entre risitas y chisme cuando lo ven salir de la fonda. Mientras Adán, indignado, se reprocha su debilidad frente “a la malla

³⁶¹ Chevelier, *op. cit.*, p. 1072.

³⁶² Campbell, *op. cit.*, p. 103.

³⁶³ Crilot, *op. cit.*, p. 99.

³⁶⁴ *Supra*, Capítulo 2. 2. 1 La partida, nota 22.

sutil de las criaturas” (p. 180), cuando un espectáculo se desarrolla intencional ante sus ojos:

Veinte metros adelante se abría el zaguán de las baldosas coloradas. ¡Atención, atención! ¿Y las ninfas? Adán oyó de pronto sus murmullos calientes y sus risas ahogadas. ¿Retroceder o cruzarse a la otra vereda? ¡Era tarde! Las dos adolescentes que montaban la guardia en el umbral de la puerta le habían atornillado ya dos pares de ojos malignos, adivinaban su vacilación y le sonreían aviesamente (p. 180).

A estas sirenas en la narración se les llama ninfas o hespérides, y se enfatiza en su juventud casi añorada, los tres seres nombrados coinciden en esa característica, y su lozana belleza, ambas son perturbadoras para Adán. Todas las pruebas que se presentaron en su camino fueron superadas, aunque implicaron una crítica, disertación, introyección o una evocación a la literatura clásica, incluso se revela un Adán sumamente humano que lucha contra sus deseos carnales. Pero a las sirenas visibles las derrotó con una mirada gorgonesca no así a las más peligrosa, las ocultas: “Ladeazul, Ladeverde, Ladeblanco, recostadas a medias, apuntalándose la una con la otra, cabezas unidas, bocas pegadas a un oído atento, labios en toda la curvatura de la risa, formas audaces que desandaba un reflujo de los vestidos, caer de párpados, aletear de narices fogosas. ¡Bisbiseo, susurros!” (p. 182), sus miradas lo persiguieron hasta que pudo desaparecer.

Atravesadas las calles Hidalgo, Murillo, Padilla, se cruzaron con Adán Juancho y Yuyito, un par de niños, bandidos y lascivos, dedicados al acoso de quien se atravesara en su camino. Eran los mismos que hicieron repelar a Cloto, apelaron la tristeza de Flor del Barrio –una mujer común y corriente que sólo mira al horizonte esperando el prometido regreso de un amor– y levantaron su falda, y además repartieron pellizcos a las niñas que representaban una lucha entre ángeles

y demonios. El héroe, como era de esperarse, los increpa en defensa de la mujer indiferente, y al recibir una burla directa hacia él “y al verlos huir no sospechó Adán que aquellas manos infantiles desatarían muy pronto el nudo fácil de la guerra” (p. 183), oración recurrente en la narración, que se escribe como una premonición, hasta que se manifiesta realmente.

Entretenido con la fuerte discusión de un grupo de judíos, en la peluquería de don Jaime, “Adán Buenosayres se administraba frente al espejo una generosa biaba de gomina. En ese instante fue cuando los primeros clamores de la guerra llegaron a la peluquería” (p. 190). Asomado por el umbral de la falsa puerta, Adán logró evadir la lluvia de objetos que volaban a causa de la multitud en guerra y pudo observar la breve batalla y a sus combatientes, cuya lucha tiene lugar en el sector de Gurruchaga, comprendido entre las calles de Camargo y Triunvirato, enfrente de la verdulería “La Buena Fortuna”. La descripción que hace de la hazaña épica conjuga los espacios y los personajes comunes con aquellas batallas heroicas de la epopeya clásica. La ironía es evidente y es la figura con la cual muestra en el discurso la modificación de la expresión del pensamiento del narrador, es decir, su intención de “disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruencia organizada [...] y su reconocimiento por parte de una audiencia [los lectores], que rehará el proceso en sentido inverso, modificando sus interpretaciones literales y figurándose otras”:³⁶⁵

Allí estaban los iberos de pobladas cejas que, desertando las obras de Ceres,

³⁶⁵ A diferencia de Hutcheon, para Ballart la ironía no es un tropo, sino una modalidad literaria (no un género) a la que llama *figuración*, la cual “tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir unos enunciados con ese valor” (Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pp. 361-362).

conducen hoy tranvías orquestales; y los que bebieron un día las aguas del torrentoso Miño, varones duchos en el arte de argumentar; y los de la tierra vascuence, que disimulan con boinas azules la dureza natural de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, que abundan en guitarras y peleas; y los ligures fabriles, dados al vino y la canción; y los napolitanos eruditos en los frutos de Pomona, o los que saben empuñar escobas edilicias; y los turcos de bigote renegrido, que venden jabones, aguas de olor y peines destinados a un uso cruel; y los judíos que no aman a Belona, envueltos en sus frazadas multicolores; y los griegos hábiles en estratagemas de Mercurio; y los dálmatas de bien atornillados riñones; y los siriolibaneses, que no rehúyen las trifulcas de Teología; y los nipones tintóreos. Estaban, en fin, todos los que llegaron desde las cuatro lejanías, para que se cumpliera el alto destino de la tierra Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre. Y estudiando aquellas fachas inverosímiles, Adán se preguntaba cuál sería ese destino; y era grande su duda (p. 194).

Este largo episodio parodia de manera irónica el canto II, de la *Ilíada*, en donde Júpiter planea terribles y titánicas peleas para evitar que Agamenón tome Troya. Mientras los ejércitos se preparan unos para atacar y otros para defender Troya y se reunían para la batalla, entre otros, los guerreros del atrida, acompañados por Minerva. Llegaron de Beocia cincuenta naves; de Aspledón y Orcómeno Minieo arribaron los hijos de Marte y de Astíoque; encabeza a los locrenses Ajax de Oileo, a quien seguían cuarenta naves negras; Ulises acaudillaba a los magnánimos cafelianos;³⁶⁶ y en contraste, en las calles de Buenos Aires los tenderos, compadritos,³⁶⁷ vecinas y vecinos, toda la comunidad de inmigrantes, se reúnen para librar una trifulca callejera. Aquí el contraste evidencia el *ethos* irónico burlón, propio de la parodia irónica, que cae sobre el texto parodiante; aunque el tono peyorativo no es tan evidente, sí es notorio el juego paródico, “crítico al mismo

³⁶⁶ Vid. Homero, *Ilíada* [700 a. C.], Gredos [traducción, introducción y notas de Emilio Crespo Güemes], Barcelona, 2019, pp. 144-157.

³⁶⁷ Según el diccionario *Lunfardo, curso básico y diccionario*, compadrito es aquel “hombre joven del suburbio, que imitó las actitudes de los compadres” (José Gobello y Marcelo H. Oliveri, *Lunfardo: curso básico y diccionario*, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2005, p. 109), estos últimos son los “gaucho[s] absorbido[s] por la ciudad que [mantuvieron] en la vestimenta y el comportamiento su actitud independiente” (*Idem*).

tiempo que lúdico”,³⁶⁸ porque la pelea comunitaria, desatada por el encuentro violento entre las madres de los malhechores, se desarrolla en un lenguaje popular modal y en disturbios más bien cómicos, donde intervienen los dioses del Olimpo, mezclados con los ángeles del cielo, como operadores de los hilos del destino de los hombres.

La batalla concluye con la presencia del sargento Pérez, todos huyen y dejan la plaza vacía de vivos y muertos, afirma el narrador. Otra vez desmitifica la figura de los dioses y los héroes, los ubica en el terreno de lo humano, de lo común y corriente, pero la lucha sigue siendo una forma de resaltar a la humanidad y sus distintos tiempos. En el actuar de los villacrespenses se conjugan la parodia, la sátira y la ironía; en toda la escena se puede señalar un ejemplo de cada fenómeno mencionado. Ya hablé de la parodia a las batallas de la *Iliada*, pero es justo resaltar la crítica que se hace al pueblo de Buenos Aires, la evidente sátira, entendida como “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”.³⁶⁹ La guerra, que suele ser un asunto serio, aquí resulta un exhibicionismo vulgar de la convivencia entre vecinos, que suele acudir a las verdulerías o reunirse para el chismorreó callejero, nuevamente se muestra la oposición entre lo doméstico y lo ritual de una guerra, o, visto de otro modo, se ofrece una vista de lo ritual que puede ser una batalla doméstica. Asociada a esta escenificación de la epopeya en la calle, la parodia “representa una señal de diferencia por medio de una superposición de contextos. El tropo, así como el

³⁶⁸ Hutcheon, *op. cit.*, p. 184.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 178.

género,³⁷⁰ reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación. Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (al punto de pasar por natural) de la ironía como tropo retórico del discurso paródico”.³⁷¹ De ahí que se conjuguen de manera natural, como explica Hutcheon, los dioses griegos –Minerva y Juno–, los seres celestes –el arcángel Gabriel–, y toda la comunidad de inmigrantes.

Superados los primeros obstáculos, la prueba final del héroe es el encuentro con la diosa. La llegada de Adán Buenosayres, tejedor de humo,³⁷² a la tertulia de los Amundsen, en Saavedra, mezcla la presencia de las distintas figuras femeninas, como eje central de sus disertaciones profundas, y el encuentro con sus camaradas Lucio Negri, Samuel Tesler, Luis Pereda,³⁷³ Franky Amundsen, Del Solar, el petiso Bernini,³⁷⁴ sociólogo de vanguardia, y el astrólogo Schultze.³⁷⁵ La paulatina llegada a la tertulia de los siete personajes y de Adán permite el movimiento de temáticas

³⁷⁰ Hutcheon deja clara la diferencia entre ambos fenómenos: la parodia es un género literario, y la ironía es un tropo o recurso literario (cfr. *Idem*).

³⁷¹ *Ibidem*, p. 179.

³⁷² Esta frase es recurrente en *Adán Buenosayres* cuando las imágenes del amor ideal construido en “El Cuaderno de Tapas Azules”, es decir, en la literatura, se descubren en el mundo tangible como espurias ilusiones.

³⁷³ Este personaje hace alusión a Jorge Luis Borges. Más adelante anoto la parodia satírica de la que el escritor es objeto.

³⁷⁴ Este personaje es la parodia del ensayista e historiador argentino Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959). La referencia con el nombre del petiso Bernini se deriva de un agradecimiento de Roberto Arlt en *El Mundo*, del 10 de noviembre de 1929, al “petiso Scalabrini” por su colaboración en la sección “Apuntes porteños”. El ensayista es reconocido por su postura nacionalista y la búsqueda de respuestas a las preguntas: ¿qué es Argentina?, ¿qué es lo argentino?, como punto de partida de sus ideas, las cuales, principalmente, se encuentran expuestas en *El hombre que está solo y espera* (1931). Fue uno de los polemistas sobre temas de patrimonio nacional: ferrocarriles, Islas Malvinas, divisorias aguas, petróleo. En sus textos es común encontrar descripciones de la vida de la clase media de Buenos Aires, “el hombre común, el ‘millonario ingénito’, el dilapidador de reservas” (cfr. Omar Borré, “Apuntes porteños” de Raúl Scalabrini Ortiz”, en *Hispanoamérica*, año 19, núm. 56/57, agosto-diciembre 1990, pp. 57-62).

³⁷⁵ El arqueólogo Schultze está basado del artista Xul Solar (1887-1963). Es el creador de dos idiomas: la *panlengua* y el *neocriollo*, así como del *panajedrez*. “Sus intereses lo llevaron al estudio de la astrología, la Cábala, el Yi King, la filosofía, las religiones y creencias del Antiguo Oriente, la India, el mundo precolombino, la teosofía, entre muchas otras ramas del saber” (Xul Solar, “Vuelvilla”, en *Hispanoamérica*, año 35, núm. 95, agosto de 2003, p. 49.). En el viaje de Adán Buenosayres, el astrólogo Schultze es Virgilio, el guía del poeta.

tratadas en la parte dos de este “Libro segundo”; de esta manera, Adán y sus camaradas establecen una postura personal que refleja el pensamiento político y literario de la época. Es en este capítulo donde se definen los personajes, el narrador los describe desde la parodia, resaltando sus “virtudes”, en ocasiones con una desmesurada sátira, evidenciando los vicios humanos de los que son portadores. Nadie se salva, excepto Adán Buenosayres, a quien se le es otorgada una posición privilegiada obvia: se trata del héroe de la novela; la mayor parte del tiempo toma un papel casi secundario: la tertulia sucede con un Adán que se encuentra en un soliloquio con su alma, con su presencia casi fantasmal, callada e inadvertida, ensimismada en la angustia del desenlace del encuentro entre la Solveig Terrestre y la Solveig Celeste y el destino de El Cuaderno de Tapas Azules; mientras tanto, los demás personajes se desarrollan según la perspectiva del narrador, quien aprovecha su voz omnipotente para mofarse de ellos y sublimar la figura poética del protagonista.³⁷⁶ Primero me enfoco en la exposición y valor de los personajes femeninos como símbolo complejo del proceso creativo, la prueba más difícil que el héroe tendrá que sortear.

Las mujeres reunidas en la tertulia son una exposición, en un primer momento, de la ambivalencia del tiempo y sus efectos en el ámbito superficial. Se trata de figuras terrenales llevadas paródicamente al plano de lo divino y que se distinguen en dos grupos bien marcados: el de las jóvenes que habitan un diván celeste —el cielo—: Marta Ruiz, Ethel, Haydée y Solveig Amundsen, y Ruty Johansen; y, en otro extremo, el de las madres de estas figuras divinas: las señoras de Ruiz,

³⁷⁶ Esta parte es donde comienza la parodia de los camaradas martinfierristas a quienes se dedica la novela, lo que ocasionó la polémica recepción en la primera aparición del libro.

de Amundsen y de Johansen. Esta oposición expone los dos tipos de mujeres que el paso del tiempo se encarga de distinguir, pero, todas “representa[n] la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo [...]. La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial”.³⁷⁷ En conjunto, representan la antesala del encuentro con la mujer terrenal, base de la creación de la mujer ideal.

Por un lado, las mujeres madre de este capítulo son descritas en la decadencia de sus vidas; ante todo son personajes que representan la frivolidad añeja, que añoran la juventud representada en sus hijas, y se encuentran en un plano sumamente terrenal, sus pensamientos no pasan de la crítica doméstica y banal. Su presencia en la tertulia es relevante porque son una figura de poder: desde sus asientos dominan la escena de las mujeres más jóvenes en relación con sus enamorados, además representan la vida y la muerte. La vida porque son, por antonomasia, símbolo de fertilidad, y son la muerte cuando toman el papel de “la madre terrible”, ésta se ve encarnada en la señora de Ruiz, “amarilla y seca entre sus ropas que la vestían como a un palo” (p. 199), se recubre de una esencial importancia porque Adán tiene con ella el baile final del capítulo, es decir, el baile con la muerte, como lo expongo más adelante.

Sin embargo, la narración centra la atención en las mujeres más jóvenes, quienes son retratadas desde una visión misógina, ya característica en el texto. Por un lado, todas las figuras femeninas, exceptuando la de Ethel Amundsen, son dibujadas como poseedoras de un bajo conocimiento y nulo interés de las cuestiones metafísicas, filosóficas o científicas; su papel es, sobre todo, el de ser

³⁷⁷ Campbell, *op. cit.*, p. 110.

deseadas y cortejadas. Se exalta su belleza natural y también la materia que las compone, “la materia prima”, que es el compuesto fundamental de Haydée y Solveig Amundsen, no se diga de Marta Ruiz.³⁷⁸ La materia prima tiene aquí un significado ambivalente: para Tesler es nada y para Buenosayres es la oportunidad de moldear la materia para convertirla en sustancia, que es el proceso de creación que realiza con Aquella en “El Cuaderno de Tapas Azules”.

La única figura femenina que libra esta crítica es Ethel Amundsen, comparada con Palas Atenea,³⁷⁹ por lo tanto, a diferencia de las otras, ella es sustancia. Las descripciones de Haydée Amundsen se centran en la belleza física, resalta de ella su juventud y sus rasgos corporales prominentes, provocadores de los deseos de todos los hombres. Lo mismo sucede con Marta Ruiz, a quien el narrador la distingue por oscura: para Marta Ruiz “no eran aquellos hombres de cabeza torturada los que podían llenar el destino de una mujer. ¿Intelectuales? ¡Bah! Criaturas débiles, hombres congelados. Y Marta Ruiz era una brasa entre cenizas” (p. 207). Ambas mujeres están en el plano de lo carnal. En cambio, la

³⁷⁸ La materia prima es otro tema que en *Adán Buenosayres* ocupa bastantes menciones, parte de los pensamientos del héroe o del narrador se concentran en diferenciar el concepto de materia del de sustancia, que aplica también a la creación poética. Navascués explica que todo esto es a partir de la teoría hilemórfica de Aristóteles: “la materia prima de un ser es el factor común de todos los cuerpos reales. Es lo opuesto de la forma sustancial, que se basa en la distinción de unos cuerpos con otros mediante unas determinadas características. Así pues, en oposición a la forma, la materia se define por la negación de los accidentes que especifican a cada cuerpo [...]. San Agustín dice que la materia prima es casi nada.” (Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, nota al pie número 59, p. 148).

³⁷⁹ Atenas es la segunda diosa más importante para los griegos y tiene una personalidad ambivalente: era guerrera y era pacífica; tutora de los hogares y destructora de pueblos, “amparo de sabios y artistas, patrocinadora de jueces, defensora del derecho y la justicia” (cfr. Garibay, *op. cit.*, p. 25). Posiblemente, por las características, esté asociada con Norah Lange, poeta y musa del grupo de vanguardia en Buenos Aires, aunque los críticos asocian a Solveig Amundsen con Norah, estoy de acuerdo con la idea planteada por Navascués, quien opina que “el personaje de Solveig, pasivo, tímido, silencioso y poco atraído por las lides intelectuales, no se corresponde con la figura real de Norah” (Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, nota 10, p. 206).

imagen de Solveig Amundsen es contradictoria, porque también es materia prima, muestra de ello es su inocencia, que evidencia cuando se pregunta “¿por qué le había dejado a ella ese Cuaderno de Tapas Azules? No lo entendía” (p. 210), ella no era una intelectual, lo asume por sí misma. Pero, para la mirada de Adán, Solveig Amundsen tiene salvación, porque “era la materia prima de toda construcción ideal, o el barro con que se amasan los ensueños, y era todavía indescriptible, como un agua que no ha tomado aún ninguna forma ni se ha vestido de ningún color. Silenciosa y prieta de misterio, Solveig enrollaba y desenrollaba un Cuaderno de Tapas Azules” (pp. 206, 207). En este punto, Adán no ha descubierto que esa mujer de barro no le pertenece, de él no es su modelaje, aquí el primer desencuentro entre la amada de carne y hueso y el constructo poético ideal.

La figura de este personaje responde al del amor imaginario, la mujer ideal. Es la más joven de todas las mujeres de la tertulia, pero ya no es una niña, como Adán la recordaba, ahora, ante él se muestra un ser que mantiene un pie en la infancia y otro en la juventud, es una adolescente todavía inalcanzable: “Solveig había comenzado a echar botones crecientes y duras yemas; todo su cuerpo se cubría de flores y de frutos, como si una estación maravillosa despertara debajo de sus vestidos” (p. 209). En ella se concentra la belleza máxima y absoluta buscada por el poeta, representa la pureza, se trata de la única imagen aún inmaculada, y a la vez deseada, de la tertulia. La exaltación de la belleza física de Solveig es un elemento que la mantiene en el ámbito de lo terrenal, el de las cosas superfluas pero existentes y que expone al héroe como hombre con debilidades mundanas —el deseo o los celos—, vicios universales que intervienen y definen su camino.

Solveig también es Eva, símbolo de la vida y madre de todas las cosas,³⁸⁰ y, sobre todo, es para Adán la dualidad alma-cuerpo, y Adán es espíritu, cuya unión representa, o tendría que presentar, “la inteligencia y la afectividad, [el] conocimiento y [el] amor”,³⁸¹ pero también significa el pecado original, “la sensibilidad del ser humano y su elemento irracional [...], es la carne y la concupiscencia”,³⁸² el deseo y la posesión. La Eva-Solveig terrestre somete al héroe a los vaivenes ontológicos, metafísicos y poéticos que forman parte esencial del desentrañamiento intelectual de Adán, es la musa. Pero esto sucede a partir del amor imaginado por el poeta, se trata de una pasión cimentada en una ilusión. “La pasión es la lanza que los hombres de ‘alma superior’ dirigen contra la Nada. La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad”.³⁸³ Lo trágico de este héroe enamorado está en el inesperado desenlace de su encuentro.

El impulso amoroso y esperanzador que Adán tomó en la cueva del dragón comienza a menguarse ante la presencia real de la amada. La imagen de la mujer ideal se rompe constantemente. La aparición inmediata –de un capítulo al siguiente– de Adán en la tertulia, así como la imagen de Solveig en poder de “El Cuaderno de Tapas Azules” suponen una elipsis en el relato. Al lector sólo le queda deducir que, en algún momento, omitido en la narración, sucedió la esperadísima entrega y el encuentro directo entre ambos personajes. “El Cuaderno de Tapas Azules” en manos de Solveig también presume que el héroe ha cumplido su primer objetivo y

³⁸⁰ Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 201.

³⁸¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 491. La figura de Eva tiene varias significaciones, sin embargo, aquí adecuo el símbolo del personaje bíblico a la interpretación que considero más cercana a la del personaje Solveig Amundsen.

³⁸² *Ibidem*, pp. 49.

³⁸³ Argullol, *op. cit.*, p. 408.

que, por consiguiente, serán aceptados su amor y su espíritu, vertidos en la creación poética que implica “El Cuaderno...”. Más importante aún, el héroe será comprendido porque su cuaderno habla por él, pero la imagen de una Solveig desinteresada, enrollando y desenrollando autómatamente la ofrenda de amor que se le ha entregado, el insistente intercambio de miradas furtivas con Lucio Negri y la evidente indiferencia hacia Adán, mengua de a poco la esperanza del héroe.

Desde el rincón dominado por el “sector metafísico”, Adán observa a Solveig Amundsen, y se le revela la imposible unión de ésta con la Solveig celeste, son dos entes paralelos sin punto de encuentro: la terrestre, sentada en el sofá azul celeste, es la creación de Dios, y la celeste, habitante de “El Cuaderno de Tapas Azules”, es la creación de Adán, son dos seres de universos diferentes, de ahí que el héroe enamorado perciba, “con estricta simultaneidad, la posesión y desposesión que conlleva su acción pasional”.³⁸⁴ Por otro lado, la postura del héroe como creador de una mujer hecha de literatura es la muestra del carácter de Adán, el hijo desobediente, el primer hombre de la creación que se rebeló a su creador y se niega a la sumisión. En este sentido, ambas figuras se presentan como entes creadores de su propio mundo, dioses de sus propios hombres y sus Evas, posición divina que Adán abandonará en su terrorífico encuentro con el Cristo de la Mano Rota, es decir, con la imagen del padre castigador, que se consuma después de ser testigo de la gran traición amorosa:

Mas al atardecer Adán llega frente a la iglesia de San Bernardo: el héroe blande su maza, como si deseara abatir el templo de un solo golpe. Y al elevar sus ojos furibundos ve al Cristo de la Mano Rota, y el arma se le cae a los pies, y Adán retrocede lleno de pavor: arriba, en el hueco de su mano lacerada, el Cristo le

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 409.

muestra un corazón de piedra; y el corazón de piedra está sangrando... ¡Basta! (p. 250)

La figura del padre asumida por el Cristo de la Mano Rota, simbólicamente enfurecido y vengativo, no es precisamente la reconciliación con él, sino el castigo por la desobediencia del hijo, para él sólo tiene un corazón inerte. El temor expresado por el hijo es la súplica de misericordia y la aceptación del poder superior del padre. La furia de éste es el reflejo de la propia furia del héroe. La reconciliación consiste “en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo”.³⁸⁵ Sin embargo, el corazón inánime, hecho de un mineral impenetrable, también implica el enfrentamiento del héroe a su padre ausente y confirma el andar solitario de Adán.

El final del encuentro con la diosa es tremendo, la caída de la mujer ideal se desvela a Adán con trágica crueldad, la cual orillará el encuentro y reconciliación del héroe con el padre, que se explica líneas arriba. La tertulia para los jóvenes intelectuales concluye con un espontáneo baile de parejas, bajo las notas de un vals interpretado al piano por Marta Ruiz, quien despertaba de una hipnosis demostrativa. Las ilusiones amorosas de Adán Buenosayres se esfuman cuando atónito ve a Solveig Amundsen y Lucio Negri que bailan como una pareja enamorada, perfecta, llevando a cabo su idilio al compás de *El Danubio Azul*:

Adán Buenosayres, inmóvil en el centro del círculo y la danza. Sus ojos no conseguían apartarse de Solveig y de Lucio, los cuales, perdidos el uno en el otro, seguían el ritmo de la música y el de sus corazones. Demasiado sensible para no admirar el encanto naciente de aquellas dos criaturas que ahora se acercaban, Adán Buenosayres iba cayendo en una envidiosa desolación. (p. 248)

Casi simultáneamente, descubre su Cuaderno de Tapas Azules abandonado en el

³⁸⁵ Campbell, *op. cit.*, p. 122.

diván celeste. La locura se apodera de él, humillado y menospreciado, el alma de Adán “comenzó a desmayar y su razón a extraviarse en peligrosos laberintos de cólera” (249). Con copiosas lágrimas en los ojos, Adán es presa de un mundo de locura, de un infierno atormentador. Su mente, que no soporta tal decepción, se fuga a un mundo desconocido, “después de las primeras emociones de la iniciación del camino, la aventura se convierte en una jornada de oscuridad, horror, repugnancia y temores fantasmagóricos”.³⁸⁶

En un plano ilusorio, Adán huye despavorido a la calle Gurruchaga, donde imágenes caóticas se aparecen para escupirlo y humillarlo, y a pesar de las ofensas y agresiones,

¡Adán cae, se levanta, prosigue su camino, vuelve a caer! Mas al tercer día un furor tremendo sucede a su apacible locura. He ahí que arranca él un paraíso de la calle Gurruchaga, y con el tronco gigantesco fabrica su maza de combate. ¡Maldición! Dando espantosos alaridos la multitud recula. ¡Ya es tarde! La maza de Adán ha emprendido su faena destructora: ya los cráneos rotos crujen como nueces; ya detrás del enfurecido amante queda un montón de cuerpos en las más extrañas posturas; ya la sangre negra corre hasta los albañales de la curtiembre que la sorben con un glu glu siniestro. ¡Buscad ahora las caras ofensivas, los ojos malignos, los dientes reidores! ¡El sueño eterno pesa ya sobre todos los párpados: todos parecen dormir en la calle Gurruchaga! (p. 249)

Después del episodio monstruoso, alcanzada nuevamente la razón, y recuperado de la ira, Adán Buenosayres, de regreso en la tertulia, determina finalizar su episodio trágico con la invitación a la señora de Ruiz a ser su compañera de baile y el héroe roto ejecuta la danza con un esqueleto y rodeado de un olor de catacumba, Adán baila con la muerte, ésta como “la mensajera de la vida”,³⁸⁷ que advierte el inicio de su descenso, la continuidad de su camino. El encuentro con la diosa fue “la crisis

³⁸⁶ Campbell, *op. cit.*, p. 114.

³⁸⁷ Argullol, *op. cit.*, p. 410.

en el nadir, en el cenit, o en el último extremo de la Tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la oscuridad de la cámara más profunda del corazón”.³⁸⁸

De manera simultánea al encuentro con la diosa, los camaradas de Adán, y también los que no lo son, se desenvuelven durante la tertulia quedando expuestos para ser reconocidos casi a primera lectura por sus propias figuras paródicas. Primero, el personaje que sirve de medio para expresar la crítica al imperio económico que representa Inglaterra para Argentina es el ensimismado Mr. Chisholm, personaje cliché de pensamiento imperialista, inmigrante británico con ínfulas de superioridad que sólo es capaz de expresar en voz baja su imagen de conquistador de la tierra bárbara de Argentina; ajeno al convivio de los inferiores, Chisholm es interrumpido por la discusión entre el metafísico Samuel Tesler y Lucio Negri, médico laureado, acompañados a la izquierda de Tesler y de la efigie melancólica de Adán Buenosayres. La discusión se centra en la existencia del alma en contraposición del raciocinio, y Tesler, el metafísico, de manera irónica responde las declaraciones científicas de Lucio Negri:

–No bien hubo desengañado al Homo Sapiens acerca de su origen divino, la ciencia moderna se vio en la necesidad de buscarle un sustituto, “mi pobre viejo –le anunció–, debes considerarte un animal evolucionado, lo admito, pero animal de pies a cabeza. Tu verdadero Adán es el primer gorila que, a fuerza de gimnasia sueca, logró caminar en dos pies y le hizo ascos a la banana cruda. Esto sucedió en la era preglacial, unos mil siglos antes de que inventaras en wáter-closet”. (pp. 204 y 204)

Esta discusión prosigue más adelante ya con la intervención de Adán, después de haber dejado su concentración en desentrañar la imagen de las dos Solveig, la

³⁸⁸ Campbell, *op. cit.*, p. 104.

terrestre y la celeste. Esta plática entre Lucio Negri, Samuel Tesler y Adán Buenosayres deja clara la postura de este último respecto al origen del hombre y los tiempos que le preceden: las cuatro edades del hombre, la de oro, la de plata, la de cobre y la de hierro. Adán, melancólico por la edad de oro, descubre las bases de su creación poética: “era un ansia de retorno lo que gemía en el Cuaderno de Tapas Azules” (p. 226), un deseo de reconstruir la felicidad que, según Adán, la Edad de Oro dejó impresa en el alma del hombre. Este pensamiento es un precedente del motivo del viaje, esa búsqueda que sólo encontrará lugar en una dimensión distinta por la que transcurre su viaje, y que es el de la construcción estética, el plano alterno ficcional ofrecido por el arte y donde es posible la realización del héroe como poeta y su anhelada trascendencia.

Más tarde se incorporan al rincón metafísico Luis Pereda, Franky Amundsen, Del Solar y el petiso Bernini, “cuatro sujetos ilustres en los anales de la parranda y el folklor” (p. 227). Aquí comienza la sátira bastante áspera que recae sobre los personajes que son parodia de algunos martinfierristas, colegas de Marechal, el “ajuste de cuentas [de] Adán Buenosayres”, le llama Eduardo Romano,³⁸⁹ aunque verlo desde una perspectiva vengativa se corre el peligro de desviar la lectura en el nivel novelesco-ficcional a una en el ámbito personal-real, por así decirlo, pero es innegable que la sátira aquí es un instrumento donde se evidencia el comportamiento de los individuos parodiados en su ámbito social. Considero que debe leerse desde la literatura, es decir, tomando en cuenta los desacuerdos

³⁸⁹ Así titula un capítulo de su artículo “Leopoldo Marechal y las vanguardias” el crítico Eduardo Romano, con el cual justifica la dura sátira que sufren los martinfierristas. [Cfr. Eduardo Romano, “Leopoldo Marechal y las vanguardias”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Universidad de Navarra, Navarra, 2017, pp. 155-169].

estético-literarios que primaban en la época y que, por obvias razones, se filtraron intencionalmente en la novela de Marechal. Sin embargo, creo necesario poner atención en la sátira, por su persistente presencia en la novela.

La sátira, de esencia extratextual, se presenta en gran parte del discurso del narrador y cuyo objeto son los siete amigos bohemios (incluido Adán). Este discurso satírico es posible distinguirlo a partir de sus características más esenciales, si se toma en cuenta que “los satiristas siempre pueden decidir la utilización de la parodia como dispositivo estructural, es decir, como vehículo de sus ataques sociales”.³⁹⁰ El narrador utiliza el discurso satírico en los personajes que parodian a un grupo social en específico: el literario, del cual provienen el mismo Leopoldo Marechal, Xul Solar, Jacobo Fijman, Jorge Luis Borges, Scalabrini Ortiz, e incluso es posible distinguir a Victoria Ocampo y Norah Lange. Con esto quiero dejar establecido que, a pesar del carácter social de la sátira, ésta encuentra una relación estrecha con la parodia, de naturaleza textual y literaria, cuando el narrador echa mano del género literario paródico para exponer vicios morales y sociales de los personajes ficticios; a través de este recurso podemos ver con naturalidad el comportamiento arrogante de los jóvenes literatos, la tendencia de estos mismos personajes por visitar burdeles y su gusto poético por el arrabal, así como el comportamiento individual de los poetas, sus características físicas y sus ideas literarias.

Las sátiras más evidentes y ásperas son las que recaen en el Petiso Bernini y en Luis Pereda, este último, como dejé anotado, se trata de una parodia a Jorge Luis Borges, a quien describe como un jabalí ciego, bilingüe, de una torpeza natural

³⁹⁰ Hutcheon, *op. cit.*, p. 178.

pero exagerada a causa de la debilidad visual del escritor: “cegatón y bochinchero, aventuró tres zancadas al azar, se llevó por delante la escalera e hizo que míster Chisholm se bamboleara en las alturas” (p. 227). Esta caracterización ridícula del personaje, que además el narrador repite en varias ocasiones, produce el efecto de entrelazamiento entre la parodia y la sátira, al respecto Hutcheon explica que “si el *ethos* se presenta como contestatario, la imbricación de la parodia sobre la sátira, conduce más a un desafío o una provocación cínica”,³⁹¹ efecto que logra sin esfuerzo; para un ejemplo, el siguiente es útil:

Dada, pues, la señal del avance, los siete hombres marcharon hacia el cerco de tunas. [...] A través de tan riesgoso camino se deslizó el guía: lo imitaron al punto el hombre de las piernas cortas y el de la voz humorística, seguidos a su vez por dos héroes que habían callado hasta entonces, el uno fortachón y bamboleante como un jabalí ciego, el otro de talla más que diminuta. Los cinco personajes así diseñados constituían la vanguardia del grupo: el astrólogo Schultze y Adán Buenosayres marchaban detrás (p. 256).

En la mención de Luis Pereda se encuentran, además de la parodia, la sátira y la ironía: “el extremo de la gama irónica [...] se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira (que conserva siempre su finalidad correctiva)”.³⁹² Es posible que el personaje sea expuesto con la intención de evidenciar el rechazo a las ideas estéticas de su referente parodiado, Borges en este caso. No se debe olvidar que Marechal y Borges ondeaban banderas literarias diferentes, eran el extremo del otro, y el juego en defensa de la creación propia y la crítica de la creación ajena entre los jóvenes literatos era directo y quedaba registrado por escrito, testimonio de ello está conservado en las revistas de la época, un ejemplo es la revista *Libra* (1929),

³⁹¹ *Ibidem*, p. 184.

³⁹² *Idem*.

fundada y dirigida por Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, y la cual contó con la participación de Alfonso Reyes. En su único número publicado, *Libra* se muestra como “una revista de transición entre la primera vanguardia y lo que ha llamado Leopoldo Marechal un «primer llamado al orden», precisamente al referirse a su personal trayectoria vanguardista”.³⁹³ Su título, explica Corral, hace referencia a las virtudes del signo zodiacal: “equilibrio, medida, armonía, y supone el alejamiento de los enfrentamientos o del espíritu de combate de las primeras revistas de vanguardia”,³⁹⁴ esto es, *Proa* y *Martín Fierro*. En *Libra* no colaboró Borges, quien años después, en 1973, al visitar la Capilla Alfonsina dijo, de manera imprecisa, que Alfonso Reyes era el fundador de la revista *Libra*, a la cual lo había invitado a participar, negándose a hacerlo con un argumento que muestra la oposición de pensamientos y posturas entre Marechal y Borges: “en esa revista colaboraban amigos míos nacionalistas. Yo le expliqué a Reyes que, aunque me sentía muy honrado pensando que él hubiera pensado en mí, yo no quería publicar con aquellos otros y él comprendió perfectamente mis escrúpulos [...]”.³⁹⁵

Lo anterior se refleja de manera paródica en Luis Pereda, que lidera el grupo de los criollistas, y Adán Buenosayres y su amigo L. M., en su función de narrador, que pertenecen al grupo opuesto, de ahí la insistencia en que la exposición ridiculizadora de Pereda se trata de un rechazo a toda una postura literaria concentrada en una sola imagen dominante. El tropezón accidental de Pereda contra Mr. Chisholm en la tertulia significa el tropezón cómico del grupo engolado.

³⁹³ Rose Corral, “México y el Río de la Plata en los años 20. En torno a la revista *Libra*”, en *Actas*, vol. IV, Nueva York, 2001, p. 118.

³⁹⁴ *Idem*.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 119.

“Lo cómico nacerá cuando unos hombres reunidos en grupo dirijan toda su atención a uno de ellos, haciendo callar su sensibilidad y ejerciendo su sola inteligencia”.³⁹⁶ El accidente de Pereda es ocasión de su distracción, porque lo que ocupa su atención es “un disco grabado en 1903 para Gath y Chaves, [con el que] se proponía demostrar una tesis que suscitaba por ahora fuertes resistencias” (228), esto es, Pereda miraba una estrella, como ejemplifica Bergson, el tropezón, aunque cómico, toma tintes de profundidad porque el personaje se encuentra de cierta manera presente y no ausente como un distraído común: “las distracciones están vinculadas a una causa conocida y positiva. Ya no son pura y simplemente ausencias, sino que se explican por la presencia del personaje en un medio bien definido pero imaginario”,³⁹⁷ es una comicidad profunda la que produce el tropezón del personaje, porque su distracción está organizada en torno a su criollismo y a su nacionalismo.

De regreso a la parodia, *Adán Buenosayres* también hace uso de este género en su sentido de homenaje y la dirige a otro objetivo: Xul Solar, de ahí que sea posible distinguir el acento si no positivo sí menos degradante que el que imprime en los criollistas. De esta manera se parodia al pintor con el astrólogo Schultze, quien es guía de Adán en el descenso al infierno y además es creador del Neocriollo, que hace referencia al nuevo arte de vanguardia de Latinoamérica. Portador de seis sentidos, cinco de la acción y uno del sentimiento:

–Son órganos de la Acción: la palabra, las manos, los pies, el tubo digestivo y los instrumentos de la generación. El idioma del Neocriollo será entre metafísico y poético, sin lógica ni gramática. Sus manos y sus pies tendrán una magnitud hasta hoy desconocida; y responderán a un complicado sistema de palancas de segundo

³⁹⁶ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza editorial, 2.ª edición, Madrid, 2016, p. 40.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 43.

y tercer grado. Ya les dije que el Neocriollo se nutrirá de perfumes, rocíos y otras quintaesencias, gracias a lo cual su tubo digestivo será de una simplicidad absoluta y no emitirá gases putrefactos ni repugnantes mierdicolos (p. 216)

Aunque existe una explicación exagerada y escatológica de la estética propuesta por Xul Solar, se trata de una parodia que muestra su *ethos* respetuoso, que puede significar “una deuda, incluso una deferencia hacia el texto parodiado y sus valores”.³⁹⁸ La parodia satírica será una estrategia literaria que tendrá sin descanso a los camaradas de Adán en el trayecto del viaje donde ellos intervienen, de hecho, más adelante, cuando comienza la “aventura criolli-malevi-fúnebri-putani-arrabalera”³⁹⁹ (p. 236), la cual es antecedida por una crítica mordaz al criollismo y sale a relucir la postura de Adán Buenosayres respecto al nacionalismo argentino, en defensa de los inmigrantes, que son padres o abuelos de una gran parte de argentinos, entre ellos el mismo Adán. Este tema de la identidad nacional, a finales del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, fue fundamental. La problemática del origen del argentino se presentó en cada escritor de distinta manera, Adán Buenosayres se muestra incluyente, razonable ante el reconocimiento de las raíces europeas que lleva en su sangre, postura en contra de sus compañeros de tertulia, excepto de Luis Pereda, quizá el único punto de encuentro que tiene con éste.

Conformado por dos partes, en el libro tercero sucede el descenso al infierno

³⁹⁸ Hutcheon, *op. cit.*, p. 184.

³⁹⁹ Con esta enorme palabra compuesta, sumamente irónica, Franky revela (y resume) el contenido del viaje de los siete personajes. Se trata de un trayecto por los arrabales de Buenos Aires que, entre otras cosas, recoge el pensamiento de los letrados respecto al criollismo y lo criollo, y su encuentro con íconos literarios de esa corriente; su visita a la casa del finado Juan Robles, que como se verá en el apartado correspondiente, se trata del descenso al mundo de los muertos; y su visita al prostíbulo de Venus Terrestre. La palabra, además, define el tono irónico de la aventura.

de Adán Buenosayres y sus camaradas de tertulia. El discurso en este libro abandona casi por completo la imagen de Solveig Amundsen, la amada que ha rechazado al héroe y desdeñado “El Cuaderno de Tapas Azules”, a cambio de su acercamiento íntimo a Lucio Negri, comportamiento que implicó la caída de la imagen idealizada de la amada: para Adán, ella ha perdido la inocencia y pureza con la que se definía en el imaginario del héroe, se ha convertido en la causa de su desilusión. Las referencias a Solveig Amundsen son insinuadas a través de tres episodios de llanto copioso de Adán durante el descenso a los infiernos. Este llanto anticipa la construcción del héroe romántico, que se confirma en “El Cuaderno de Tapas Azules”, es verdad que se trata del héroe enamorado, que, en la tradición de Werther, llora muy a menudo y abundantemente, pero, al igual que éste, Adán Buenosayres concentra al romántico y al enamorado, quien, “sometido a lo Imaginario, se mofa de la censura que mantiene hoy al adulto lejos de las lágrimas y a cuyo través el hombre quiere hacer protesta de su virilidad [...]. Liberando sus lágrimas sin coerción, sigue las órdenes del cuerpo enamorado, que es un cuerpo bañado, en expansión líquida, llorar juntos, fluir juntos”.⁴⁰⁰

Este libro, pues, concentra la “aventura criolli-malevi-fúnebri-putani-arrabalera” que mencioné arriba, esto es, el descenso a la tierra de los muertos, al Hades bonaerense, donde se continúa, de manera vívida, la discusión referente al nacionalismo y el criollismo que se comenzó en la tertulia de los Amundsen. Para llegar a la región de los muertos, los viajeros deben de atravesar el barrio de Saavedra, que era una región fronteriza, donde

⁴⁰⁰ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo veintiuno editores, 17ª reimpresión, de la 1ª edición en español de 1982, México, 2009, p. 174.

la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo [...] al caer la noche, cuando Saavedra no es más que una vasta desolación, el paraje desnuda sus perfiles bravíos; y el turista que se aventura en su ámbito puede hallarse, de súbito, frente a la misma cara del misterio. Entonces, a flor de tierra, se oye la palpitación de una vida oscura: cortan el aire silbidos estridentes y voces que se llaman desde la lejanía (p. 253)

El recorrido que realizan los siete compañeros de tertulia –Adán Buenosayres, el astrólogo Schultze, Samuel Tesler, Luis Pereda, Arturo del Solar, Franky Amundsen y el petiso Bernini– se adivina fantasmagórico y de otro mundo, lo cual se confirma cada que se ve obstaculizado por ciertos fenómenos significativos que marcarán el estado de ánimo de los personajes, de quienes se exponen los más humanos temores: el miedo a lo desconocido. A pesar del terror que les provoca la oscuridad, el brillo fulgurante de las estrellas, los murmullos del campo, no abandonan el buen humor –ni el narrador el escarnio satírico– que los caracteriza. La oportunidad del narrador para externar su humor angélico se presenta desde el inicio de la aventura, cuando, rodeados por la densa oscuridad, el campo se ilumina con un encendedor automático, que a su vez revela los rostros de las víctimas del escarnio:

Por orden riguroso de iluminación eran los que siguen: Luis Pereda, criollista teórico, llamado hasta poco antes ‘el hombre fortachón y bamboleante como un jabalí ciego’; Arturo del Solar, criollista práctico, que a la sazón oficiaba de guía; Franky Amundsen, speaker y animador, conocido por ‘el de la voz humorística’; y el petiso Bernini, sociólogo al que veníamos llamando ‘el hombre de la talla diminuta’” (p. 259)

En este fragmento es posible notar que el narrador extradigético, en su posición omnisciente y autoral, aprovecha para exaltar ciertos defectos tanto físicos como intelectuales de los personajes mencionados, así como increpar más adelante, desde la parodia, la posición de “vanguardia” (auto)atribuida por los cotos de poder intelectual a escritores como Jorge Luis Borges, o sea, Luis Pereda, al colocarlo en

la “vanguardia” de la partida del viaje, con los otros tres “iluminados” –juego del doble significado, a nivel semántico, de ambos términos–, quienes a lo largo del capítulo son rebajados constantemente con calificativos que ponen en duda su intelecto, valentía, seriedad y falta de iluminación, según el turno del personaje satirizado. Sin embargo, Adán Buenosayres comparte con ellos, como héroes, el trayecto de un viaje de descenso, que significa una prueba más que el héroe debe superar, necesaria para su trascendencia, y, una vez más, para la confirmación de su carácter heroico, en este caso, de siete héroes. Todos se preparan para hacer frente al escenario infernal, con una ceremonia apoteósica a los dioses que habitan en las alturas, “mediante una libación entusiasta de aguardiente catamarqueño, guindado montevideoense, caña del Paraguay, singani de Bolivia, grappa de Cuyo, pisco chileno y otros licores favorables a tan piadosa liturgia” (p. 256).

Iniciado el camino y previamente a atravesar el cerco de tunas que los separaba del Hades y que los conduce a la casa del muerto, las apariciones y ruidos extraordinarios comienzan a manifestarse, aquí la narración se vincula con la estética de lo grotesco, que ofrece escenarios y personajes que si bien no nacen de lo onírico sí de la borrachera de sus visitantes. El trayecto en el paraje que quedó descrito refleja momentos significativos que definen el ambiente de la aventura, las intenciones centrales de este descenso consisten en mostrar las alusiones a la muerte de lo criollo, alrededor del cual las discusiones de los siete personajes se desarrollan.

Es tiempo de detenerme en el grotesco. El descenso de Adán Buenosayres y sus colegas implica una serie de elementos que definen una de las estéticas e intenciones de la novela. En este libro tercero las imágenes y los escenarios

grotescos no son precisamente festivos, no dialogan de manera directa con la concepción ofrecida por Bajtin del realismo grotesco, al que denominó como el “tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones”,⁴⁰¹ y entre las imágenes que le atribuye, que son bastantes, está la risa, la sátira, la escatología, el carnaval. Sobre todo, el autor ruso hace una distinción esencial entre lo alto y lo bajo, nivel donde encuentra su realización el grotesco. Al hablar del descenso la idea de lo inferior está implícita, descenso es dirigirse a la parte de abajo, y para Bajtin “la orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de alegría popular y del realismo grotesco”,⁴⁰² sin embargo, y a pesar de la sátira presente en este capítulo y el cierto humor con el que se narran las escenas, no se relaciona totalmente con el realismo grotesco, del festivo del que habla Bajtin, también comparte un carácter inevitablemente moderno: cuando el narrador describe Saavedra, habla de la caótica porción de la ciudad que la conforma, y no hay imágenes festivas, pero sí degradantes y satíricas; lo mismo sucede con el descenso, equiparable a la parte inferior material que Bajtin define como positiva, donde lo hay todo, fertilidad y vida. La aventura de Adán Buenosayres y compañía se parece más al grotesco definido por Kayser como “el mundo en estado de enajenación [... y] por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su

⁴⁰¹ Mijail M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, 1998, Madrid, p. 34.

⁴⁰² Bajtin, *op. cit.*, p. 334.

naturaleza extraña e inquietante”;⁴⁰³ el páramo de Saavedra provoca en sus caminantes sobrecogimiento y pavor, es un terreno desgarrado y caótico.

El ámbito al que descienden los héroes está plagado de figuras monstruosas y fantasmales, de brujería y de personajes infernales, que ocasionan en los siete protagonistas de esta aventura terror y desolación. El objetivo que los mueve a internarse en el valle infernal es la búsqueda de la tabla oscilante, “puente que unía las dos márgenes del abismo” (p. 293) y desde la cual podrán escuchar el croar de los sapos-cisnes y llegar a la casa de Juan Robles, el muerto. El primer indicio de apariciones fantasmagóricas es el lejano ladrido de un perro: Cancerbero, “guardián de las puertas infernales” (p. 262), no duda Samuel Tesler en reconocerlo; más adelante escuchan el rumor de la batalla entre los ángeles y demonios, que se disputan las almas de los porteños, señal de la presencia de los seres celestes y caídos que después pelearán por el alma de Adán; más adelante tropiezan con el cadáver de un caballo, arquetipo asociado a las tinieblas de las tierras profundas, es “hijo de la noche y del misterio [...], es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante”;⁴⁰⁴ figura de significado ambivalente, que aquí apunta a la muerte y la derrota, porque el equino yace sin vida en el páramo nocturno, claro anuncio de la internación de los viajeros a la región de los muertos; pero también es la advertencia de terribles pronósticos, porque el caballo igual es guía en las tinieblas y asegura al difunto su último viaje.

⁴⁰³ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado libros, Madrid, 2010, pp. 309 y 310.

⁴⁰⁴ Chevalier, *op. cit.*, p. 208.

De manera más particular, el caballo, compañero eterno del gaucho, aquí también es la muestra del jinete derrotado, aquel que hace alusión a la derrota del argentino mismo, de su historia, de su pasado como forjador del presente. Dice Borges en "Historia de jinetes":

Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y de la ciudad; ese agrado [...] puede dejarnos un sabor melancólico, ya que los argentinos (por obra del gaucho de Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete, que es el que pierde al final [...]. Jinete que se aleja y se pierde, con una sugestión de derrota, es asimismo en nuestras letras el gaucho".⁴⁰⁵

Es posible que el cuerpo del animal que yace sin vida en el páramo signifique la vuelta a la página de la historia, es decir, la obsoleta vigencia de un símbolo nacional en tiempos modernos. Esta imagen me parece sumamente relevante porque confirma la idea que he planteado antes acerca del héroe moderno, que recorre su camino solo, la soledad es una de sus particularidades, Campbell bien lo dice, "el universo intemporal de símbolos hace mucho tiempo heredados ha sufrido un colapso [...]. 'Muertos están los dioses'".⁴⁰⁶ Entonces la marcha se emprende sin el favor de las divinidades ni celestes ni olímpicas, el andar de Adán es de una soledad absoluta, él nombra a sus seres míticos, organiza sus escenarios épicos y transforma lo ordinario y lo sublima, como si con esto tratara de reivindicar la muerte divina y, a la vez, mostrar las diferencias del héroe actual, quien únicamente tiene la posibilidad de representar lo mítico a través de lo defectuosamente humano.

El caballo es degradado no sólo en el sentido mítico, sino que se extiende al valor simbólico nacional-literario de los argentinos: el ya para entonces superado

⁴⁰⁵ Jorge Luis Borges, "Historias de jinetes", en *Evaristo Carriego, Obras Completas 1923-1972*, Emecé Editores; Buenos Aires, 1974, p. 154.

⁴⁰⁶ Campbell, *op. cit.*, p. 341.

gaucho, que descansa en la figura de Martín Fierro, jinete del más solidario animal, es reconocido por Franky Amundsen como parte de todo argentino, aunque la imagen no resulte precisamente vivaz: “Fantasmagórico resultaba el aspecto del animal bajo la luz fantasmagórica del encendedor automático: era un cebruno pampa, feo como él solo, cabezón y patudo, cuya osteología se destacaba en relieve bajo la piel raída y sucia; tenía sus dos ojos inmensamente abiertos a la noche” (p. 266). Esta descripción del cadáver del caballo pampero también evidencia una parte oculta del equino y su contexto, la fealdad y suciedad que se exaltan se refleja en la aparente heroicidad del jinete y sus hazañas. Si se degrada al animal, se hace con extensión al jinete, se expone la sobrevaloración del hombre a caballo, como lo hace Borges en una fuerte crítica al respecto:

la figura del hombre sobre el caballo es secretamente patética [...], el jinete destruye y funda con violento fragor dilatados reinos, pero sus destrucciones y fundaciones son ilusorias. Su obra es efímera como él. Del labrador procede la palabra *cultura*, de las ciudades la palabra *civilización*, pero el jinete es una tempestad que se pierde. En el libro *Die Germanen de Völkerwanderung* (Stuttgart, 1939), Capelle observa, a este propósito, que los griegos, los romanos y los germanos eran pueblos agrícolas.⁴⁰⁷

Dentro de esta misma línea de apariciones, lo mítico da paso a lo histórico y nacional de manera cronológica, las figuras fantasmales que surgen del más allá son de este orden y siempre en un tono humorístico: el gliptodonte,⁴⁰⁸ “se salía del orden natural que preside las cosas de este mundo: aborto de la noche, aquella figura parecía el fantasma de un peludo gigante cuyo enorme caparazón irradiaba cierta luz fosforescente muy viva” (p. 273). Ser que se autonombra como el espíritu de la tierra

⁴⁰⁷ Borges, “Historias de jinetes”, p. 155.

⁴⁰⁸ “Mamífero antediluviano que alcanzó los tres metros de longitud. Muy abundante en la pampa rioplatense y la Patagonia y se le considera antepasado del armadillo” (cfr. Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, nota al pie número 27, p. 273).

e hizo su aparición sólo para corregir un desliz cometido por Bernini, quien le inventó un origen marítimo y en realidad, según el antiguo ser, tiene un origen eólico. La aparición de esta figura funciona más para exhibir los conocimientos de folleto del sociólogo, lo cual forma parte de la intención satírica del narrador.

Pasos adelante, el cacique Paleocurá, indio que parece hacer referencia a Calfucurá –cacique militar mapuche, que ganó varias batallas contra el ejército argentino—⁴⁰⁹ representa la raza extinta que originalmente habitaba en la Patagonia, aparece en un intento de reivindicación de los pueblos indígenas aniquilados en el genocidio Campaña del Desierto.⁴¹⁰ Se presentó ante los héroes con una estrepitosa llegada: “Un impetuoso redoble como de cien caballos que se les viniesen encima llegó de pronto al oído alerta de los aventureros, mezclado con el aullar de cien gargantas que proferían en la noche cien gritos unánimes: *¡Winca! ¡Matando! ¡Winca!*” (p. 281), el malón en acción,⁴¹¹ sonidos también de otro mundo que respaldaban la llegada de ese único indio, considerado por Bernini un personaje que atañe más a la prehistoria que a la historia conformadora de los argentinos. La discusión sobre este tema, por el que pasan brevemente, se derivó en el tópico de la imagen del gaucho y su existencia ficcional o real.

La mención de la conocida leyenda, la derrota de Santos Vega, que hace Adán Buenosayres para seguir la conversación del gaucho, fue un llamado al

⁴⁰⁹ Cfr. Bernard, *op. cit.*

⁴¹⁰ La Campaña del Desierto (1873) fue ideada por el coronel Julio Argentino Roca, a partir de la muerte de Calfucurá, con la intención de “arrancar la Patagonia a los ‘salvajes’ [...]”. La conquista del desierto, afirma el nuevo ministro de Guerra, es la contribución argentina a la civilización” (Bernard, *op. cit.*, pp. 202-203).

⁴¹¹ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, malón es una “irrupción o ataque inesperado de indígenas” (DRAE, Real Academia Española, Espasa, 22ª edición, tomo II, Madrid, 2001, p. 1426).

payador, cuya entrada es anunciada por un bordoneo de guitarras, “una vibración de cuerdas llorosas” (p. 282). Su paso junto a los siete héroes fue de silencio total, sólo una mirada posó sobre ellos para seguir con su camino, y dejando instalada la figura de Juan sin Ropa, descubierto con entusiasmo juvenil por los viajeros, les narra la forma en la que venció a Santos Vega. El narrador descubre la verdadera identidad de Juan sin Ropa, no es Lucifer ni Belcebú, se trata de un demonio secundario disfrazado de gaucho. Capaz de transformarse en quien sea, primero muta en Cocoliche, personaje bufonesco del teatro popular argentino,⁴¹² después se transformó en el abuelo Sebastián, después cobró la fisonomía de todos los pueblos, “el ademán rampante de todas las ambiciones, la tristeza de todos los exilios, el color de todas las esperanzas” (p. 287), de inmediato ya era Mr. Chisholm y luego el tío Sam, y el Judío Errante, san Martín, patrono de los argentinos y, al final, el Neocriollo, porque, según Schultze, Juan sin Ropa es la prefiguración del Neocriollo.

Lo que pasó adelante pertenece al dominio de lo natural, afirma el narrador. Entraron en un terreno anegadizo, la tierra descendió. En el borde del zanjón escuchan un coro de sapos, panderetas acuáticas, contrabajos de musgo, violoncelos de arcilla (p. 290), referencia de que transitan en el reino de los muertos. “Lo grotesco tiene sus animales favoritos”,⁴¹³ afirma Kayser, entre ellos están los sapos, el aspecto inverso e infernal de las ranas.⁴¹⁴ Es un elemento que interviene en las cuestiones de la magia y la brujería,⁴¹⁵ de hecho cuando Adán sale de la casa

⁴¹² Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, nota al pie número 49, p. 286.

⁴¹³ Kayser, *op. cit.*, p. 305.

⁴¹⁴ Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 399.

⁴¹⁵ Cfr. Chevalier, *op. cit.*, p. 912.

del muerto, se encuentra con sapos colgados de las ramas de árboles: indudablemente brujería. El coro de los sapos acompaña a los héroes al encuentro de la tabla oscilante. Bastaron algunos pasos y la reorganización del grupo para localizarla, hallada, cada uno de los héroes atemorizados la atravesaron más o menos accidentalmente –Franky Amundsen perdió el equilibrio y cayó al fango–, porque bajo la tabla el terreno fangoso esperaba la caída de los viajeros y se escuchaba nuevamente el coro de los sapos-cisnes que los llaman. Esta figura de carácter doble, sapo-oscuridad, cisne-luz, equilibra la presencia del poeta en el inframundo, porque su poder heroico radica en la luz del cisne, que además simboliza la fuerza del poeta y la poesía, la palabra. Su canto, el del cisne, “puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante...antes del término tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa”.⁴¹⁶ El descenso al mundo de los muertos significa la muerte de los que bajan, Adán Buenosayres desciende ya muerto en el ámbito de lo amoroso terrenal, pero no en el poético. Es importante recordar que el descenso al infierno o al mundo de los muertos implica aprendizaje, purificación y renacimiento.⁴¹⁷

La segunda parte del libro tercero comienza con un epitafio: “Aquí yace Juan Robles, pisador de barro” (p. 301), alusivo al hombre moldeado con barro en la tradición cristiana. Durante el velorio, constantemente se habla del difunto como un pedazo de barro inerte y, al final del capítulo, Adán observa la disposición de los individuos en la sala fúnebre, y Juan Robles, en el centro y vestido con su traje de bodas, “era ya un terrón de barro que se deshacía lentamente” (p. 342), pero antes,

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 307.

⁴¹⁷ *Infra* nota 228.

frente al féretro y el crucifijo que encabeza al fallecido, Adán reflexiona temeroso acerca del temible juicio al que se somete la criatura puesta delante de su creador, de su padre, pensamiento recurrente del héroe y que se relaciona con el encuentro con el padre, que menciono líneas arriba. En torno a esta imagen del hombre en un solo hombre muerto, tienen lugar, de manera breve, un alegato acerca del criollismo, que lleva a la insinuación de su muerte y, por otro y con mayor generalidad, un drama familiar grotesco, entre festivo, carnavalesco y terrorífico, provocado por la mortal tragedia.

El asunto del criollismo se narra en tono irónico y tiene lugar en la cocina de la casa, donde está reunido “todo el Parnaso de la criolledad” (p. 326): Juan José Robles, el taita Flores, último ejemplar del malevo⁴¹⁸ clásico, y el *pesado* Rivera, guardaespaldas de Flores; frente a ellos, los bardos criollistas Bernini, Del Solar y Pereda, absortos por la presencia del taita Flores, y quienes lo interrogan como si fuera Apolo Delfico (p. 326). En la misma habitación, un grupo opuesto a los seguidores del criollismo interrumpían con risas escandalosas la narración de las hazañas del taita; estaban Adán Buenosayres, Schultze, Samuel Tesler y Franky Amundsen, “las almas que niegan, los espíritus burlones, los eternos agnósticos” (p. 327), autores de la trifulca que ocasionó su expulsión del funeral. En conjunto convierten la ceremonia fúnebre en una tertulia festiva, donde el alcohol circula copiosamente. Es claro que se encuentran en la parte baja del cuerpo de la historia, por eso, involuntariamente, los siete poetas y los criollos se sumergen en una festividad duplicada y a la inversa.

⁴¹⁸ Malevo: “maleante, maligno, matón” (Gobello y Oliveri, *op. cit.*, p. 37).

De manera paralela, se narra la historia del funeral. La entrada a la casa del muerto es la consumación del descenso infernal. Aquí es posible distinguir cómo se invierten los espacios, las acciones y los personajes: lo alto y lo bajo quedan claramente distinguidos. En ambas reuniones existe una correspondencia. Si la tertulia de los Amundsen reúne a un grupo intelectual de élite bonaerense, el funeral concentra a un grupo social proveniente de un barrio marginado, del arrabal. Si el lector recuerda la ubicación de las jóvenes sirenas, las de sus madres y el rincón metafísico, en las varias habitaciones de la casa de los Amundsen, entonces podrá asociar sin dificultad la distribución de los personajes del funeral: Tres Viejas rezan en el ángulo del salón, en el rincón opuesto las Tres Cuñadas Necrófilas, arpías de gran olfato, “revoloteaban, invisibles aún, en torno de los agonizantes” (310) y en la cocina se reúnen los académicos, intelectuales, los criollistas y sus opositores. La diferencia es precisamente la vida y la muerte: el aspecto grotesco de los personajes, en el mundo de los muertos sólo pueden habitar seres deformes: no son sino los mismos invitados a la tertulia y al funeral, es el efecto del reflejo en el espejo. Esta oposición rebaja a la clase de élite de la tertulia, “el rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal”,⁴¹⁹ la degradación que hace el narrador tiene la finalidad de exponer la otra cara de esa clase conservadora a la que satiriza en todas las posibles oportunidades, porque hay que recordar que éste es su libro y el héroe es su amigo.

⁴¹⁹ Bajtin, *op. cit.*, p. 334.

2. 2. 3. El regreso y la muerte de Adán Buenosayres

Si el viaje de ida, concentrado sobre todo en los libros del uno al tercero, se caracteriza por el tono humorístico, el viaje de regreso, situado en los libros cuarto y quinto, es radicalmente distinto, el tono se torna un poco más serio y el tormento del héroe se intensifica. Adán Buenosayres no abandona sus preocupaciones estéticas, por el contrario, profundiza en ellas, pero enfocado en la conjugación de un pensamiento mítico y religioso.⁴²⁰ La preocupación de su encuentro con Dios, que durante el viaje se hace veladamente presente, en el libro quinto tendrá su desenlace.

Como quedó explicado en el apartado que antecede, Adán Buenosayres descendió al mundo de los muertos para resurgir al mundo tangible y comenzar su viaje de regreso, lo cual supone el triunfo del héroe respecto a los trabajos realizados en su camino de ida, esto es: el éxito en su partida e iniciación, así como la superación de las pruebas impuestas. El punto central del viaje es la Casa del Muerto, el descenso a tierras inhóspitas, oscuras, es decir, al mundo de los muertos, de donde tendría que resurgir más sabio, dispuesto a emprender su camino de regreso.

Con la abrupta salida de Adán de la Casa del Muerto, expulsado a causa del festivo e indecoroso comportamiento de su grupo de amigos ebrios, así como con la conciencia que asume respecto al escenario fúnebre al que descendió se

⁴²⁰ Leopoldo Marechal recuerda en una entrevista que ofreció a la revista *Nuevos Aires* (año 1, núm. 1, 1970, pp. 58-60) que a la escritura de *Adán Buenosayres* le antecede una profunda crisis espiritual que lo llevó a mirar nuevamente al cristianismo, hecho que se ve claramente reflejado en su novela (cfr. Rosbaco, *op. cit.*, pp. 93 y 94).

acrecientan los pensamientos más profundos que inquietan la mente del héroe, quien continúa su camino sin la gracia ni protección de las fuerzas divinas,⁴²¹ por el contrario, cruza el umbral de la casa huyendo tras la persecución de las imágenes fantasmagóricas y de seres de otro mundo, de imágenes de brujería que representan los sapos vivos que penden de las ramas, las tres Ancianas “asombrosamente iguales” (p. 342) y la del mismo Juan Robles, así como la imagen de Cristo que custodia el cuerpo del muerto anuncian el final del viaje del héroe. Ciertamente, el descenso al mundo de los muertos presenta un carácter ambivalente, por un lado, es festivo, se presta perfectamente para la sátira y, por otro lado, es reflexivo, sobre todo al final del capítulo, a partir de su encuentro con la imagen de Cristo asociada a la vida y la muerte, y a la ausencia que hasta ese momento ha representado la deidad.

La muerte, que persigue al héroe desde el inicio de su viaje, es la gran guía del motivo del viaje de Adán Buenosayres. En el camino que lo lleva al encuentro con su final, Adán se transforma y transforma su motivo de viaje. Si el primero, fallido, era alcanzar la sublimación y concreción de la propuesta estética depositada en “El Cuaderno de Tapas Azules”, a través del reconocimiento que hiciera Solveig Amundsen del nacimiento del objeto poético como un acto de amor, cuyo origen es ella misma,⁴²² el segundo motivo es la sublimación de dicha poética a través de Dios, como ente legitimador de creación, de ahí que las estaciones que Adán realiza

⁴²¹ Cfr. Campbell, *op. cit.*, p. 224.

⁴²² De acuerdo con Colla, lo que busca Adán es el sentido de la existencia, el cual puede ser localizado en el Otro, representado por Solveig Amundsen, reflejo de la pureza (cfr. Héctor Fernando Colla, *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*, Alción Editora, Argentina, 1991), por eso, Adán continúa su camino, pero ahora en busca de Dios.

durante el trayecto se vuelvan cada vez más profundas respecto al tema de la poética y su esperado y a la vez temido encuentro con Dios, que se concreta en el “Libro quinto”.⁴²³

Entrando en materia, el viaje de regreso establece sus escenarios, primero, en el “Libro cuarto”, que inicia a la media noche en la glorieta *Ciro*, propiedad de *Ciro Rossini*, amigo de *Adán*. El espacio es una clase de taberna veraniega en decadencia, de tradición bonaerense. De haber sido en antaño centro de plácidas y apiñonadas reuniones, ahora la visitaban solo cinco individuos: el payador italiano *Tissone*, el Príncipe Azul y los tres humoristas del conjunto *Los Bohemios*, personajes a los que se unieron los seis colegas letrados. Las tres primeras figuras son significativas en cuanto que recurren de manera constante en la novela para enfatizar ciertos caracteres populares de la época. Por ejemplo, la figura del payador es la más solicitada por *Adán* y sus colegas, porque se asocia, sobre todo, con el famoso gaucho *Santos Vega*.⁴²⁴ Se trata de un improvisador de versos acompañados de guitarra, su relevancia radica en la agilidad en la construcción inmediata de diálogos en contrapunto. El Príncipe Azul es el poeta del pueblo, constructor de versos de rima fácil, tan criticado por el grupo de intelectuales que conforma *Adán Buenosayres* por tratarse de un artista de literatura de masas. Los tres humoristas tienen la misma característica, son figuras de la cultura popular

⁴²³ Para Navascués, el viaje de *Adán* se transforma en penitencial a partir del desengaño amoroso (*Javier de Navascués*, “El viaje y la teatralidad en *Adán Buenosayres*, de *Leopoldo Marechal*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXI, núm. 2, 1997, Edmonton, pp. 353-371).

⁴²⁴ *Santos Vega* tiene varias apariciones importantes a lo largo del libro, todas sumamente significativas, representa al gaucho que se esfuma en la memoria de los argentinos, el recuerdo de una época literaria concluida a pesar de los intentos de recuperarlo en la literatura de vanguardia de la década de los veinte (*Vid. Supra*, apartado 2. 2. 2. La iniciación. Cfr. “Libro séptimo. Viaje a la oscura ciudad de *Cacodelphia*”, pp. 505-748).

relacionada con la palabra, y sus apariciones provocan en los siete poetas jóvenes percepciones contrarias entre unos y otros, y con esto se logra tanto la exaltación de la poesía popular como su rechazo.

La llegada a la glorieta es la ocasión para que Adán exponga su teoría estética, la creación de la belleza y la construcción poética, lo cual se detona a partir de su insistente crítica contra el verso fácil y la literatura de masas que representa el Príncipe Azul. Su argumento parte, como lo hace en los libros precedentes, en principios relacionados con posturas filosóficas de Anaximandro, Aristóteles y Platón,⁴²⁵ por mencionar sólo a tres, llevando a cuenta la propuesta del arte bueno, verdadero y bello: “el arte no se propone lo verdadero, en tanto que verdadero, sino en tanto que hermoso” (p. 354), afirma Adán, que más adelante, reunido con todos los comensales, imita el Banquete de Platón y en sobremesa se extiende en la disertación estética, cuyo origen lo encuentra, por un lado, en la postura de lo que es y no es la creación vanguardista, a partir de la discusión referente a los “disparates”: “—Señores —les dijo—, vean ustedes cómo, al formular una tesis del

⁴²⁵ Las menciones directas a Aristóteles y Platón, así como a otros pensadores, son constantes en la novela, en conjunto muestran de manera intertextual el pensamiento del personaje y sus influencias filosóficas y teológicas, en las que basa su proceso y fundamento de creación poética. Por supuesto existe una relación de reflejo entre el pensamiento del autor con el del personaje, pero en este trabajo me centro exclusivamente en este último.

Un ejemplo de dichas intertextualidades puede leerse en el “Libro quinto”, donde a manera de confesión recuerda a ciertos autores como aquellos monstruos que lo han atormentado a lo largo de su camino, aquellos responsables de haber direccionado su pensamiento y su imaginación: “Confieso haber ejercido la dictadura de mi patria, la cual, bajo mi férula, conoció una nueva Edad de Oro mediante la aplicación de las doctrinas políticas de Aristóteles. Confieso haberme dado al más puro ascetismo en la provincia de Corrientes, donde curé leprosos, hice milagros y alcancé la bienaventuranza. Confieso haber vivido existencias poético-filosófico-heroico licenciosas en la India de Rama, en el Egipto de Menés, en la Grecia de Platón, en la Roma de Virgilio, en la Edad Media del monje Abelardo” (p. 461). Fragmento con el cual confirma la posición desde la que construye su camino como héroe y su idea de la literatura.

disparate, nos hemos acercado a la poética. Jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino, eso es la poesía” (p. 357). En ese mismo sentido, es esencial recordar que en el despertar de Adán Buenosayres, localizado en el primer libro, el personaje evoca a Anaximandro para describir la creación de su mundo a partir de los objetos y sus diferenciaciones –la granada, la pipa y la rosa–, haciendo referencia al principio que compone a todas las cosas: “¡Salud, viejo Anaximandro!” (p. 101). En el “Libro quinto”, Adán, en la última noche de su viaje, vuelve a llamar al filósofo de Mileto, al referirse a la unidad de la música:

el silencio no es la negación de la música, sino toda la música en su posibilidad infinita y en su gozosa indiferenciación. Sí, el caos musical en que todas las canciones no diferenciadas aún forman un solo canto, sin excluirse las unas a las otras, sin cometer esa injusticia en el orden del tiempo. ¡Oscuro y viejo Anaximandro, yo te saludo en esta noche final! (p. 454).

La unidad es uno de los conflictos con los que Adán Buenosayres lidia en la concepción de su mundo poético, y que en al despertar se reprocha haberla abandonado, porque en apariencia la logra como poeta dormido, para iniciar un viaje despierto en un ámbito terrenal fragmentado. Y ahí es donde se encuentra el punto más relevante: la unidad lograda a partir de la comunión entre las diferencias de las cosas y del hombre mismo:

Adán Buenosayres se puso a estudiar con simpatía los objetos que le acompañaban en el viaje. Inclinado el busto hacia el suelo, miró debajo de su cama y vio la siguiente naturaleza muerta: un orinal de loza, con florecitas pintadas en fondo verde cebollín; a la izquierda del orinal, sus deshilachadas pantuflas de baño, a la derecha y dormidos en yunta, sus zapatos viejos y unánimes, sometidos a la forma dictatorial del pie adánico, sucios de materiales groseros, cómicos porque destacaban la animalidad del hombre en la ridiculez de sus extremidades, líricos porque se referían al hombre como viajero y a la belleza de las traslaciones terrestres, dramáticos porque revelaban el azar y la penuria de los movimientos humanos. (p. 121)

A partir de estas posturas, en los diálogos se da lugar a la profundización de “forma sustancial”, términos a los que recurre constantemente en los libros antecedentes. La sustancia, dice Adán, parte de la “esencia” de las cosas que, actuando sobre la materia, constituyen un objeto individual, concreto y sensible, es decir, la obra de arte, en este caso, el tanpreciado Cuaderno de Tapas Azules:

ADÁN

Para el viejo Aristóteles, la «natura» del pájaro no es el pájaro de carne y hueso, como se cree ahora, sino la «esencia» del pájaro, su número creador, la cifra universal, abstracta y sólo inteligible que, actuando sobre la materia, construye un pájaro individual, concreto y sensible.

SCHULTZE

¿Algo así como la «idea» platónica?

ADÁN

Eso es. Pero que desciende a este mundo para unirse con la materia y fecundarla. Los antiguos dan a ese número creador el nombre de «forma sustancial», y esa forma es la que imita el arte. (p. 360)

La falta de sustancia en Solveig Terrestre, su estadía permanente en la materia primaria, fue la causa de su anulación como sujeto que legitima, pero conserva su tarea inspiradora hasta el momento de su caída como sujeto idealizado, por eso es posible ver que el centro de atención del poeta ahora sólo es Dios como imagen básica de imitación y perfección, de unidad.

La postura de Adán respecto a Dios es que el poeta es un dios que crea a partir de la palabra: “Todo artista es un imitador del Verbo Divino que ha creado el universo” (p. 361). La posición del poeta como Dios en su universo artístico muestra a un Adán inseguro, cuya declaración lo agota, su homologación con Dios es el fin último, la sublimación del arte, la creación perfecta, el reconocimiento del Yo absoluto como único: “el poeta, estudiándose a sí mismo en el momento de la

creación, puede alcanzar la más exacta de las cosmogonías” (p. 361), objetivo de Adán como poeta, la creación de su propio universo poético. Estas afirmaciones son el declive emocional de Adán, porque implican el llamado a Dios y la indiferencia de éste a la solicitud del héroe, del hijo. La intensidad de su búsqueda y la sumersión a sus pensamientos más profundos son en sí mismas la búsqueda de quien lo confirme como héroe y como un dios creador en el ámbito del arte. Cuando Adán busca a Dios, en realidad lo que quiere de él no es a Dios mismo sino “su gracia, esto es, la fuerza de su sustancia sustentante. Esta milagrosa energía-sustancia y sólo ella es lo imperecedero”.⁴²⁶

La posición de Adán Buenosayres como creador absoluto de su universo es aquí la del demiurgo. Él es el poeta y refleja su poder en un discurso dogmático, a través del cual revela, a manera de analogía, su viaje interior creativo: en el orden que impone al desarrollo de sus ideas, habla de la inspiración poética como primer tiempo, y aclara que en la suya se atribuye un origen de carácter divino. Esta idea ha quedado claramente plasmada a lo largo del viaje del héroe, tanto la belleza dispuesta en el mundo para ser contemplada, como la creación misma, son actos de amor, es decir, la belleza de Solveig Amundsen y la creación del Cuaderno de Tapas Azules son, por ejemplo, el resultado de un proceso dialógico amoroso: el poeta en diálogo con la materia y la sustancia. Más adelante expone como segundo tiempo dos caídas: la primera, “la gran caída”, según explica Adán, es la elección, entre la multiplicidad de formas dadas al poeta, una única forma para emprender el acto creativo *ad intra*; y la segunda caída, *ad extra*, la exteriorización de la forma

⁴²⁶ Campbell, *op. cit.*, p. 168.

plasmada en materia. Con estas caídas, Adán quiere “significar un descenso que la necesidad creadora impone al artista: un descenso con el cual no sería él un creador, precisamente, sino un contemplador” (p. 366). Con el descenso del poeta, Adán se refiere al descenso de su alma, que implicará forzosamente su ascenso, “la subida es, ante todo, una interiorización”,⁴²⁷ la cual representa el viaje de Adán, que es por definición un viaje interior. La situación contemplativa se relaciona directamente con la idea de que el poeta crea a partir de cosas creadas y no de la nada, como correspondería a Dios. Dicha exteriorización mantiene a Adán en la línea que separa al hombre de la divinidad, distancia que procura mantener en todas sus intervenciones relacionadas con la teoría poética.

A este respecto, Campbell expone la diferencia Dios-Yo, muy adecuada para entender la intención del poeta: “El ser divino es una revelación del Yo omnipotente, que vive dentro de todos nosotros. Así, la contemplación de la vida debe entenderse como la meditación en nuestra propia divinidad inmanente, no como un prelude para precisar la imitación. La lección no es «haz esto y sé bueno», sino «conoce esto y sé Dios»”,⁴²⁸ de ahí la duda y el tormento de Adán al exponer su postura. Debe declararse Dios en su universo poético de creación. Conforme avanza en el desarrollo de sus ideas, Adán Buenosayres intensifica sus emociones internas, como si se tratara de una lucha añeja entre él y Dios:

¡Es absurdo! Uno está navegando en ciertas aguas oscuras, y de repente se da cuenta que ha mordido un anzuelo invisible. ¿Comprenden? (*Los tambores redoblan en un crescendo ensordecedor.*) ¡Y uno se resiste, forcejea, trata de agarrarse al fondo! Es inútil: ¡el Pescador invisible tironea desde arriba! (*Se han desfondado los tambores. Adán Buenosayres deja caer su frente sobre la mesa, y al hacerlo derriba con estrépito el vaso único.*) (p. 372).

⁴²⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 144.

⁴²⁸ Campbell, *op. cit.*, p. 285.

Con este monólogo (Adán ya ha dejado de escuchar a sus convidados) concluye su apogeo espiritual y la tensión dramática de su discurso se aligera cuando, aparentemente derrotado por él mismo, reconoce en la noche un hecho absurdo, dejando entrever que su dogma poético sigue sin ser comprendido, porque se dirige a Dios, el gran ausente. Para Adán, como héroe, es una tormenta comunicarse con quien no lo escucha. Es posible que su fuga etílica en la glorieta de Ciro se trate, más allá del puro jovial divertimento, del enfrentamiento a una realidad interna ocasionada por problemáticas externas que se exponen desde el inicio de la novela: la situación de las vanguardias en Argentina, el nacionalismo rampante de algunos escritores e intelectuales, la banalidad del hombre contemporáneo y, por supuesto, la falta de sustancia de algunas literaturas. Las intenciones de Adán son reivindicadoras respecto al hombre en relación con el arte, ya que busca encontrar su verdadero y original valor al profundizar en el alma. Dichas preocupaciones parecen manifestarse en las siguientes preguntas:

¿Cómo enseñar de nuevo, sin embargo, lo que ha sido enseñado correctamente y aprendido incorrectamente mil y mil veces a través de varios milenios de tontería prudente en la especie humana? Esa es la última y difícil labor del héroe. ¿Cómo dar en el lenguaje del mundo de la luz los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra? ¿Cómo representar en una superficie de dos dimensiones una forma tridimensional, o en una imagen tridimensional un significado multidimensional? [...] ¿Cómo comunicarse con personas que insisten en encontrar en la exclusiva evidencia de sus sentidos el mensaje del vacío omnigenerador?⁴²⁹

Tales cuestionamientos forman parte del camino del héroe, todo su recorrido se basa en resolver esas dudas, que encuentran luz en el Cuaderno de Tapas Azules, donde

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 201.

aclara: “mi trabajo ha de parecerse al desarrollo de un teorema o la consideración de un enigma” (p. 476).⁴³⁰ Y es necesario resaltar que las tareas del héroe depositadas en la cita antecedente jamás serán realizadas por Dios.

El primer episodio del “Libro cuarto” concluye con una distracción oportuna que da pie a la continuación del camino de los héroes y que también funciona como distensión del acto de elocuencia filosófica: un nuevo enfrentamiento de versos entre Franky Amundsen, en su rol de payador, contra Tissone, otro payador un poco más experimentado. El triunfo de este último es motivo de una fraternal y final despedida de la glorieta de Ciro.

Entrada la noche, el grupo sigue su camino y en la esquina de Triunvirato y Gurruchaga, Adán Buenosayres escucha las campanadas que tañen las dos y media de la madrugada, este es el primer llamado divino hecho a Adán, la primera señal visible de su acercamiento al esperado encuentro: “vio el reloj amarillo [de San Bernardo] como la cara de un muerto, allá, en lo alto de la torre. ¿Será ya la hora del regreso?” (p. 376). La idea del regreso provoca en Adán escalofrío, se resiste al encuentro más que a su muerte, porque su camino todavía no está resuelto, es el momento de mayor soledad del héroe, no hay bendición ni elíxir de protección; en la partida de Adán de la glorieta, Ciro Rossini abraza al poeta en signo de despedida, un adiós melancólico que significa tanto el final de la glorieta como la última despedida al héroe (cfr. p. 376) y aún así “el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica. Esta fuga

⁴³⁰ Profundizaré en el tema en el aparatado correspondiente a “El Cuaderno de Tapas Azules” (Libro sexto).

puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas”,⁴³¹ lo cual sucede más adelante, en su llegada al prostíbulo de Venus Terrestre.

La visita del grupo al prostíbulo es un descenso que evade el camino directo de regreso y, además, forma parte del efecto de distensión en el discurso de Adán. Esta parte, considerada por Colla “el límite de la degradación y el vacío”,⁴³² puede calificarse también como muestra estilística de la novela, intencionalmente simbólica, sobre todo por su carácter grotesco. Los elementos que aparecen en esta segunda parte del “Libro cuarto” se relacionan estrechamente con los que aparecen en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, es decir, el descenso al infierno, que, como se verá en el capítulo correspondiente, tiene un fuerte tono satírico.

La entrada al lugar emula el anuncio de la principal atracción de un circo. “¡Adelante, señores! ¡Pasen a ver el monstruo antiguo, la bestia de mil formas y de ninguna, la tan paupérrima como suntuosa, la que se viste de prestado con todas las galas de la tierra, la más vestida entre lo desnudo, la más desnuda entre lo vestido, la nada en traje de Iris [...]” (p. 378). Esta descripción se refiere a Jova, la prostituta custodiada por Venus Terrestre, personaje ambivalente opuesto a Venus Celeste, quien tiene una correspondencia con Solveig, la figura idealizada, el amor platónico del poeta. La relación entre estos dos personajes puede ser recordada con el despertar de Adán, quien desde sus aposentos observa la fotografía de *El trono de Venus* colgada en una pared de su habitación: el héroe ve en ella a la diosa surgiendo del mar, desnuda y lozana, y le recuerda a la Solveig adolescente, cuyo retrato había visto en la sala de Saavedra (p. 121). Ciertamente, Adán le rinde un

⁴³¹ Campbell, *op. cit.*, p. 182.

⁴³² Cfr. Colla, *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*, Archivos, p. 40.

tributo a la diosa desde el mito, pero la degrada para que cumpla un par de funciones específicas (además de la distensión mencionada líneas arriba): una, la intención de marcar las diferencias entre los niveles de ascenso y descenso: los personajes monstruosos demoniacos y el prostíbulo como tal indican la parte inferior del trayecto; y, por otra parte, exalta la liviandad del grupo de jóvenes poetas por el deseo carnal, todo esto con un lenguaje y figuras provenientes de la tradición rabelesiana, de ahí la referencia a lo circense, lo grotesco de los personajes, las imágenes de los que esperan su turno con Jova y el barullo de los poetas, quienes finalmente sólo son espectadores del acto circense.

La relación entre Jova y la Venus demoniaca –a las cuales se puede considerar como la misma figura:⁴³³ la primera, más joven, detrás de la puerta ejecuta el intercambio sexual que la segunda no puede realizar a causa de su “monstruoso” y decrepito aspecto, por eso su tarea primordial es custodiar la puerta del prostíbulo– es de contenido y continente: Jova es el contenido y Venus el continente, es decir, la Venus terrestre además de ser la guardiana de las puertas del prostíbulo, es prostíbulo en sí mismo, quien traga a los hombres para, en su interior, incitarlos a prácticas profanas con Jova, quien vive en el interior de Venus. Esta imagen asociada con el hiperbólico aspecto de las dos figuras “es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad”,⁴³⁴ elementos esenciales del estilo grotesco. En el capítulo analizado es sencillo distinguir un

⁴³³ Según explica Bargalló, este tipo de doble, el desdoblamiento, “se produce cuando ‘dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción’ (Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, p. 11): Venus terrestre representa la vejez frente a Jova, que es la juventud, y comparten el mismo espacio.

⁴³⁴ Bajtin, *op. cit.*, p. 275.

sentido burlesco y otro grotesco,⁴³⁵ el primero obedece al rebajamiento de la deidad que en su origen celeste enarbola la belleza y la fertilidad, la prostitución es lo opuesto a ese principio. Samuel Tesler la identifica como la “Venus demoniaca o popular”, la bestia (p. 378). Aquí la narración se centra en lo grotesco corpóreo y rebaja la figura de la diosa de excelsa y seductora belleza, nacida de la espuma del mar,⁴³⁶ con la intención de ridiculizarla y exagerar los vicios en extremo: la diosa es monstruosa, perezosa, soñolienta y horrorosa. Este rebajamiento obedece a cierta satisfacción del narrador por desmitificar lo sublime y sagrado representado por la dualidad Venus Celeste-Solveig Celeste y desmitificar las imágenes elevadas “que, fatalmente, terminan por cansar. Ante la fatiga de mirar hacia arriba, se tiene el deseo de bajar los ojos. Cuanto más poderoso haya sido el dominio de las cosas elevadas, mayor satisfacción procurará su destronamiento o rebajamiento”.⁴³⁷

El segundo tipo, el grotesco, lo relaciono con lo referente a Venus como prostíbulo (continente) y que encuentra una correspondencia con su designación como la “bestia”, de tradición cristiana. La bestia es Babilonia, la gran ramera, el reverso de la Jerusalén celeste y el paraíso, “simboliza el mundo denso o material, a través del cual se producen los movimientos involutivo y evolutivo del espíritu”⁴³⁸ –movimientos que implican *per se* renovación—. Lo grotesco encuentra su razón en la imposibilidad de la imagen de una mujer como una casa o ciudad, es inverosímil

⁴³⁵ Schneegans, estudiado por Bajtin (*Idem*), distingue tres tipos de comicidad: lo cómico bufón (*possenhaf*), lo cómico burlesco y lo cómico grotesco. A pesar de que Bajtin señala algunas omisiones en la teoría de lo grotesco realizada por el autor alemán, esta clasificación me parece adecuada para los fines de este capítulo.

⁴³⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 51 y Garibay, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁴³⁷ En la clasificación de Schneegans, a este tipo de grotesco le atribuye el rasgo de lo burlesco (Bajtin, *op. cit.*, p. 275).

⁴³⁸ Cirlot, *op. cit.*, p. 95.

imaginar una construcción de hormigón con el aspecto de doña Venus, que “ostentaba una esfericidad casi perfecta, con su desbordamiento de carnes fofas que le llovían de los pechos, el abdomen y las nalgas” (p. 385), sin embargo, “reconocemos en esta imagen exagerada la depravación y la inmoralidad”⁴³⁹ del prostíbulo. Además, me parece necesario resaltar que, a diferencia del dragón, Venus, continente y guardiana, no protege el tesoro, más bien es la devoradora del hombre viejo en espera del nacimiento del hombre nuevo: “El mundo que guarda y al cual nos introduce no es el mundo exterior de los tesoros fabulosos, sino el mundo interior del espíritu, al que no se accede más que por una transformación interior”,⁴⁴⁰ la salida del prostíbulo supone en Adán la renovación de su espíritu.

Como es de notarse, el grotesco no se limita a una cuestión puramente moral, Bajtin señala como característica esencial la distinción entre lo alto y lo bajo, en este caso ubicado en el cuerpo y esto tiene un sentido positivo: la renovación. Cabe traer a cuenta la comparación que hace Tesler de Jova con Lilith, la ramera del Apocalipsis (p. 385),⁴⁴¹ una esencia de las profundidades, pues habita en el fondo del mar; entre las variadas posiciones que el mito le ha otorgado se encuentra la de ser considerada la primera Eva, en este sentido, la significación de Lilith se extiende a Irma, mujer infernal⁴⁴² de quien Adán resalta sus ojos, lo alto, y sus piernas, lo bajo, aunque se mantiene en el terreno de lo prohibido imaginario representa el

⁴³⁹ Bajtin, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁴⁰ Chevalier, *op. cit.*, p. 721,

⁴⁴¹ La figura de Lilith como la primera mujer creada del barro, al igual que Adán, y su conocida huida del Edén, es considerada como un ser maligno, habitante de las profundidades. En algunas de las tradiciones, “es la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal [...], la faunes[c]a nocturna que trata de seducir a Adán y engendra las criaturas fantasmales del desierto, la ninfa vampírica de la curiosidad” (Chevalier, *op. cit.*, p. 648).

⁴⁴² En las apariciones de Jova, en la mente de Adán se hace presente la imagen de Irma.

deseo carnal en Adán y la renovación de la vida, porque personifica la juventud, la belleza y el placer carnal: “Y Adán le había dicho que sus ojos eran iguales a dos mañanas juntas, o tal vez la besó [...]”, repite constantemente desde su despertar hasta el camino de regreso.

De esta manera, en los tres personajes aplica la lógica de la inversión y “el contacto de lo alto con lo bajo”,⁴⁴³ en armonía con lo establecido por Bajtin, las tres figuras son destronadas y, a la vez, renovadas, porque “es lo bajo lo que da a luz”.⁴⁴⁴ Las figuras esencialmente sexuales remiten en Adán a las imágenes bellas de Irma y Solveig, los opuestos material y espiritual, respectivamente; la primera lo mantiene firme ante la aniquilación de la segunda y su recuerdo parece darle fuerzas para continuar con su camino. Adán puede imaginar los ojos de Irma y también recordar la muerte de Solveig en momentos clave: “[Adán] instintivamente llevó una mano al Cuaderno de Tapas Azules, pero la retiró en seguida: «No ahora, ¡más tarde! Sería un velorio de lujo. La poética muerte de un fantasma.»” (p. 380), este pensamiento surge cuando el Joven Taciturno, uno de los personajes que esperando su turno con Jova construye en ella, según Schultze, un fantasma, “una construcción ideal” (p. 380). La consumación de la muerte de Solveig promete la liberación del héroe del yugo del ideal ahora caído, su renovación y la de “El Cuaderno de Tapas Azules”.

La salida del prostíbulo es furtiva, el grupo es expulsado por Venus terrestre por el tema que pone fin a su breve visita iniciado por Adán Buenosayres, quien, en su rol de demiurgo, se asume como creador de un universo que rebasa el artístico:

Adán Buenosayres recogió a todos aquellos hombres en soledad que había mencionado Bernini; los unió en cristiano matrimonio con mujeres vigorosas; les

⁴⁴³ Bajtin, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 279.

dijo: «multiplicaos y henchid la tierra»; y los dispersó como semillas, de norte a sur, de naciente a poniente. Y entonces, ante los ojos maravillados de los que le oían, una raza de pastores y labriegos, innumerable como las arenas del mar, cubrió las pampas argentinas hasta el cabo de Hornos, erigió ciudades asombrosas, pobló el mar de navíos y el cielo de aeronaves, cantó epopeyas nunca escuchadas y adelantó soberbias metafísicas. (pp. 395-396)

Nuevamente, para suavizar la tensión de tan colosal manifestación, Tesler y Franky, escandalosos, condicionan su favor a Adán-demiurgo, por la restauración de la poligamia. El alboroto despierta a Venus demoniaca, quien furiosa les exige silencio, requerimiento que es castigado con una danza “filogenética” (p. 396):

¡Era inútil! Furiosa ménade, gárgola enloquecida, Samuel empezó a girar en torno de doña Venus: la encerró en un círculo hecho de saltos, piruetas y contorsiones. Y doña Venus, esfera de grasa, inició un torpe movimiento de rotación sobre sí misma, tratando de hacer frente al demonio bailarín que la estrechaba y la circunscribía en su ronda, mientras la perra Lulú, sin abandonar su almohadón, ladraba con una estridencia de cristales rotos.

—¡Compadritos! —jadeaba doña Venus—. ¡Fuera! (p. 397).

El acto final es la total carnavalesización y rebajamiento de Venus demoniaca, víctima de una nalgada propinada por Franky, por lo cual deben emprender la huida. El rebajamiento de la figura mítica demoniaca contrasta con el temor que implicaría la visita a las profundidades infernales, por lo tanto, como se encuentra en terreno de lo festivo, esta acción de ofensa tiene un carácter ambivalente: “la orientación hacia lo bajo es propia de los pleitos, luchas y golpes: son elementos que hacen caer, tiran al suelo, pisotean. Entierran también, en cierta medida. Al mismo tiempo, son fundidos: secan y cosechan”.⁴⁴⁵ El grupo de poetas renace con la apertura de la puerta del prostíbulo y su salida hacia las calles de la ciudad.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 334.

En la calle, el grupo se dispersa y Adán Buenosayres y Samuel Tesler emprenden un camino escabroso a casa del filósofo, quien debe ser guiado a causa de su borrachera. Esta tercera parte del “Libro cuarto” se caracteriza por ser sumamente reflexiva y religiosa, Adán Buenosayres evoca episodios bíblicos y recuerda a Solveig Amundsen, la traición y la simbólica muerte en “El Cuaderno de Tapas Azules”: “el dulce nombre profanado no se leerá jamás en su Cuaderno [...]” (p. 402), esta es la confirmación de la desaparición de la musa con la eliminación de su nombre de las páginas del objeto creado.

El camino de regreso comienza a mostrarse tortuoso, Adán Buenosayres identifica con mayor temor la torre de San Bernardo y su reloj “como el ojo de un cíclope” (p. 409), sabe que el momento del encuentro se acerca. Después de dejar a Tesler en su cuarto, su última reflexión rumbo a su habitación es acerca de Philadelphia, una clase de paraíso, un mundo ideal de belleza, paz y fraternidad, la contracara de Cacodelphia que, sin embargo, no es desarrollado más adelante en la narración:

En Philadelphia los guardas de ómnibus tenderán su mano a las mujeres, ayudarán a los viejos y acariciarán las mejillas de los niños. Los hombres no se llevarán por delante, ni dejarán abierta la *grille* de los ascensores, ni se robarán entre sí las botellas de leche, ni pondrán la radio a toda voz. Dirán los agentes policiales: «¡Buen día, señor! ¿Cómo está, señor?» Y no habrá detectives, ni prestamistas, ni rufianes, ni prostitutas, ni banqueros, ni descuartizadores. Porque Philadelphia será la ciudad de los hermanos [...] (p. 414).

Parte de la búsqueda del héroe consiste en localizar el mundo ideal donde él pueda habitar. Una de las críticas expresadas en el libro es precisamente al mundo del que es parte, que se caracteriza por su vacuidad, por lo que el encuentro de ese espacio ideal habitable tendría que ser construido por él, por lo que Philadelphia podría ser

la primera mención de ese mundo que se corresponde con el jardín de Saavedra que se describe en el Cuaderno de Tapas Azules, cuyo carácter es eminentemente artístico, por lo tanto, el héroe logra trascender en al ámbito del arte, no en el mundo onírico, no en el mito y tampoco en el mundo real, ni siquiera en el jardín de Saavedra, sino en el universo de creación estética contenido en “El Cuaderno...”, porque, como bien dice Colla, “el tránsito del protagonista hacia el Jardín de Saavedra se delinea como un mero ejercicio de codificación de la realidad, en el cual su implicación se reduce al mínimo [...]. Detrás de la realidad visible, múltiple, de la calle, la mirada esencializadora de Adán ordena los signos de una confirmación de sus propias convicciones”,⁴⁴⁶ esto es, la creación de un mundo ideal hecho a su medida.

El Libro quinto, que está conformado por tres episodios, comienza con el cierre de un círculo narrativo. Nuevamente Adán Buenosayres despierta en su habitación, a las diez y media de la mañana, y junto a él la figura de Irma (una Irma que se escurrió del sueño). La resaca de la noche hace mella en su organismo. Los recuerdos de la noche en juerga lo sorprenden como un Adán de “multiplicidad de gestos” (p. 418), acción que se desliza de un Adán a otro al preguntarse: ¿te acuerdas? A partir de este cuestionamiento la voz del narrador se mueve. L. M. desaparece de la escena y comienza un monólogo del protagonista de la novela. Ahora, la narración encuentra un narratario ficcional en segunda persona del singular, Tú, Adán Buenosayres, el de la noche anterior, el de la multiplicidad de gestos. Este mecanismo sirve al narrador para dirigir los recuerdos de Adán, de tal

⁴⁴⁶ Fernando Colla, “De *Adán Buenosayres* a *Megafón*”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 590.

manera que su pensamiento retrocede a su infancia y más adelante a su adolescencia. Los recuerdos forman una evolución temporal, ya que, así como en su primer despertar evocó al poeta que sería, como si se tratara de su destino,⁴⁴⁷ en este segundo despertar evoca otra vez al colegial: “Adán Buenosayres es un poeta” (p. 421), ahora es don Bruno quien en tiempo presente afirma la condición del muchacho. Continúa en el desarrollo de la temporalidad: habla de cuando tenía 18 años, en los campos de Santa Marta y era un jinete o un aprendiz y su posterior traslado a Buenos Aires, su incursión en la literatura y su integración en el grupo de los martinfierristas,⁴⁴⁸ a través de las alusiones a las noches en el Royal Keller, a Juan sin Ropa y a la “edificación de [sus] poemas que no guardan entre sí ninguna ilación”(p. 423), para vencer al tiempo, esto en defensa de un estilo que se sabe incomprendido y a manera de confirmar su teoría estética expuesta en la glorieta de Ciro.

Más adelante, en el episodio dos, recuerda sus viajes a Europa, origen de “nuevas formas celestes” (p. 424), y su doloroso regreso a Buenos Aires, de manera simultánea, Adán vuelve a la habitación vacía:

Adán Buenosayres vuelve a cargar su pipa: llueve otra vez con fuerza detrás de su ventana. Quiere aferrarse aún a las imágenes que ha revivido y calentado en su memoria; pero las imágenes huyen, se pierden en la lejanía, regresan a sus borrosos cementerios. Lo pasado es ya una rama seca, nada le anuncia lo presente, y lo porvenir no tiene color delante de sus ojos. Queda un Adán vacío frente a una ventana desierta. (p. 434)

⁴⁴⁷ En uno de los recuerdos de infancia de Adán Buenosayres en su primer despertar, don Aquiles es quien afirma delante de sus compañeros de primaria: “Adán Buenosayres será un poeta” (p. 107).

⁴⁴⁸ Las remembranzas de Adán Buenosayres son autobiográficas, no por eso haré referencia a Leopoldo Marechal como equivalente al personaje, mantendré la figura del personaje independiente del autor.

En todo el recorrido por sus recuerdos, Adán Buenosayres expone la gran crisis espiritual de la que es presa, pero también expone su visión del mundo, entendida como “el resultado de la operación sintetizadora por la cual una conciencia singular transforma en sentido las instancias condicionantes del acto creador [...], se trata de una construcción, de un reordenamiento de las configuraciones semánticas del discurso en esquema operativo”,⁴⁴⁹ de esa manera es el orden de su viaje, la visión como héroe-poeta y la estructura de su creación artística, esa visión del mundo es el origen de su teoría estética, basada no en un anecdotario sino en la propia existencia de las cosas y la percepción y transformación en manos de Adán, quien elogia y procura la pureza de las cosas.

En la tercera y última parte del “Libro quinto”⁴⁵⁰ Adán se encuentra de nueva cuenta en la esquina de Gurruchaga y Triunvirato, son las doce de la noche, lo anuncian así las campanadas del reloj de San Bernardo y en medio del silencio, Adán entra en la calle fantasmal de Gurruchaga, totalmente vacía y él aparentemente solo, pero no sabe, y el narrador afirma que es mejor no lo sepa, que ángeles y diablos se disputan su alma. Aquí emprende el viaje de regreso y recorre los mismos lugares por los que pasó de ida. La oscuridad de la madrugada y las circunstancias de su camino dubitativo transforman las formas y los lugares. Rememora a sus muertos y a Maipú, a Cloto y a la Flor del Barrio. Cloto, quien

⁴⁴⁹ Colla, *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*, Archivos, p. 12.

⁴⁵⁰ El segundo episodio de este libro es un recuerdo de Adán Buenosayres en su etapa de profesor, se trata de un extraño intermedio, a pesar de tener continuidad con sus recuerdos, en el clímax final de la primera parte del libro: un Adán melancólico asomado a la ventana con pipa en mano, completamente solo. El final de esta parte segunda la cede a la lectura a sus alumnos de un fragmento del Canto XII de la *Odisea*, sin embargo, tanto Ulises como Adán Buenosayres son los protagonistas, pero éste toma un rumbo distinto al héroe latino y se avienta al mar en dirección al canto de las sirenas, esto es, hacia los brazos de la muerte (cfr. pp. 447-449).

redime a Adán y absuelve sus pecados, está ausente esa media noche y es imposible para Adán recuperar su sabiduría, por lo que se orilla a aceptar su muerte definitiva. La Flor del Barrio, oculta en el hueco de su puerta, es un ser sin vida: “Adán no resiste al impulso de tocar aquel rostro. Pero no bien lo hace, una máscara de cartón se le queda entre los dedos. Y aparece detrás el verdadero semblante de la Flor del Barrio: los ojos cóncavos, la nariz roída, la desdentada boca de la Muerte” (p. 460). Estas imágenes terroríficas las atribuye a su carácter de tejedor de humo, *leitmotiv* que hace referencia a su imaginación. Entonces confiesa que todo lo que lo atormenta, todos sus remordimientos, encuentra su origen en la imaginación, como en un intento de expiación.

Si se considera el viaje de Adán como un viaje de expiación, se debe pensar en que el deseo del héroe es su purificación, por lo que es necesario su encuentro con Dios. La culpa lo hace presa de una persecución pavorosa, lo persiguen Euménide,⁴⁵¹ Ruth y Polifemo:

Y Adán huye ahora, cruza la calle Gurruchaga, perseguido de cerca por la Euménide que aúlla detrás palabras ininteligibles. Ruth, la declamadora, cacarea desde su cigarrería «¡Melpómene, la Musa de la tragedia, viene!» Y Polifemo, desde su rincón, tiende una mano hacia el Cristo de las alturas y recita, como un diablo irónico: «¡Diooooo se lo pagaraaaaá!» (p. 465).

Como si lo persiguieran la culpa, la tragedia y Dios, figuras que se encargan de recordarle sus tormentos: ser un tejedor de humo, en cuya imaginación jugó el papel de Dios. La persecución concluye hasta que llega frente a la iglesia de San Bernardo, y se confiesa ante el Cristo de la Mano Rota:

–Señor, confieso en ti al Verbo que, sólo con nombrarlos, creó los cielos y la tierra.

⁴⁵¹ Las Euménides simbolizan la culpa confesada, “hecha productiva de manera sublime, el pesar liberador” (Chevalie, *op. cit.*, p. 490), aunque aquí Adán Buenosayres le da el carácter de Furia, figura femenina de la venganza (cfr. Garibay, *op. cit.*, p. 144), quien lo persigue es la culpa.

Desde mi niñez te he reconocido y admirado en la maravilla de tus obras. Pero sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje. (p. 465)

Aquí, Adán Buenosayres desvela su interés mayor en el viaje: la palabra, como herramienta central de su labor poética, por eso emprende la posterior búsqueda desesperada de Dios, o incluso de su ausencia, la cual se transforma en “la búsqueda de lo propio, de la unidad en la fragmentación y multiplicidad contemporáneas”,⁴⁵² el encuentro de una u otra será el triunfo o fracaso del encuentro de sí mismo. En este sentido, ante el silencio de Dios y la ausencia de señales, el héroe confirma su visión trágica del mundo, de su mundo, lo que lo define como un héroe moderno, porque en la “esencia trágica de su Yo, [que] debe ser comprendida como una *unidad*”,⁴⁵³ se encuentra su naturaleza heroica. La complejidad que implica el logro de la unidad radica en que, en todo el trayecto de Adán, éste no recibe ni la más mínima señal de Dios, por lo que queda en duda su existencia. Sin embargo, al final de su camino, dos sucesos hacen referencia a la aparición divina: el linyera en el pórtico de las casas de Adán y, en el sueño del héroe, la imagen de un hombre con el rostro del linyera,⁴⁵⁴ que arrastra una cruz rodeado de soldados y una multitud indiferente. Ambas situaciones son, en efecto, parte del pensamiento espiritual de Adán, y tienen la cara de una crítica profunda al cristianismo que él mismo profesa. Dicha crítica es, por supuesto, una postura del

⁴⁵² Martín Ciordia, “El decir y el amar en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, *Rilce*, núm. 12, vol. 1, Universidad de Navarra, 1996, p. 44.

⁴⁵³ Argullol, *op. cit.* p. 17.

⁴⁵⁴ Linyera es un término del lunfardo que se refiere al “jornalero que a fines del siglo XIX y comienzos del XX llegaba de Italia a trabajar en las cosechas y regresaba luego a su país de origen [...]; vagabundo, por lo general sucio y harapiento, que vive de lo que le dan o sustrae” (José Gobello y Marcelo H. Oliveri, *op. cit.*, p. 125), Adán Buenosayres encuentra a un vagabundo en el pórtico de su casa.

hombre moderno. Con la creación de una obra disímil, polifacética o heterogénea como es *Adán Buenosayres*, el autor ficcional y narrador L. M. y el mismo Adán acuden, de manera natural, a la estructuración de una obra moderna, que, parafraseando a Octavio Paz, no sólo es la hija de la edad crítica, sino que también es la crítica de sí misma.⁴⁵⁵

La realización del encuentro con la divinidad en el caso de Adán sólo es posible en sueños, “en el sonámbulo se proyectan los espacios oníricos que, insospechados e incontrolados están negados a la perceptividad racional-empirista”.⁴⁵⁶ Su encuentro con Cristo en el plano de los sueños significa que Adán ha penetrado las profundidades de manera mucho más honda, a este plano se le conoce, según Campbell, como estado cognoscitivo,⁴⁵⁷ a pesar de la claridad ofrecida por la presencias en el sueño, la vida de Adán no es reformada y, peor aún, el héroe queda suspendido en el sueño sin posibilidades de retorno ni la muestra a su gente de la lección aprendida, de la hazaña lograda, que supone el retorno del héroe. Sin embargo, el final del viaje de Adán durmiendo en su habitación custodiado por un ángel muestra el posible logro de Adán al haber purificado su alma, la presencia de la entidad celestial indica que la espera por el alma del héroe vale la eternidad.

Una gran quietud reina en el cuarto. El silencio sería total ahora sin el susurro de la lluvia y el rechinar del camaranchón bajo Adán Buenosayres que se agita en sueños. Presencias torvas retroceden: huyen vencidas y como a regañadientes hacia los cuatro ángulos del recinto. De pie junto a la cabecera, Alguien ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente. (p. 468)

⁴⁵⁵ Paz, “Los hijos del limo”, en *op. cit.*, p. 309.

⁴⁵⁶ Argullol, *op. cit.*, p. 418.

⁴⁵⁷ Campbell, *op. cit.*, p. 202.

El héroe entreteje sus dos planos de existencia, uno es contaminado o invadido por el otro, Adán Buenosayres se encuentra en posesión de los dos mundos, talento único del maestro.⁴⁵⁸ Por lo tanto, es posible considerar la trascendencia del héroe a partir de este conocimiento adquirido, de su muerte consumada, que prevé desde su despertar: Adán “Pensó entonces que desde hacía tiempo su existencia venía limitándose a una machacona recapitulación de lo vivido, como si al encontrar desierto su presente y negado su porvenir ya trabajara el alma en ese balance de vida que según dicen precede a la defunción o a la metamorfosis” (pp. 116-117). Sólo dos opciones le ofrecen esa visión del futuro: la muerte o su transformación.

Adán Buenosayres muere, no se sabe cuándo ni cómo, hay una clara elipsis entre el último sueño profundo y su muerte anunciada en el “Prólogo indispensable”. Aunque Navascués, citado por Hammerschmidt, ubica esa elipsis entre el descenso de Cacodelphia “el 30 de abril y el entierro de Adán el 10 de octubre que sintagmáticamente abre y cronológicamente cierra la novela”,⁴⁵⁹ yo lo considero dentro del periodo del viaje sucedido del Libro primero al quinto, conjeturando que el viaje a Cacodelphia sucede dentro del sueño profundo de Adán.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁵⁹ Claudia Hammerschmidt, “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, en *Amerika* [en línea], núm. 12, julio de 2015, p. 3.

Capítulo 3. Ascenso, caída y trascendencia del héroe

3. 1. “El Cuaderno de Tapas Azules”: la creación del universo poético

Concluido el viaje de Adán Buenosayres en el “Libro quinto” de la novela, final que deja al héroe suspendido en un sueño eterno y sin posibilidades de movimiento, quedan al lector dos libros desdeñados por la primera crítica que no tienen mayor intención, lo digo con ironía, que completar la historia de un personaje complejo, cuya existencia oscila entre la vida y la muerte, pasando por misteriosos y profundos sueños donde su alma, ente de vital importancia, encuentra las ideas más claras: “El Cuadernos de Tapas Azules” y el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” – considerados por Marechal las dos partes fundamentales de la novela—⁴⁶⁰ son otros dos grandes viajes, el primero de ascenso y el segundo de descenso, por lo tanto, y en ese orden, el viaje al paraíso y después al infierno. Aunque de manera invertida, el esquema de la novela obedece a “un patrón geométrico de verticalidad que sin duda remite a la arquitectura dantesca del reino sobrenatural”,⁴⁶¹ así el paraíso de Adán le antecede a su infierno a partir de una lógica trastocada pero libre.

El sexto y el séptimo libros de la novela adánica son los dos libros de la autoría de Adán Buenosayres, según revela L. M. en el “Prólogo indispensable”, y que, como deja anotado en tal apartado, éste se encarga de transcribir.⁴⁶² La

⁴⁶⁰ Carballo, *op. cit.*, p. u / v.

⁴⁶¹ Vicente Cervera Salinas, “Del *Descenso y ascenso del alma* al alma de *Adán Buenosayres*”, en *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, vol. 2, Murcia, 2014, p. 45.

⁴⁶² Cfr. apartado 2. 1. Prólogo indispensable.

estrategia narrativa de este “Cuaderno” confirma la postura que sostengo acerca de que el autor transcriptor se transforma en el autor del texto que transcribe, se apropia de él, y es que a pesar de que la voz narrativa se traslada a la primera persona del singular, yo –es decir, Adán narra su propia historia (ahora es el narrador personaje)–, hay una intervención explícita de L. M. que tiene por objetivo alertar al lector del orden cronológico en el que son escritas la primera y segunda partes (por supuesto, antes de los primeros cinco libros), lo cual también revela el poder del autor transcriptor sobre el texto.

De manera específica, “El Cuaderno de Tapas Azules”, dice su autor, “indica el itinerario metafísico, es decir, la destrucción de una venus terrestre y su conversión alquímica en una venus celeste, ya que la mujer simbólica de los ‘Fieles de Amor’ no es otra cosa que la *Amorosa Maddona Inteligenza*, como decían ellos, es decir, el intelecto trascendente que lo conduce a uno a las etapas superiores, a las realizaciones máximas del ser”.⁴⁶³ Está escrito desde otra mirada: la del poeta en su estado de comprensión de la creación del universo poético. En él no desaparecen la parodia ni, por supuesto, la intertextualidad, pero, la primera, ahora tiene un sentido distinto, el del homenaje, según Hutcheon,⁴⁶⁴ porque el tono cambia, tal como lo expresa Gramuglio, “es el lugar del estilo elevado, donde se combinan la efusión lírica con la glosa del discurso filosófico”.⁴⁶⁵ Además, es necesario apuntarlo, en general la novela dialoga con un canon religioso que se

⁴⁶³ Carballo, *op. cit.*, p. u / v.

⁴⁶⁴ Hay que recordar que para Hutcheon, la parodia tiene dos tipos de intenciones, un peyorativo y otro reverencial, este se trata de un *ethos* paródico respetuoso (cfr. Hutcheon, *op. cit.*, p. 184), en “El Cuaderno...” es posible notar un homenaje a *La vita nuova*, de Dante.

⁴⁶⁵ María Teresa Gramuglio, “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 779.

concreta de manera clara en este “Libro sexto”. El discurso, nuevamente heterogéneo, presenta dos aristas, la religiosa y la cósmica, se trata de un libro que conjuga ambas vertientes, las cuales de ninguna manera se oponen entre sí. Para Jean-François Podeur, la religiosa es la principal isotopía,⁴⁶⁶ sin embargo, la inmensidad del cosmos, su creación y movimiento, atribuidas a un acto divino, es posible asociarla a la belleza buscada.

Este “Libro sexto” está conformado por catorce partes que se dividen en dos, la primera es la que va de los capítulos I al XII, redactada antes de emprender su viaje simbólico y la cual es el resultado de los pensamientos introspectivos y los acontecimientos sucedidos en los constantes sueños profundos del poeta, en los que se conjugan tanto la necesidad imperante de una musa como en la reflexión de la belleza y el arte. Y la segunda parte, los capítulos XIII y XIV, es escrita por Adán después de su última tertulia en Saavedra. En su conjunto, en este libro “lo estético cumple funciones destacadas dentro de la compleja y rica estructura de vínculos que la subjetividad, en el curso de la existencia terrestre, va estableciendo consigo misma y con el mundo”.⁴⁶⁷ Este antes y después de “El Cuaderno de Tapas Azules” es posible conocerlo porque al final de este último apartado del “Libro sexto” hay una estratégica nota distinguida entre paréntesis que dice:

(Nota: lo que sigue es el final del Cuaderno de Tapas Azules, escrito, sin duda, por Adán Buenosayres después de su tertulia definitiva en Saavedra. Tengo ahora el texto manuscrito bajo mis ojos, y antes de transcribirlo contemplo sus líneas atormentadas, llenas de tachaduras y enmiendas, tan diferentes de aquellos renglones que forman la primera parte del Cuaderno y cuya pulcritud anuncia un lentísimo trabajo de artista. Empieza con una fabula o apólogo extravagante. Dice así:) (p. 501)

⁴⁶⁶ Jean-François Podeur, “Superación de lo lírico e imaginación en *Adán Buenosayres*”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Archivos, p. 822.

⁴⁶⁷ Cavallari, *op. cit.*, p. 44.

Más allá de la evidente situación autobiográfica de las últimas líneas de la nota,⁴⁶⁸ es posible corroborar que el “Libro sexto” conserva su estrecha relación con la historia contada en los cinco libros que le preceden, ya que se debe recordar que el primer motivo del viaje de Adán es el encuentro con Solveig Amundsen para hacerle entrega de “El Cuaderno de Tapas Azules” que ella inspiró y cuya elaboración es el resultado de una temprana y apacible contemplación de la mujer terrestre para continuar con la construcción de la mujer celeste;⁴⁶⁹ en cambio, la segunda parte, rayada y corregida, obedece a un proceso de concepción de las cosas distinto al del enamoramiento, y donde Adán cumple un papel ambivalente: el de la vida y la muerte, donde la primera se corresponde con el acto creativo y la segunda con la trascendencia.

Se debe tener presente que la desilusión hace presa de Adán en la tertulia mencionada y que tiene lugar en el “Libro segundo” de la novela: los celos se apoderan del héroe y el desengaño devasta todo ideal de la figura amada, por eso, en el “Libro tercero”, anuncia la muerte de Solveig y advierte que jamás podrá ser nombrada, de ahí que el personaje de su Cuaderno se llame “Aquella” –aunque esto obedece, por otro lado, a una cuestión estética y filosófica en la que me detendré

⁴⁶⁸ En la nota al pie de página 35 de la edición crítica de Corregidor que se usa en esta investigación, Navascués afirma que Marechal alude a su propio trabajo de redacción de la novela, y cuyos manuscritos contienen correcciones y tachaduras que son evidencia de una “laboriosa maduración” (p. 501), lo cual sin duda es verdad, sin embargo, esta aclaración no impacta en el presente análisis, en virtud de que no se estudia el tema desde el fenómeno autobiográfico.

⁴⁶⁹ En palabras de Fernanda Elisa Bravo Herrera, “el amor constituye unos de los campos semánticos fundamentales que estructuran y organizan la escritura marechaliana, desde su visión del mundo a nivel celeste y a nivel terrestre, hasta su concepción estética en tanto manifiesta, a través de Adán que la «carne» de su «prosa» es de «amor»” (Fernanda Elisa Bravo Herrera, “Fedeli d’amore. Dante, Valli y Marechal: “*fedeli d’amore*” en diálogo”, en *Literatura argentina e italiana en diálogo* [blog], 22 de junio de 2012. <http://literaturargentinaeitaliana.blogspot.com/2012/06/fedeli-damore.html> [Consultado el 7 de diciembre de 2020.]

más adelante—. La “fábula o apólogo” se localizan en los dos últimos capítulos de “El Cuaderno de Tapas Azules” (XIII y XIV), donde el narrador personaje profundiza, aunque de manera somera –de hecho, le dedica más líneas al amor que al fracaso– en el terrible desenlace del desengaño amoroso y las consecuencias de la herida de muerte que se le ha producido en el alma. Discurso que ejecuta siempre en el mismo ámbito simbólico y mitológico con el cual se ha narrado toda su historia, de ahí que L. M. se refiera a los capítulos finales como fábula o apólogo, ya que suceden como entre sueños intranquilos.

La importancia de la nota radica en el asomo del prologuista L. M. con la intención de continuar con el engarce del “Prólogo indispensable” y en la cantidad de información que entrega en tan pocas líneas. La nota tiene una función similar y estrecha con aquel texto firmado por L. M., ya que prolonga “la ficción denegativa del prefacio”,⁴⁷⁰ a través de la voz del prologuista, autor y narrador de la novela, y lo hace con la precisa intención de recordar al lector la “autoría” del “Libro sexto”, la posición de L. M. como transcriptor y, lo más esencial, procura mantener una relación de “estrecha de continuidad y homogeneidad”⁴⁷¹ entre “El Cuaderno de Tapas Azules” y la historia contada en toda la novela.⁴⁷² Este artificio o estrategia narrativa es bastante importante porque L. M. se desliga (o se desentiende) de la conducta y opiniones de Adán Buenosayres, tal como explica Genette la función de nota, aunque a una parte de la crítica le ha sido difícil separar el carácter

⁴⁷⁰ Genette, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 272.

⁴⁷² La recordada crítica de Cortázar hecha a la primera novela de Marechal sugiere la eliminación de los dos libros finales en beneficio de la novela, ya que los considera apéndices integrados de manera muy forzada. Sin embargo, la estrategia narrativa de la nota contradice la postura del escritor argentino, ya que une o entreteje a este sexto libro con el total de la novela.

autobiográfico⁴⁷³ y atribuye, incluso, “El Cuaderno de Tapas Azules” a Leopoldo Marechal y no a Adán Buenosayres, por lo que la nota parentética resulta un elemento excepcional para mantener al lector en el plano ficcional de la novela.

Establecidos el carácter y la función estructural de la nota, es momento de dar el paso al análisis del contenido significativo del “Libro sexto”. “El Cuaderno de Tapas Azules” es el viaje del alma en busca de la unidad y la belleza y en él, el narrador personaje expone los ascensos y descensos de su alma para alcanzar el objetivo primordial ya mencionado.⁴⁷⁴ Los conceptos de verdadero y bello son perseguidos y expuestos por el poeta y su propuesta estética tiene su origen en el amor. De acuerdo con Cervera, es “la filosofía amorosa de los *fedeli [d’amore]*”⁴⁷⁵ la que ocasiona el despertar de Adán en su contemplación de lo bello, frente a la disgregación de la materia”.⁴⁷⁶

El libro comienza con una remembranza de la infancia del poeta en Maipú, lugar que representa el pasado de una vida en calma y un alma en construcción. Situado entre conceptos de espacio y tiempo, Adán Buenosayres reflexiona acerca de la posición de su alma en el mundo: ante la duda y la soledad comienza un viaje interior que desencadena la trama metafísica que sirve como base de su propuesta estética: “el alma se coloca en el centro de la rueda; y, desde allí, inmóvil y como en

⁴⁷³ Julio Cortázar, Graciela de Sola, Javier de Navascués, incluso Fernando del Paso hicieron referencia al carácter autobiográfico de la novela de Marechal, en este estudio no se niega tal característica, pero no se analiza desde dicha perspectiva (*Supra* pp. 73, 74, 82, 83 y 84).

⁴⁷⁴ Aquí es innegable la presencia del ensayo *Ascenso y descenso del alma por la belleza* (1939), de la autoría de Marechal, ya que varios principios e ideas son reproducidos en “El Cuaderno de Tapas Azules”.

⁴⁷⁵ *Fedeli d’Amore* “es una fórmula con la cual Dante identifica a los poetas y trovadores en lengua vulgar que se inscriben en el *dolce stil nuovo* y son capaces de expresar y comprender, desde las reglas del vasallaje, el lenguaje del amor” (Bravo Herrera, *op. cit.* <http://literaturargentinaeitaliana.blogspot.com/2012/06/fedeli-damore.html> [Consultado el 7 de diciembre de 2020]).

⁴⁷⁶ Cervera, *op. cit.*, p. 46.

suspense, ve que a su alrededor siguen girando las demás criaturas: el árbol en el círculo del árbol, la piedra en el círculo de la piedra y el buey en el círculo del buey” (p. 472), búsqueda que es el impulso del movimiento del héroe, pues la rueda es el símbolo del devenir, de la creación continua, simboliza “los ciclos, las repeticiones, las renovaciones”,⁴⁷⁷ pero su centro representa la inmovilidad, de ahí que el alma de Adán se ubique en el centro como contempladora de lo que existe dentro de la circunferencia.

El recuerdo que evoca de su universo infantil, y al que Adán mismo considera indigno de su pluma, comienza en la casa de Maipú. Una casa que al anochecer parecía grande como el universo (p. 472) porque, ubicada en los terrenos bajos de la llanura, la casa familiar de Adán –en ella están los seres de su pasado y habitan sus recuerdos más personales—⁴⁷⁸ representa “el centro del mundo; es la imagen del universo”.⁴⁷⁹ Como templo iniciático, a través de él, Adán niño se sumerge en el mundo poético de la belleza que le muestra las implicaciones que ésta representa ante la inmensidad celeste. Pero antes de alcanzada la reflexión, se debe tomar en cuenta que el recuerdo de la antigua morada significa la traslación “al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo inmemorial”.⁴⁸⁰

El temor experimentado por el personaje es el producido por la contraposición casa-cielo, la inmensidad que éste representa para la casa es el pavor a la finitud del hombre, que no alcanza a comprender todavía la mente de un ingenuo infante.

⁴⁷⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 895.

⁴⁷⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 8ª reimpresión, México, 2005, p. 71.

⁴⁷⁹ Chevalier, *op. cit.*, p. 257.

⁴⁸⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

De hecho, es el temor a lo desconocido, a lo inabarcable. Con la llegada de la noche y con ella el silencio, la casa y todo aquello conocido por Adán –“rostros y voces, objetos familiares” (p. 472)– era devorado y la “infinitud del campo se [...] metía por las ventanas abiertas, un cielo cruel en su inmensidad pesaba demasiado sobre la casa y hacía crujir los techos” (p. 472). En este caso, la oscuridad de la noche y el silencio aniquilan el mundo exterior, porque, de acuerdo con Bachelard, en el mundo fuera de la casa, tanto oscuridad como silencio “borra[n] los pasos, confunde[n] los caminos, ahoga[n] los ruidos, oculta[n] los colores”,⁴⁸¹ y únicamente en la soledad de la casa es posible que Adán llorara sin motivo en los rincones que lo protegen de cualquier necesidad de justificación del llanto, porque “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa”.⁴⁸² Esta imagen del rincón como refugio no es, para el filósofo francés, positiva, porque implica la negación del universo, niega la vida, la restringe y la oculta,⁴⁸³ además de ser totalmente improductivo. Sin embargo, explica el mismo Bachelard, “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad”,⁴⁸⁴ de ahí que la inmovilidad de Adán en el rincón de su casa y la de su alma en el centro del círculo impliquen la construcción de su ser. La falta de movimiento es el origen de la contemplación, necesaria para la comprensión de su mundo y la consiguiente creación de su propio universo.

⁴⁸¹ *Ibidem*, pp. 72-73.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 171.

⁴⁸³ *Idem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 172.

Por fin, Adán Buenosayres es expulsado del rincón cuando es capaz, gracias a la contemplación, de vislumbrar el terrorífico paso del tiempo. Entonces, Adán se enfrenta al deseo de la eternidad frente a la realidad de la finitud. El reconocimiento de que el tiempo lo desvanece todo, incluso los recuerdos, lo empuja hacia el movimiento, Adán huye despavorido de la devastación de su propio ser, “salir del tiempo es salir totalmente del orden cósmico para entrar en otro orden, el otro universo”.⁴⁸⁵

Y ante mis ojos operóse una transmutación increíble: me pareció ver la obra del tiempo adelantándose ya en aquellas mujeres y aquellos hombres que bailaban enlazados; vi arrugarse las caras, hundirse los ojos y devastarse las encías; los vi a todos, retorciéndose y quemándose como las hojas de un árbol en un incendio; y vi, además, cómo se agrietaban las paredes, cómo ennegrecían los techos, cómo se derrumbaba hecha polvo la casa de Maipú. Entonces quise gritar, pero aquel grito de alarma se quebró en mis labios. (p. 473)

Después de esta tremenda visión, queda establecida la imposibilidad de escisión tiempo y espacio, que están indisolublemente ligados, y el tiempo, que lo devasta todo a su paso, disipa la casa, refugio de los recuerdos de Adán, posibilitando que se transforme en un espacio más grande, para dejar en su lugar lo de afuera, el espacio exterior, porque aquí el tiempo es el único fenómeno capaz de abrir la casa, de entrar por el techo o las ventanas, destrozándolo todo, de esta manera, Adán se encuentra con una nueva percepción del espacio.

Paralelamente, la noción del Espacio también se me aclaraba como una pena, favorecida por la llanura cuya extensión se mide con sudores de caballo, y en la cual naciente o poniente, norte o sur eran fáciles caminos de ausencia y puntos a que volaban los ojos en atención de acariciados regresos. Mas aquella sensación del Espacio adquiría en mí los volúmenes del terror cuando, en las noches de luna nueva, tendido yo en la gramilla, levantaba mis ojos al cielo, donde las constelaciones australes parecían colgar sobre mí como los apiñados racimos de una parra celeste. (p. 474)

⁴⁸⁵ Chevalier, *op. cit.*, p. 991.

Esto es una señal de libertad, de expansión del alma, porque la casa es también Adán Buenosayres, de manera más precisa, es el alma de Adán. Ambas ubicadas en el centro, el alma y la casa comparten la inmovilidad forzada por la introspección, atacada ésta por el fenómeno del tiempo es como comienza el proceso de creación, a través de la contemplación de un universo antes ya erigido y en constante movimiento. La inmensidad que representa el espacio celeste y al que temía Adán cuando era niño responde nuevamente a la imposibilidad de su materialidad táctil, Adán no logra tocar las constelaciones australes a pesar de creerlas tan cerca. Esta idea del terror a la distancia desaparece junto con la casa, entonces la inmensidad logra volverse más grande.

Bachelard afirma que la inmensidad es una categoría filosófica del ensueño, es decir, la contemplación de la grandeza y la contemplación primera⁴⁸⁶ y, además, es “el movimiento del hombre inmóvil”,⁴⁸⁷ que ante la enormidad celeste y “la inmensidad de la noche, el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima”,⁴⁸⁸ de esta manera Adán representa su deseo de encuentro de la belleza a partir de la ensoñación y la imaginación, al momento en que la mirada se vuelca hacia el interior para ver en lo más profundo de su ser, y más tarde comprender su destino: “perseguir la hermosura según el movimiento del amor” (p. 475), objetivo central del héroe en “El Cuaderno de Tapas Azules”.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Bachelard, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 221.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 226.

⁴⁸⁹ “El Cuaderno de Tapas Azules” se distingue, al igual que el total de la novela, por contener una vasta intertextualidad. Es posible identificar referencias de poemas del propio Leopoldo Marechal, así como ideas vertidas en su ensayo *Ascenso y descenso del alma por la belleza* (1939); de *La vita nuova* (1292-1293), de Dante; el Antiguo Testamento; *Confesiones*, de San Agustín, por mencionar

En este libro, Adán Buenosayres es el héroe enamorado que expone la idea de belleza que construye desde su infancia hasta el momento de su encuentro con Dios y con Aquella.⁴⁹⁰ Se trata de un recorrido de conocimiento inspirado y fundamentado en el amor, como único elemento capaz de lograr la pureza de la belleza estética. Ya que belleza y amor son ideas intrínsecas, que unidas estrechamente entre sí resultan el escenario donde el héroe encuentra “el campo de pruebas para volcar su afán de infinitud”,⁴⁹¹ en el itinerario amoroso de su alma, cuya búsqueda radica en el encuentro del movimiento propio de su alma y su ritmo natural, a través de la existencia de un amigo o amante, ya que no es posible que el alma se alimente de la soledad. En este mismo sentido, la aventura del héroe, dice Gramuglio y con lo cual pretendo ampliar la idea que plateo líneas arriba, sigue “los pasos de las aventuras estético-místicas del alma en su ascenso y hacia la Divinidad a partir del amor por la belleza de las cosas del mundo”.⁴⁹²

Establecidas por Adán las coordenadas con las que pretende labrar el camino dirigido a la estética, y que reclaman “el idioma de la geometría, ya la imprecisión del símbolo, ya los colores de la visión y el sueño” (p. 476), es en este último donde se revela la imagen del Amigo que el alma requiere para su existencia, entonces la figura de un hombre, cuya descripción sugiere que es Dios, lo guía entre la negrura

las más evidentes (cfr. Navascués, “La intertextualidad en *Adán Buenosayres*”, Archivos, pp. 742-743).

⁴⁹⁰ Aquella (Solveig en el viaje del héroe recorrido de los libros primero al quinto) es similar a Beatriz de la *Vita nova*, cuyo significado simbólico coincide en que las dos “conducen al poeta a la contemplación de lo Absoluto, ambas son representaciones del «Intelecto de Amor»” (*Ibidem*, p. 753).

⁴⁹¹ Argullol, *op. cit.*, p. 408.

⁴⁹² Gramuglio, *op. cit.*, p. 789.

en un idioma ígneo, inentendible para Adán, por el camino de la creación del Universo:

empezaba el Hombre a caminar entre la negrura, y lo seguía yo, temeroso de perderlo. Entonces me parecía que se obraba un prodigio: no bien aquel hombre de mi sueño rompía la marcha, soles ardientes, lunas rosadas y cometas de oro iban cuajándose a sus espaldas, en el cielo desnudo, hasta que la noche se trocaba en un espléndido mediodía; y el yermo, al solo contacto de sus pies, iba convirtiéndose ahora en un jardín amenísimo entre cuyas flores empezaron a discurrir seres brillantes y ligeros que se buscaban y se unían en mil rondas (p. 480)

Dios ha dejado de ser el gran ausente, aunque su aparición nuevamente sólo ocurra en el ámbito onírico, al igual que en el “Libro quinto”, la diferencia se encuentra en que en este sueño el hombre no se muestra indiferente con Adán, es éste quien no comprende su idioma y quien pierde de vista al hombre ante la magia y locura de la creación. Aquí nuevamente la imposibilidad de contener la imagen divina se hace presente, sin embargo, es el motivo del alma para seguir el camino hacia la belleza. Y es que el héroe, ante un Dios inasible, regresa nuevamente al centro de la rueda, para iniciar otra vez el camino de su búsqueda, primero hacia las “criaturas exteriores” (p. 482), en dirección de una espiral que lleva a su alma a alrededor de sí misma y después hacia el interior, en busca de Dios, cumpliéndose así, de acuerdo con la explicación de Navascués, el movimiento centrífugo y el centrípeto que obedecen a los movimientos del interior de Adán.⁴⁹³

En este segundo movimiento, el hombre (Dios) contempla larga y piadosamente a Adán, y por primera ocasión se dirige a él claramente: “¿Por qué lloras?” (p. 484), le pregunta al héroe, quien, extasiado por la hermosura del hombre, obedece el mandato divino de seguir contemplando la creación, porque es el ente

⁴⁹³ Cfr. nota dieciocho, en Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, p. 482, donde Navascués expone la teoría de Pseudodionisio Aeropagita, filósofo al que Marechal era afecto.

inalcanzable el que le enseña el principio de la creación de la belleza al poeta y qué mejor que las lágrimas para expresar lo que no puede explicar con palabras, al respecto, Barthes dice: “al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más «verdadero» de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: «Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirás más»”.⁴⁹⁴

Ahora, este proceso de creación se centra en la mujer. Es notable que en esta parte de la narración se enfoque la creación de manera paradójica en la figura femenina, cuando en general la novela nos ha enfrentado a una postura más bien reservada en cuanto al papel que desempeña, por supuesto ambivalente. Esta imagen consiste en la esfera cuyo centro es una mujer desnuda, es decir, se trata de una mujer universal, del microcosmos humano –mesocosmos, según Cirlot–, que se contrapone a la idea (masculina) del hombre universal. Esta contraposición debe verse únicamente en el nivel icónico, porque se trata de una representación andrógina, “pues el ser humano concreto y existencial, como hombre y mujer, expresa la escisión de la totalidad no sólo física, sino anímica de lo humano”;⁴⁹⁵ por otro lado, también es la madre del mundo, el marco que rodea al mundo: “espacio, tiempo y causalidad; el cascarón del huevo cósmico”.⁴⁹⁶ La mujer tiene un carácter central y se construye a partir de la idea del *Intelletto d'Amore*.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁹⁵ Cirlot, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁹⁶ Campbell, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁹⁷ Bravo sostiene que la mujer simbólica en Marechal se construye y reafirma progresivamente en su producción literaria, desde “los poemas de *Odas para el hombre y la mujer* (1929), *Laberinto de amor* (1936) y de *Sonetos a Sophia* (1940), hasta consolidarse y complejizarse en su novelística [...]. En *Adán Buenosayres* la figura de Solveig Amundsen se transforma y se sublima a través de la mirada y de la escritura de Adán en el «Cuaderno de Tapas Azules»” (*op. cit.*).

La mujer y, por consecuencia, la pareja son elementos esenciales para Adán, en primer lugar, porque la mujer proporciona al personaje estabilidad y paz en su contemplación y es quien dirige el camino hacia la belleza perseguido por el héroe. La mujer de la esfera, que antes se había perdido en la oscuridad del universo, regresa sublimada ante su mirada, por lo que Adán confiesa que después de esa visión no habría otra más: “al verla fui entendiendo que yo no sabría mirar otra cosa en adelante, porque mi contemplación nacía en ella y en ella se quedaba, sin retorno” (p. 486). Lo que contempla Adán es el poder de la creación divina y la perfección del universo, del microcosmos personificado en el cuerpo humano, como ente de fecundidad perenne.

A partir de tales símbolos, mujer y pareja, Adán construye la idea del amor y la belleza, su importancia reside en la función simbólica de unión de los contrarios, en este caso, lo terrestre y lo celeste, lo alto y lo bajo, la materia y la sustancia. De ahí que la mujer universal sea el reflejo de Adán, es el otro microcosmos que nace ante sus ojos: la mujer como imagen del universo y mensajera del ser.⁴⁹⁸ Sin embargo, le es imposible ver la luz propia de la mujer universal, pienso que se trata de una resistencia a la supremacía de la figura femenina, porque a pesar de ubicarla al mismo nivel del hombre universal, al final de su sueño, Adán le niega la luz propia, por lo que busca en las tinieblas al “sol incógnito que sin duda la iluminaba” (p. 486), es decir, al astro creador. La mujer sublimada es exaltada desde la pasividad que simbólicamente representa, para dar paso a Aquella, semilla para la creación en

⁴⁹⁸ Cirlot, *op. cit.*, p. 242.

manos de Adán, y que no pertenece al mundo de los sueños, sino al de los recuerdos.

En la juventud de Aquella irradian la pureza, la belleza, el alma, el deseo y el amor, se trata de un microcosmos idealizado, el equivalente a la mujer universal, una Atenea terrestre, en quien adivina “el comienzo de otro dolor y el prelude de otra guerra” (p. 488). Entre la mujer universal y Aquella el conflicto entre contrarios se agudiza, es la contraposición entre lo celeste y lo terrestre, entre sustancia y materia, depositados en una y otra figura. Aquella se confirma en lo terrestre a través de los temores de Adán: “¿Cómo? Después de tan largo viaje, ¿te lanzarás otra vez al río engañoso de las criaturas? ¿Descenderás nuevamente a la finitud y peligro de los amores terrenos, después de haber alcanzado la noción de un amor infinito?” (p. 488). Esta figura terrenal, a diferencia de la mujer celeste y universal, es poseedora de una aparente luz propia, capaz de deslumbrar el alma de Adán. Y digo “aparente”, porque el amor que Adán edifica a partir de la imagen de Aquella lo hace ver una luz que más tarde él mismo reconoce reflejada por el espejo de la amada, exactamente igual que la luz que supone de la mujer universal.

Son evidentes las distancias que existen entre Adán y ambas figuras femeninas, él juega el papel de contemplador, de estudioso del proceso de creación que oscila entre el sueño y los recuerdos en busca de la perfección de la belleza. Por un lado, la distancia más grande se encuentra entre él y la mujer universal, porque su construcción es una obra divina, cuya imagen es la de la humanidad. Aquella es más cercana a Adán, en ella reconoce dos movimientos que lo involucran directamente: “uno de traslación en torno de la mujer suavísima, por el cual mi alma la cercaba en lentos giros, la medía y la estudiaba con amoroso cuidado; y otro de

rotación sobre su eje, gracias al cual mi alma iba estudiándose a sí misma en el modo y efectos de su contemplación” (p. 490). Aquí ya no se trata del ente cósmico y de la creación universal, sino de la mujer terrenal idealizada por el poeta en busca de conciliación entre lo celeste y lo terrenal.

Y es que en Adán se fragua el enamorado romántico que “no ama seres reales concretos; ama su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndolo a su amante. El amor para él, como dice Leopardi, ‘es un sujeto especulativo y no real; un deseo, no un hecho [...], un concepto, no un sentimiento”,⁴⁹⁹ y aquí es posible incluir a Dios como idea de perfección creadora. De ahí que llegada la conciencia en Adán acerca de la posibilidad de que todo sea un constructo de la imaginación se haga presente cuando la proximidad a la amada idealizada está cada vez más cercana. El desenlace y la desilusión radican precisamente en la consumación de esa cercanía, que a su vez implica un distanciamiento irremediable (p. 499), consecuencia del conocimiento que cultiva Adán sobre Aquella para concretar el concepto de belleza que procura en el viaje del alma, por eso, el enamorado romántico “cuando conoce, adivina el horror; cuando posee, es desposeído; cuando percibe la belleza también percibe la muerte”.⁵⁰⁰ La búsqueda de Adán comienza su conclusión cuando comprende que Aquella no reside en él, sino él en ella y vislumbra la muerte de la figura idealizada, “de ahí que, al ser el amor insaciabilidad, desmesura y, especialmente, abstracción, sea tan frágil su frontera con la muerte. El enamorado está tan conmovido por la posesión de la

⁴⁹⁹ Argullol, *op. cit.*, p. 416.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 418.

belleza –y por el odio de percibir su inaccesibilidad– que se siente incitado a destruirlo o a ser destruido por ella”.⁵⁰¹

Con la trasmutación de Aquella en Adán se inicia la etapa final de la creación estética. Tal como el hombre le pregunta a Adán: “¿por qué lloras?”, con las mismas palabras Aquella se dirige al enamorado y al llamarlo por su nombre: Adán Buenosayres, confirma la existencia de Adán y la plenitud de su ser: “me sentí nombrado como jamás lo había sido, tal como si, por primera vez, lograra yo en aquel nombre la total relevancia de mi ser y el color exacto de mi destino” (p. 500). Los papeles se invierten y Adán es quien experimenta el ser nombrado, después de haber reprochado la ausencia de la amada, su figura se feminiza a través de Aquella, absorbiéndola y reconociéndose en ella en virtud de su ausencia, “todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y que sufre está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino)”,⁵⁰² de ahí su carácter moderno, a Adán le pertenece ese porvenir, porque su ambivalencia también consiste en su movimiento, es decir, es el héroe que viaja, pero también es estático y espera. Por lo tanto, Asumidos su ser y su destino, el poeta debe proceder a la muerte de la mujer amada, la muerte inevitable de su materia orgánica, para sublimarla en espíritu, en esto consiste el logro del héroe enamorado, ya que sólo es posible alcanzar la belleza deseada, la creación perfecta, con la transformación de la mujer terrestre en celeste a través de la muerte de la primera,

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 416.

⁵⁰² Barthes, *op. cit.*, p. 46.

porque su latente imperfección y su finitud no le permiten una estadía en el plano trascendental del arte, de lo bello, lo bueno y lo verdadero anhelados por Adán. La heroicidad del enamorado se refleja en la abstracción de su tarea de observador:

Y ésta fue la extraordinaria labor de prudencia que inició mi cuidado en aquellos días: viendo yo lo mucho que se arriesgaba su hermosura al resplandecer en un barro mortal, fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien que salvados ya de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. (pp. 500 y 501)

La primera parte de “El Cuaderno de Tapas Azules” termina precisamente con la proximidad de la muerte de la amada, en una imagen metafórica que refiere a la pérdida de pureza al nombrarla “Niña-que-ya-no-puede-ser” (p. 501). La rosa, alegoría del amor, la belleza, la juventud y de la mujer amada, es la imagen de Aquella y su muerte es la pérdida de todas esas bondades. “La rosa es Solveig Amundsen, pese a lo que afirmara el día” (p. 103) –porque es en la noche, en los sueños de Adán, donde su amada adquiere la forma de la belleza–, y es una rosa blanca⁵⁰³ la que le habla a Adán de ella y es la misma rosa de Aquella y las dos son “una rosa de terciopelo mojado” (pp. 499). Pero la rosa también es regeneración, “Toda belleza debe morir [...] para resurgir en la belleza de la muerte”,⁵⁰⁴ apunta Argullol. La presencia recurrente de este símbolo en toda la novela implica la evocación insistente, como ya he anotado, de la belleza efímera, porque las flores “apenas nacidas, se marchitan”, guiño al “misterio de la muerte, considerado como

⁵⁰³ La rosa blanca (anémona) es la nacida de las lágrimas de Afrodita por la muerte de Adonis (cfr. Ernesto de la Peña, *La rosa transfigurada*, 1ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 61).

⁵⁰⁴ Argullol, *op. cit.*, p. 415.

posibilidad de renovación, de renacimiento”,⁵⁰⁵ símbolos coincidentes en los cristianos, griegos o latinos, que se conjugan permanentemente en toda la historia de Adán, tanto la contada por él mismo como la narrada por L. M.:

La rosa como flor de amor reemplaza al loto egipcio y al narciso griego; no son las rosas frívolas de Catulo... sino las rosas célticas, vivaces, altivas, no desprovistas de espinas y cargadas de un dulce simbolismo: la del *Roman de la Rose*, que Guillaume de Lorris y Jean de Meung describen como el misterioso tabernáculo del Jardín del amor de la caballería, rosa mística de las letanías de la Virgen, rosas de oro que los papas darán a las princesas meritorias, y en fin la inmensa flor simbólica que Beatriz muestra a su amante fiel al llegar al último círculo del Paraíso, rosa y rosetón a la vez.⁵⁰⁶

La segunda parte de “El Cuaderno...” es la certeza de la muerte, el último descenso del alma de Adán, y la plena comprensión de la existencia de Aquella en el interior del poeta. Como mencioné al inicio de este apartado, esta última parte del “Libro sexto” es una adenda escrita por Adán después de su encuentro con Solveig en la tertulia de Saavedra, esto es, después de la desilusión amorosa. La vida de Aquella se reproduce en los sueños de Adán tanto como su muerte, provocando en el poeta emociones ambivalentes: por un lado, el gozo del recuerdo de la materia viva y, por otro, la dolorosa muerte. Esta ambivalencia angustiante para el héroe se resuelve en la aparición del camino hacia el mundo de los muertos, donde Adán es el barquero encargado de transportar a su amada muerta a una clase de paraíso, que no puede ver:

Pero en la última de aquellas noches me sobrevino un sueño extraordinario cuya significación, imponiéndose a la derrota de mi entendimiento, le abrió un camino del que sin duda no se apartará en adelante. Me parecía estar en una barca ruinosa, de pie sobre sus mal unidos tablones, y remando eternamente las aguas podridas de una laguna: el cuerpo devastado de Aquella se alargaba en la proa de la embarcación, con las mismas ropas y adornos que lucía en su noche final de

⁵⁰⁵ De la Peña, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁰⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 893.

Saavedra; y, remando siempre, contemplaba yo aquella forma de mujer, transida mi alma de una piedad sin llanto cuya dulzura no sabré pintar ahora, mientras el remo, cortando las aguas muertas, levantaba olores terribles y hería pulpas fosforescentes que giraban y se hundían en la profundidad. Me parecía luego que la embarcación atracaba en un muelle como de tinta, y que, tomando el cuerpo de la mujer en mis brazos, ascendía yo por ciertos escalones hasta llegar a una puerta que se abría delante de mí sin ruido alguno. Entonces me parecía que Alguien, detrás de la puerta, me alargaba sus brazos, en los cuales deponía yo el cuerpo muerto, que no tardaba en ser llevado a las tinieblas interiores. (pp. 503 y 504)

Aquí se confirma que el héroe ama el amor y no a Aquella, objeto amado en palabras de Barthes, porque Adán se resigna y comprende como necesaria la muerte de su amada, ya que sobre ella existe el amor mismo, por lo tanto, Aquella “no es más que su agente”.⁵⁰⁷ El héroe trágico se ve obligado, a partir de la dolorosa realidad, de reacomodar el esquema de creación que primero había elaborado, lo cual significa la aceptación de la figura de la amada como su elemento de acción. De manera simultánea, Adán contemplaba la figura de Aquella, mujer de tierra, para construir en su alma a la mujer celeste, criatura espiritual, la mujer como ánima,⁵⁰⁸ que habrá de habitar en el interior de Adán. Sólo la muerte de la mujer terrestre puede dar paso a la vida eterna de la celeste, dicha eternidad se cumple cuando “la disolución de las habituales coordenadas del espacio y el tiempo hace que se desvanezcan las fronteras entre la vida y la muerte, entre la plenitud y la Nada”.⁵⁰⁹ Así, la edificación total de la mujer celeste produce la devastación de la mujer de tierra: “Y como la construcción de la una se hacía con los despojos de la otra, no tardé yo en advertir que, mientras la criatura espiritual adelantaba en crecimiento y virtud, la criatura terrena disminuía paralelamente, hasta llegar a su límite con la

⁵⁰⁷ Barthes, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰⁸ Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 313.

⁵⁰⁹ Argullol, *op. cit.*, p. 409.

nada. Fue así como la muerte de Aquella se me impuso en mi entendimiento con el rigor de una necesidad” (p. 502).

De ahí que el héroe descienda a las profundidades y se transforme, en sueños, en el barquero que rema eternamente en aguas podridas y reproduzca la muerte de Solveig Amundsen en la figura de Aquella: Adán lleva en ascenso el cuerpo de su amada muerta y la entrega a los brazos de un viejo que la introduce, con él, hacia un lugar en tinieblas, imagen sumamente confusa, alejada del Paraíso, por lo tanto, o se trata de un lugar en construcción –la reconstrucción del Paraíso perdido–, el Edén donde habitan los muertos, aquel mítico lugar de donde fue expulsado el hombre y que ha quedado en soledad, o es la alegoría de la eternidad, la muerte negada y, por lo tanto, desconocida por el poeta vivo. Al cerrarse las puertas del lugar y la imposibilidad de Adán de seguir a su amada, el poeta descubre que a sus espaldas un viejo lo incita a dejar atrás a la muerte y a continuar con su búsqueda: “Abandona ya las imágenes numerosas, y busca el único y verdadero semblante de Aquella” (p. 505), es decir, la belleza. Todo ese proceso por el cual pasa Adán es el del objeto amado anulado

bajo el peso del amor: [Barthes explica], de esta anulación extraigo un provecho seguro; si una herida accidental me amenaza (una idea de celos, por ejemplo), la reabsorbo en la magnificencia y la abstracción del sentimiento amoroso: me tranquilizo al desear lo que, estando ausente, no puede ya herirme. Sin embargo, al mismo tiempo, sufro al ver al otro (que amo) así disminuido, reducido, y como excluido del sentimiento que ha suscitado. Me siento culpable y me reprocho por abandonarlo. Se opera un brusco viraje: trato de desanularlo, me obligo a sufrir de nuevo.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Barthes, *op. cit.*, pp. 39-40.

Sin embargo, llegado el entendimiento a Adán, esto es, continuar con su camino para lograr la concreción de la belleza y la eternidad que conlleva su existencia, la rosa efímera toma un cariz de infinitud, de inmortalidad, porque vive, crece y se transforma “de acuerdo con las dimensiones que [el alma del poeta] va encontrando a su propio anhelo” (p. 505). Aquí la rosa, como el loto, es la rueda donde el alma de Adán comienza su labor creadora, es “la manifestación, salida de las aguas primordiales, por encima de las cuales se eleva y se abre”⁵¹¹ –hay que recordar que la labor de Adán es la de un alquimista–,⁵¹² entonces, la rosa que era blanca concreta su pequeña obra y en la continuidad del trabajo del poeta se supondrá la mutación de la flor a una rosa roja, la aspiración y “fin de la gran obra”⁵¹³ de Adán.

El entendimiento y la esperanza son la clave de este “Libro sexto”. Si es que se pudiera considerar la creación del Paraíso, “jardín excelso y perfecto”,⁵¹⁴ éste será apreciado como una idea de perfección y belleza originado en el intelecto y alma del poeta y cuya existencia se materializa en la idea plasmada en la pieza poética. Sin embargo, el final de “El Cuaderno...” no es concluyente, ya que la

⁵¹¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 891.

⁵¹² “En la última parte de Cuaderno referí la obra de alquimia que iniciara yo con los valores de aquella mujer laudable, al redimirlos de la devastación en que ya los veía y trasladarlos al último retrete de mi alma, donde pudieran adquirir la estabilidad de las cosas espirituales” (p. 502).

⁵¹³ La idea de la gran obra se asocia a la piedra filosofal y, en otros casos, el símbolo de Cristo. La piedra blanca, que consistía en transmutar los metales en plata, era un proceso menos maduro que el de la roja, que procuraba transformar los metales en rojo, a partir de esta idea, la gran obra, la de la piedra roja, en el ámbito cristiano, “es la piedra del acabamiento, de la coronación de Cristo, bajado del cielo para consumir la ley y los profetas” (Chevalier, *op. cit.*, pp. 829 y 892). Como es de verse, la gran obra no excluye al hombre, pues es en principio un proceso de la mano humana, por lo tanto, Adán puede aspirar al logro de la gran obra dentro de su universo poético.

⁵¹⁴ En este sentido, el jardín, explica De la Peña, concentra la belleza de las flores y es, entre otras cosas, referencia del Edén, cuyo vocablo antecedente es “Adinu”, “lugar inhóspito y arisco, la estepa”, donde Yahvéh Elohim plantó un jardín: “El Edinu áspero y salvaje amenizado, humanizado por el Gan, el jardín civilizado, urbano que producen las manos de Dios” (*op. cit.*, p. 107), esto, traslado a la cuestión artística, implica el poder del poeta en cuanto creador del artificio poético, es decir, el creador de su propio jardín.

esperanza de Adán indica la aspiración de la eternidad, no su aprehensión: “rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial” (p. 505). Un futuro incierto se revela de manera irónica, porque la eternidad en Adán tiene un carácter ambivalente: le es negada y a la vez es una condición que lo persigue en cada uno de sus finales. Esto es un fenómeno que mantiene escindido al personaje y hace que la eternidad se parezca más a una condena. Sin embargo, la promesa de seguir con su búsqueda sostiene aquella esperanza: el encuentro de ese manantial implica el encuentro del agua primordial que riega el jardín original, éste convertido ya en una imagen simbólica del alma “en su condición de arsenal de posibilidades de ganarse el cielo o de precipitarse, por el pecado, en los abismos del averno”.⁵¹⁵ La creación del universo que Adán presencia es la lección mostrada por el padre, pues el hijo abandonado se procurará su propio universo.

Por último, quiero señalar la posición de “El Cuaderno de Tapas Azules” en la novela. La estructura dada del texto la ubica antes del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, es decir, antes del descenso al infierno,⁵¹⁶ una de las teorías que considero posible es la que se refiere a la caída. La estadía del héroe en el Paraíso (creado por él, un paraíso intelectual y poético) es la condición anterior a la caída, esta idea la rescato de Mircea Eliade, citado por Chevalier, que a la letra dice: “deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzos en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad y, en resumen, el deseo de superar de manera natural la

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 106.

⁵¹⁶ La *Divina comedia* comienza por el descenso al Infierno y concluye con el ascenso al Paraíso.

condición humana y descubrir la condición divina. Un cristiano diría que es la condición anterior a la caída. Un mago moderno, mirando el porvenir más que el pasado diría que es la condición sobrehumana”.⁵¹⁷ De acuerdo con lo propuesto, la esperanza con la que concluye Adán su relato lo lleva forzosamente a un descenso cuya posición privilegiada es de observador, él no pertenece a ninguno de los helicoides de Cacodelphia, aparentemente no es un condenado, aunque termine suspendido en el infierno. Esta idea es expuesta en el capítulo final de este análisis, que examina en su conjunto los finales de cada sección de la novela con la intención de desentrañar el destino del héroe.

3. 2. Parodia, sátira, ironía y grotesco en el descenso al infierno

Al igual que el “Libro sexto (El Cuaderno de Tapas Azules)”, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” ha suscitado una polémica relacionada con su posición en la novela, es el libro final y por su contenido causa cierta incomodidad en cuanto a su lectura. Julio Cortázar fue el primero en reconocer esta situación, a ambos libros finales los consideró una adenda que en beneficio de la obra podrían eliminarse.⁵¹⁸ Desde entonces, sobre todo la crítica de la década de los sesenta en adelante, se han publicado propuestas de la estructura y orden de lectura de los capítulos de *Adán Buenosayres*, sin embargo, además de la libertad que el lector tiene a este respecto, el orden del libro está dado: “Prólogo indispensable” y los libros del

⁵¹⁷ Chevalier, *op. cit.*, pp. 800-801.

⁵¹⁸ *Supra*, apartado 1. 3. 2. La crítica académica.

primero a séptimo; y a partir de ahí se tendrán que *definir* las posibilidades de movimiento.

Desde mi postura, *Adán Buenosayres* cierra su ciclo narrativo en círculo: Adán es sepultado en octubre de 192..., según dice el Prólogo, el viaje del héroe comienza un veintiocho de abril en el “Libro primero”, con el despertar de Adán, y concluye el treinta de abril en el quinto, con el sueño profundo del héroe. En el recorrido se cumplieron las respectivas iniciación, pruebas, ascensos y descensos. Esto sin duda constituye una novela completa, un inicio y un fin, pero el lector se enfrenta, primero, a un primer final, abierto y confuso, porque Adán cae en un sueño profundo que no tiene fin: es el contemplador eterno de la tortura de Cristo y, segundo, se encuentra con dos libros consecutivos al quinto, los cuales, de manera independiente, son capaces de ofrecer un final cada uno: “El Cuaderno de Tapas Azules”, que la mitad de la novela es un *leitmotiv* que atormenta al personaje, porque es el objeto que lo debería unir a su musa, su amada idealizada; y el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, que es el descenso de Adán al infierno, el cual sucede el 30 de abril a la media noche, cuando ángeles y demonios pelean por el alma del héroe. El final de este “Libro séptimo” es muy similar al final del “Libro quinto” –tomando en cuenta que el descenso es otro viaje–: Adán es el contemplador eterno de la Gran Hoya y de su habitante el Paleogogo, además, no se debe perder de vista que, estructuralmente hablando, este final es el último, el definitivo, de toda la novela.

Para poder explicar que la muerte del héroe anunciada en el prólogo es el final de la novela, es esencial darle el lugar adecuado al “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. Me parece importante mencionar la propuesta de Hammerschmidt

a este respecto. La investigadora afirma que el orden cronológico de los episodios de la novela queda de la siguiente manera: comienza con “el Libro VI, [las secciones 1 a 12]; sigue con los Libros I a IV, salta otra vez al Libro VI, [secciones 13 y 14]; se continúa en el Libro V, sigue con el Libro VII y termina con el Prólogo”,⁵¹⁹ sin embargo, y a pesar de reconocer la elipsis entre el “Libro séptimo” y la explícita muerte de Adán en el Prólogo, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” persiste flotando en un limbo estructural, por lo que mi propuesta a la explicación referente a la posición de este libro dentro de la novela es la que sigue.

El descenso al infierno sucede cuando Adán cae en el sueño profundo del “Libro quinto”, es decir, al regreso y final de su viaje, ya que ocurre en el ámbito de lo onírico entrada la noche, como lo explico más adelante. Estos puntos de coincidencia temporal y el abandono del héroe en el suspenso me hacen suponer que el descenso al infierno sucede en el sueño profundo de Adán, después de la visión onírica de Jesús en el camino a su muerte. En cuanto a la posición del “Libro séptimo” al final de la novela, hay que recordar la estrategia narrativa referente al autor ficcionalizado L. M. Como expuse en el apartado de “Prólogo indispensable”, L. M. asume la autoría total del libro, es un autor transcriptor de los dos libros que escribió Adán. Por lo tanto, como autor tiene el poder de decidir el destino de sus personajes y de la historia.⁵²⁰ Hammerschmidt, en su estudio “La muerte del autor

⁵¹⁹ Hammerschmidt, Claudia, “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” [en línea], en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, núm. 12, 2015, p. 3. Disponible en <https://doi.org/10.4000/amerika.5884>

⁵²⁰ Para Ángel Vilanova, en *Adán Buenosayres* “el narrador atribuye el relato del viaje, en primera persona, al protagonista” (“Motivo clásico y novela latinoamericana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, 1992, p. 1095) , sin embargo, como ya apunté en este análisis, el primer viaje de Adán Buenosayres sucede de los libros primero al quinto, donde la voz narrativa corresponde a L. M., autor ficcional, narrador omnisciente, testigo del viaje de Adán; y el segundo viaje, el descenso al infierno, que tiene lugar en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, Adán

en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, afirma que L. M., como autor, “maneja el destino de su personaje y lo hace morir ya al comienzo de su narración”,⁵²¹ pues también lo deja suspendido al final de los libros quinto y séptimo.

Como muestra de ese poder absoluto, que se refleja tanto en la voz de Adán como en la del astrólogo Schultze, creador de Cacodelphia, éste decide ejercer la originalidad buscada en su paródica epopeya: “–Cuando me resolví a dar una imagen visible de la Cacodelphia inteligible –comenzó a decir el astrólogo–, mi principal cuidado era el de no caer en torpes imitaciones” (p. 519). A diferencia de la *Divina comedia*, cuyo infierno está al inicio del relato; de la *Eneida*, cuyo descenso se encuentra en el “Canto VI”, y en la *Odisea*, en la “Rapsodia XI”, no queda más que confirmar la diferencia, la transformación y la transgresión con un infierno que sucede en los confines de un sueño profundo, que dura seis meses, y cierra su novela con un final desconcertante. Aunque de apariencia simple, la necesidad de originalidad de Schultze (y el poder absoluto de L. M. sobre el total de la novela) constituye la primera imagen irónica de este último libro.

El “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)” se caracteriza por ser el capítulo donde la sátira, ironía y la estética de lo grotesco se acentúan de manera evidente. La parodia cumple con una función esencial y es más específica de acuerdo con el texto parodiado: el “Infierno” de la *Divina comedia* (1308-1315).⁵²²

Buenosayres es el narrador-personaje de su viaje, es decir, el novelista L. M. ha preparado “las condiciones (el *marco*) para que un personaje relate su ‘historia’ (que es la historia de la novela)” (Tacca, *op. cit.*, p. 43).

⁵²¹ Hammerschmidt, *op. cit.*, p. 5.

⁵²² Como ya he mencionado, *Adán Buenosayres* se conforma de un cúmulo de intertextualidades que pueden considerarse paródicas, el viaje como tal es una parodia de las epopeyas clásicas, además de parodiar las construcciones literarias referentes a la misma ciudad de Buenos Aires, su gente, su literatura, sus íconos nacionales e intelectuales. En el mismo caso se encuentra el “Libro séptimo”, donde no solamente hay rastros de la *Odisea* y de la *Eneida*, de hecho, el dato lo

Como quedó explicado en apartados anteriores, la parodia, en su forma más original, se conforma de *ôda*, que “es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado», de ahí *parôdein* sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono, deformar, pues, o transformar una melodía”.⁵²³ Para Hutcheon, “al lado de” se trata de un acuerdo o una intimidad, más que de un contraste, sin embargo, a partir de la heterogeneidad del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, tanto el contraste como el acuerdo están contenidos en el texto. Por otro lado, otro elemento de la parodia que me interesa resaltar para este análisis es el de la transformación, ya que más que imitar, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” transforma su texto base parodiado y lo actualiza.

Este episodio tiene varios matices estilísticos y representa en su totalidad la multiplicidad de formas tan presente en la novela y tan aludida por el narrador, de esta manera se puede estudiar el capítulo desde diversas perspectivas, las ya mencionadas: parodia, sátira,⁵²⁴ ironía, grotesco, intertextualidad, modernidad, entre otras. Sin embargo, enfoco este apartado en las primeras cuatro, pero sin dejar de notar la presencia de los otros elementos literarios.

proporciona el mismo Marechal, quien indica que el descenso al infierno corresponde a la “Rapsodia XI”, de la *Odisea*, y al “Libro VI”, de la *Eneida*, (Marechal 1997b: 865). Sin embargo, existe una relación más evidente y estrecha con la *Divina comedia*, que a su vez parodia a los clásicos mencionados, por esa razón este análisis se enfoca en ella.

⁵²³ Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁴ No quiero pasar alto el carácter satírico del “Libro séptimo”, ya que es este capítulo donde se hace más evidente, como ya se citó en el apartado 2. 2. 2. La iniciación, tiene la “finalidad de corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 178), considerados extratextuales, del ámbito social, moral, y no literario. Hutcheon propone, a partir de Genette, una parodia satírica, que “apunta siempre a un blanco intertextual” (*Ibidem*, p. 185), de la cual haré menciones en el transcurso del análisis.

En el descenso de Adán se entrecruzan la parodia con la ironía. Ésta encuentra su origen en la palabra griega *eironeia*, y “evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa”,⁵²⁵ de ahí su doble especificidad: semántica y pragmática, es decir, que se desarrolla tanto en nivel sintáctico como en el “efecto práctico de los signos”.⁵²⁶ El discurso en el descenso al infierno de Adán se encuentra estructurado a partir de esos elementos, además de mantener un fuerte *ethos*⁵²⁷ burlón, el cual, explica Hutcheon, “articula toda una serie de valores que recorren la gama: de la deferencia a la irrisión, del palmo de narices a la risita socarrona”.⁵²⁸

El “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)” es un recorrido realizado por Adán, el poeta, y el arqueólogo Schultze, el guía, por un Buenos Aires invertido. Se trata del capítulo más extenso de la novela, al igual que el Infierno de la *Divina comedia*. Las dimensiones del “Libro séptimo” obedecen, entre otras cosas, a que en él se conjugan las estrategias narrativas y estilísticas que a lo largo de la novela se presentan de manera disgregada, además de que describe un infierno con nueve círculos minuciosamente detallados, donde la sátira y la parodia se exacerban porque escenarios, escenas, personajes y discursos de los libros primero al quinto se duplican en esa ciudad invertida, a partir de la cual se hace más evidente el tono crítico.

⁵²⁵ Hutcheon, *op. cit.*, p. 177.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁵²⁷ *Ethos* es “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. [...] El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (Hutcheon, *op. cit.*, p. 180).

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 181.

Este “Libro séptimo” está conformado por XIII partes, en las que se distribuyen los pecados capitales. En esas tierras inhóspitas, Adán Buenosayres narra su descenso a la ciudad atormentada, Cacodelphia, y un ascenso a Calidelphia,⁵²⁹ la ciudad gloriosa, que, según explica Schultze, son dos aspectos de la misma ciudad, “las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho [...] es una contrafigura de la Buenos Aires visible” (p. 511), que, de acuerdo con Navascués, “concentra todos los errores del país: superficialidad, frivolidad cultural y escasa atención a la reflexión”,⁵³⁰ crítica satírica constante tanto del narrador como de Adán Buenosayres en las cavilaciones interiores a lo largo de su viaje.

El trayecto lo recorren el poeta y su Virgilio el 30 de abril de 192..., es decir, la última noche del viaje de Adán, antes de caer en la profundidad de los sueños, cuando ángeles y demonios ya peleaban por su alma.⁵³¹ Este viaje se caracteriza por estar narrado por Adán en un tono bastante crítico, concentra las imágenes grotescas que en los libros primero al quinto se asoman, pero que aquí las acentúa a través de la ironía, como modalidad antifrástica y con un *ethos* burlón ya mencionado. En el libro se exhiben los vicios de todos los hombres, de todos los estratos sociales, económicos, culturales, religiosos, intelectuales, y Adán

⁵²⁹ En la edición de Corregidor, Navascués ofrece el origen del nombre de las dos ciudades: “Cacodelphia: en griego sería la ciudad de los hermanos feos; Calidelphia: ciudad de los hermanos bellos” (p. 509), definiciones que nos ayudan a ubicarlas geográficamente, aunque las dos sean una sola, Calidelphia está en la parte superior de Cacodelphia, por lo tanto, podría tratarse del limbo o de un paraíso deseado, ya que como anoté antes, Calidelphia no se desarrolla como ciudad en la novela.

⁵³⁰ Marechal, Corregidor, p. 511, nota 7. El investigador español explica que la mención de la Buenos Aires visible es una referencia a la teoría de Eduardo Mallea expuesta en *Historia de una pasión argentina* (1937), sobre las dos Argentinas, visible e invisible.

⁵³¹ El “Libro quinto” corresponde al viaje de regreso. En el angustiante recorrido de Adán en busca de Dios, ángeles y demonios pelean por el alma del héroe, que en sí se trata del alma del hombre universal, pues Adán es el primero y a la vez todos los hombres, y, de manera precisa, es el bonaerense: Adán Buenosayres (*supra* apartado 2. 2. 3 El regreso y la muerte de Adán Buenosayres).

Buenosayres y Schultze son testigos “de las penas infernales que sufren toda clase de irresponsables, lascivos, sodomitas, tragones, avaros, especuladores, cicateros, perezosos, envidiosos, iracundos, rateros, timadores, asesinos, déspotas, traidores”,⁵³² al igual que en el “Infierno” dantesco, la diferencia es que en Cacodelphia se ridiculizan esos vicios desde una perspectiva ambivalente, tanto satírica como irónica.

Las primeras cuatro partes del Libro séptimo se enfocan en un diálogo introductorio entre Schultze y Adán, donde el guía le revela las intenciones del descenso y los primeros elementos fundamentales del ritual que implica el viaje, y Adán, como narrador-personaje, se encarga de proporcionar al discurso el carácter irónico. De esta manera, el primer contraste se encuentra en la descripción de Schultze:

Tenía el astrólogo un cuerpo flaco de casi dos metros de talla, una cabeza de frente anchurosa y cabellos argentados, y un rostro severo que se resentía de cierta palidez terrosa, comparable a la de los bulbos, y se animaba con la luz de unos ojos grises cuyo mirar caía de pronto sobre uno como un puñado de ceniza. El cálculo de su edad era tan irrealizable como el de la cuadratura del círculo; pues, mientras algunos lo creían galopando su tercera infancia, otros no vacilaban en adjudicarle todos los años de Matusalén [...]. En cuanto a la sabiduría del astrólogo, el sentir popular andaba igualmente dividido: había quienes lo imaginaban en el grado último de la iniciación védica, y quienes lo suponían flotando en las excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como al humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata. (p. 511)

Este raro Virgilio, como lo califica Adán, ambivalente y contradictorio, *antifrástico*, es la degradación de su equivalente parodiado, cuya figura de seriedad se acepta de facto: el poeta laureado, autor de la *Eneida* o el guía de Dante en el “Infierno” de la *Divina comedia*, está más cerca de los dioses que Schultze, de quien, a pesar de

⁵³² Del Paso, *op. cit.*, 1259.

su posición de arquitecto y demiurgo de Cacodelphia, se pone en duda su intelecto y se expone su humor luctuoso, imagen muy cercana a la ironía burlona. Pero también representa al hombre moderno, en él se reúnen las características del *Demos* frívolo, ignorante a la vez que oportunista, y en contraste es el hombre de ciencia y el hombre dubitativo, que, a diferencia del poeta Virgilio, es el creador de un infierno para el que eligió un plano matemático y no poético. De esta manera marca la diferencia entre la figura de Virgilio y la de Schultze:

la parte de automatismo que el personaje imitado ha dejado introducir en su persona, hábitos o manera de expresarse. En su aplicación a lo literario cabe decir, pues, que el texto que lleva a efecto la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente. Las implicaciones irónicas de esta acción son obvias, pues conducen por igual a una relativización del criterio estético (el texto parodiado se revela esclavo de una serie de convenciones que, aceptadas, le otorgan validez) como a una ilustración flagrante, característicamente irónica, del conflicto significativo entre dos ideas, dos tonos, dos mundos diferentes.⁵³³

Por otro lado, el ritual es uno de los elementos esenciales del viaje y que es hiperbolizado en el inicio del descenso, aquí está representado con la aparición del ombú. El objetivo principal es regresar al árbol situado en las inmediaciones del barrio de Saavedra, por el cual la comitiva de amigos poetas había pasado ya cuarenta y ocho horas antes, a su salida de la tertulia de los Amundsen.⁵³⁴ El ombú, además de ser común en Argentina y considerado el árbol patrio,⁵³⁵ tiene

⁵³³ Ballart, *op. cit.*, pp. 423-424.

⁵³⁴ Cfr. "Libro tercero". En este punto es importante tomar en cuenta las horas que separan el viaje de ida y vuelta de Adán Buenosayres y su viaje a Cacodelphia. Todo indica que éste sucede cuando Adán duerme profundamente. Es un viaje que acontece a la media noche, es decir, iniciando el tercer día del recorrido: sábado 30 de abril de 192...

⁵³⁵ En 1927 se realizó en Argentina una encuesta a estudiantes para determinar el árbol patrio, ganó el ombú, entre otras cosas, por el poema homónimo escrito por Luis Lorenzo Domínguez en 1843. El árbol se menciona en *El payador*, de Lugones, y en *El libro celeste*, de Emilio Lascano Tegui (cfr. Carmen López Valiente, "El ombú, árbol patrio de los argentinos", en *Espores, la veu del Botànic*, Universitat de València, 27 de julio de 2017 [en línea], disponible en <https://espores.org/es/es-plantas/el-ombu-arbol-patrio-de-los-argentinos/>

características físicas sumamente peculiares: conocido como bellasombra por su espeso follaje, puede sobrepasar los diez metros de altura, su tronco carece de madera y es hueco, sus raíces son prominentes y torcidas.⁵³⁶ Ante el árbol de imagen tenebrosa, ideal para ser la entrada y el umbral al infierno cacodélfico, Schultze traza un círculo, dentro del cual dibuja un triángulo que representa la trinidad: Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, y en cada vértice, Schultze escribió los temibles nombres: Tetragrammaton, Eloha y Elohim, y los nombres de Santos Vega, Juan sin Ropa y Martín Fierro. Esta “–Rara conjunción de nombres” (p. 514), para invocar a doña Logistila, son parte del contraste paródico.

Los primeros tres son los diferentes nombres de Dios, el primero, el que no debe nombrarse en voz alta, representa las cuatro letras de las que está formado Yahveh (YHWH) en hebreo,⁵³⁷ el Dios único; el gaucho Santos Vega, vencedor en una contienda de payadas contra Juan sin Ropa, el diablo,⁵³⁸ el gaucho Martín Fierro, se trata de íconos literarios que la literatura nacionalista de Argentina retomó como fundamento. Situados en el centro del círculo, Schultze articula un conjuro que, de acuerdo con la anotación de Navascués, se trata de “las últimas estrofas de un encantamiento de brujas para invocar la ayuda de Cernunnos, divinidad celta de los bosques y la lujuria, asimilable al dios Pan”.⁵³⁹ En contraste con el Infierno de

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Dice Alfonso Reyes: “El horror al nombre recóndito tiene raíces milenarias en los hábitos lingüísticos de la humanidad, explica Melliet. Se puede nombrar a Eolín, pero no a Jehová: se puede usar el apodo, nunca el verdadero nombre, que haría estallar el universo. Este nombre queda escamoteado bajo el tetragrama elusivo Y-H-W-H, especie de clave convencional para significar lo que sólo es lícito evocar desde lejos, lo que no podría escribirse ni leerse directamente” (Alfonso Reyes, “Jitanjáforas” [1929], en *Boletín Editorial de El Colegio de México*, núm. 100, noviembre-diciembre 2002, pp. 8-9).

⁵³⁸ Cfr. “Libro tercero”, parte I, de *Adán Buenosayres*.

⁵³⁹ Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, nota 15, p. 514.

Dante, el rito de iniciación al que es sometido el héroe (del Canto I al III) es serio y solemne, desde el encuentro con Virgilio hasta la evocación a los dioses griegos y al Dios cristiano, que no requieren una ceremonia mágica que invoque seres tan distantes entre sí. Tales contrastes entre las figuras y los mitos literarios representan en su conjunto la variedad tanto del texto como de una tradición literaria en transición, una cultura caracterizada por la diversidad de pensamientos y la convivencia entre lo religioso cristiano y lo pagano.

Este rito de iniciación ocurre tardíamente en *Adán Buenosayres*; como dejé anotado en este estudio, la estructura del libro tiene como parte final el descenso al infierno, a diferencia de la *Divina comedia*. Esto tiene serias implicaciones interpretativas relacionadas con la estructura narrativa de la novela. Es importante recordar que Adán Buenosayres ya realizó un descenso al mundo de los muertos, en la casa de Juan Robles, y surgió victorioso, o por lo menos a salvo, de su enfrentamiento con la muerte, lo cual debe resultar en la renovación de la vida, lo mismo debe suceder con el descenso al infierno, pero éste es definitorio respecto del carácter del héroe. Según Campbell, el ritual de iniciación debe dejar al iniciado “en un estado similar al del recién nacido”,⁵⁴⁰ después de haberlo conducido “a través de los umbrales de las transformaciones que demandan un cambio de normas no sólo de la vida consciente sino de la inconsciente”,⁵⁴¹ pero como se verá más adelante, Adán queda suspendido en el infierno de cara al fondo del averno, a la habitación del Paleogogo, entonces intencionalmente todo el recorrido de Adán

⁵⁴⁰ Campbell, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 16.

por Cacodelphia ocurre de manera inversa como la posición de la misma ciudad y como efectos paródico e irónico.

Con la aparición de doña Tecla, bruja guardiana del umbral de Cacodelphia, esfinge en la puerta del Ombú, o equivalente paródico de la Sibila de Cumas, guardiana de las puertas del Aqueronte en la *Eneida*,⁵⁴² se anuncia el grotesco del que estarán conformados todos los barrios del infierno, así como la risa, tanto negativa como lúdica, y la burla, que serán las herramientas de cada descripción. De esta manera, el encuentro entre doña Tecla y los viajeros se destaca por situaciones escatológicas, que abunda en este libro: “Juntando a los canes en torno suyo, doña Tecla se arremangó polleras y enaguas, y soltó el pedo más retumbante que yo he oído en este mundo” (p. 515), flatulencia dedicada a callar a sus tres perros (Cancerberos). Por otro lado, la batalla verbal entre Schultze y doña Tecla es un juego de trabalenguas y adivinanzas. Tanto el lenguaje de doña Tecla como el de Schultze es profundamente popular y contradictoriamente repleto de neologismos. Estas imágenes irónicas que dan lugar al juego están relacionadas con el carácter siléptico de la ironía:

[...] doña Tecla se restregó las manos, como si las calentara en un fogón invisible, y barbotó, dirigiéndose a Schultze:
—«¡Lindo fuego!», decía una vieja, y se le quemaba el rancho.
—Sí —le contestó el astrólogo—. Pero no es mal año cuando las viejas paren.
—¡Tan refranudo y tan desnudo! —gruñó la bruja, sin ocultar su despecho.
Se acarició la descarnada barbilla, levantó un índice de momia y dijo:
—Con el piquito picotea, con el culito tironea.
—¡La aguja! —respondió Schultze sin vacilar ni un instante.
—Está bien. Pero el que diga tres veces borriquín crespín crespa la cola y crespa la crin, ganará tres borriquines crespines crespas las colas y crespas las crines.
—Por mi parte —retrucó el astrólogo—, tengo una capa garlada, gallarda, garlipitajada; y al que la garlase, gallardease, garlipitajase, le pagaría una garlada, gallardura, garlipitajadura. (Marechal 1997a: 347)

⁵⁴² Cfr. Virgilio, *op. cit.*, p. 194.

La invocación a través de las ciencias ocultas para pasar el portal a la dimensión de la ciudad inteligible, con la resolución de acertijos, en la tradición griega suelen ser en un tono serio, por lo que la intención es degradar y transformar el canon. Aquí “la burla más ligera de la que es capaz la ironía, se entrelaza al *ethos* paródico, el cual estaría marcado de forma lúdica”.⁵⁴³ Sin embargo, también es importante advertir que el uso de un lenguaje con intenciones de ruptura se evoca como homenaje a la misma transgresión del canon.

En lo que se refiere a la risa, ésta se presenta de manera negativa en algunas ocasiones, no hay que olvidar que el destronamiento de Solveig Amundsen, su caída del pedestal de la idealización es causa de la risa burlona por unos versos de Adán:

Y las chicuelas se habían reído de su metáfora: después clavaron en Adán unos ojos entre azorados e incrédulos; y en seguida volvieron a reír en coro, ¡sus buchec de paloma, henchidos de risa! Pero Solveig Amundsen no debió reírse con las otras muchachas, ni lo habría hecho, tal vez, si hubiera sabido que con su risa iniciaba el desmoronamiento de una construcción poética y la ruina de una Solveig ideal” (p. 104)

La insensibilidad que acompaña a la risa de Solveig produce en Adán una sacudida al caer la burla en “una superficie del alma muy calma y muy llana”.⁵⁴⁴ Adán es propietario como héroe enamorado, como poeta, de una profunda sensibilidad, que más adelante será objeto de burlas: su drama se convertirá en comedia. La transformación del héroe después de la caída de Solveig es evidente, sobre todo en su rol de narrador en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, pues él es el ironista, “un fingidor que cuida que sus verdaderas opiniones queden al abrigo de

⁵⁴³ Hutcheon, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁴⁴ Bergson, *op. cit.*, p. 37.

una cierta afectación, único indicador de que su sinceridad no es, ni mucho menos, completa”,⁵⁴⁵ de esta manera se convierte en el personaje insensible de la historia, porque tiene la suficiente distancia (o insensibilidad e indiferencia) para, como espectador, mostrar el carácter flatulento de doña Tecla y el duelo absurdo de trabalenguas entre ella y el guía para acceder al Averno. Bajtin distingue una risa ritual⁵⁴⁶ que en el medioevo funcionaba para degradar, a través de la parodia, a ciertas figuras divinas. Esto sucede con doña Tecla y la sonora ventosidad que produce: se ha degradado a una personificación que proviene de un mito serio, cuya labor de custodia es sumamente relevante.

Con el triunfo de Schultze sobre doña Tecla, se abre la hendidura del ombú y los viajeros toman un túnel descendente, la caída hace desmayar a Adán, quien, recobrado el sentido, confirma que se encuentra en el ámbito onírico al escuchar las indicaciones de Schultze: “Su tono profesoral era decididamente absurdo en tal sitio y en aquella ocasión. Pero yo lo escuchaba con esa naturalidad prodigiosa que asumimos durante el sueño y que nos deja impasibles frente a las mayores extravagancias de la creación onírica”. (p. 518)

La arquitectura de Cacodelphia

Adán Buenosayres, como personaje paródico de Adán y también de Dante, narra su aventura en el infierno a la manera de este último, pero dice otra cosa⁵⁴⁷ y en un tono distinto, es decir, la transforma. Y de esta manera, Cacodelphia conserva, a

⁵⁴⁵ Bargalló, *op. cit.*, p. 318.

⁵⁴⁶ Bajtin, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴⁷ Genette, *Palimpsestos, op. cit.*, pp. 15 y 16.

pesar de los esfuerzos de su arquitecto Schultze, el Virgilio de Adán, la estructura del Infierno de Dante:

[Cacodelphia] es una vía helicoidal en descenso: la construyen nueve pasos de hélice o espiras, en cada una de las cuales se alza un barrio infernal o *cacobarrio*. Donde acaba una espira comienza la otra, sin más inconvenientes que un acceso difícil cuyos peligros debe afrontar y vencer el curioso turista. El eje vertical del Helicoide es un tubo que atraviesa los nueve cacobarrios y cuyas virtudes le haré conocer a su hora. En cuanto a los asombrosos detalles de la construcción, no figuran en el prospecto, y le serán revelados *in situ* por el agente de la compañía. (p. 519)

En los primeros ocho cacobarrios se distribuyen los pecados capitales, que coinciden con los del Infierno dantesco, pero impera la modernización del lenguaje y de las figuras del texto parodiante, desde el uso de variantes lingüísticas o idiolecto, como el lunfardo y el cocoliche, hasta los personajes simbólicos –agentes– de cada infierno, lo que explica cómo la parodia escudriña “las formas contemporáneas [para] juzgarlas a la luz de las existencias positivas de las estructuras del pasado”,⁵⁴⁸ sin detrimento del texto parodiado, como lo propone Hutcheon. Por lo tanto, la existencia de un infierno *humorístico*, dotado del *confort moderno*, como lo explica Marechal, responde a la necesidad de que sus “alegres conciudadanos tuvieran un pulcro lugar de recreación donde mirarse y mirar bajo la luz de aquel «humorismo angélico»”.⁵⁴⁹ Su actualización implica la sacralización del canon de la literatura tradicional, la transformación del texto que se da por la superposición y el engarce, como dice Hutcheon, de lo viejo en lo nuevo.

A partir de la definición estructural de parodia, que es la “síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una

⁵⁴⁸ Hutcheon, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁴⁹ “Las claves de Adán Buenosayres”, *op. cit.*, p. 867.

transgresión de la *doxa literaria*”,⁵⁵⁰ se expone la diferencia temporal e incluso estilística entre el infierno de Adán Buenosayres y el Infierno de la *Divina comedia*, éste se divide en tres secciones: la incontinencia, la bestialidad y la malicia, según el esquema aristotélico de los pecados, mezclados con los de tradición cristiana que Dante consideraba más graves. Y su arquitectura corresponde a una fosa cónica en forma de un gigantesco anfiteatro, que se abre en el hemisferio boreal hasta el centro de la tierra; el eje vertical del Infierno une Jerusalén con el centro del globo.⁵⁵¹ En el caso de Cacodelphia, Schultze desecha su primer proyecto porque tenía toda la imprecisión de lo poético, como el de Dante, y su deseo era una estructura organizada matemáticamente por la que se pudiera transitar ágilmente y, sobre todo, que fuera inteligible. El argumento del astrólogo remite a la necesidad de reescritura y transgresión del canon, de subversión de la tradición, representada por la obra del italiano, para adecuar su ciudad infernal en el contexto temporal. Irónicamente, Cacodelphia termina pareciéndose mucho al Infierno de Dante, pero a escala local. A diferencia del Infierno dantesco, que responde a la tradición bíblica, Cacodelphia es la ciudad de Buenos Aires invertida.

La transformación mínima o desviación de las que hablan tanto Genette como Hutcheon puede verse en dichas estructuras arquitectónicas, por lo que me parece importante ofrecer una representación gráfica simple de ambos infiernos, donde se advierten las similitudes y las diferencias que corresponden al texto parodiado (imagen 1) y al parodiante (imagen 2), respectivamente:

⁵⁵⁰ Hutcheon, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁵¹ Cfr. Martínez de Merlo, “Introducción”, en Dante Alighieri, *Divina comedia* [1308-1315], Cátedra, 21ª edición, Madrid, 2018, [edición de Giorgio Petrocchi, traducción de Luis Martínez de Merlo], pp. 9-77.



Imagen 1. "Infierno",
Divina comedia.
Elaboración propia.

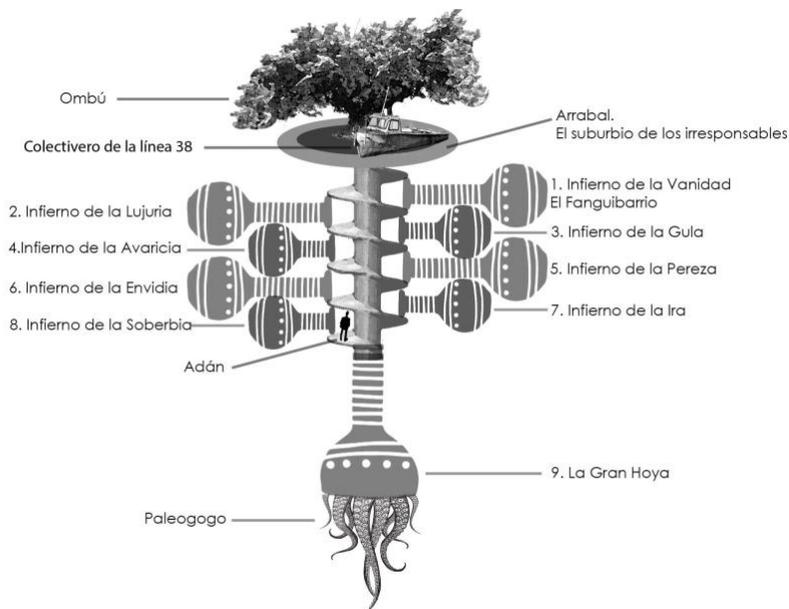


Imagen 2.
Cacodelphia, Adán Buenosayres.
Elaboración propia.

Mientras que el Infierno de Dante representa la *doxa* literaria del siglo XIV, porque se trata de un texto escrito en verso “de carácter científico, filosófico, teológico e histórico”,⁵⁵² su centro es Jerusalén y Caronte es un “viejo, blanco en su cabello hirsuto”,⁵⁵³ el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, aunque también científico, filosófico, teológico, histórico y hasta metafísico, se transforma en prosa, tiene como centro y acceso a los infiernos el ombú situado en el barrio de Saavedra, y como embarcación encargada de cruzar el Aqueronte, una vieja lancha colectivera conducida por un chofer malhumorado y grosero, su Caronte. Cacodelphia tiene en los ocho helicoides una pequeña hoya (u hoyo),⁵⁵⁴ donde se contienen los cacobarrios, y una novena Gran Hoya en el noveno helicoide, donde habita el Paleogogo. El recorrido en este infierno se torna una aventura terrorífica y al mismo tiempo divertida, oposición que se mantiene dentro del discurso irónico y es distinguible por las formas descritas que por lo menos el lector competente⁵⁵⁵ logra reconocer en las imágenes de los viajeros que atraviesan por un *santobogan* que los arroja al arrabal que habrán de atravesar, o la referencia a los habitantes de Cacodelphia:

—¡Gran Dios! —murmuré, volviéndome hacia el astrólogo—. ¿Qué pueblo es ese que tanto se agita en la llanura? Todas esas caras me son familiares, como si las hubiera visto mil veces en la calle Florida, en el Luna Park o en el estadio de Boca Juniors.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵³ Alighieri, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁵⁴ Que los cacobarrios estén ubicados en hoyas es una excelente referencia del inframundo que habitan los condenados, porque confirma su carácter de miseria y muerte, y la constante mirada de Adán hacia esta última, ya que, entre otras cosas, la hoya es el “lugar donde se entierra un cadáver” (DRAE, Espasa Calpe, 22ª edición, 2001, p. 1233).

⁵⁵⁵ Hutcheon explica que para que exista el discurso irónico necesita tanto de la intención irónica del texto como de la capacidad del lector de reconocer dicha intención. “La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada)” (*op. cit.*, p. 188).

–Es el pobre Demos –respondió Schultze–: la *mayoría* nuestra que, inclinada igualmente al bien y al mal, sigue la dirección de cualquier viento. Sus actos y voces anuncian a las claras que hoy la solicitan vientos despreciables. Pero con ese mismo barro un *Neogogo* hará maravillas. (p. 521)

La actualización en los escenarios del infierno moderno representa un alejamiento de la epopeya clásica, el texto parodiado sigue presente, pero no cabe duda que los caminos de Cacodelphia son los mismos de una ciudad con la idea religiosa del castigo, ahora las consecuencias de un actuar libertino y de excesos es asumido por el pecador mismo. Es aquí donde la sátira interviene y se desarrolla de manera explícita, porque recae sobre esa mayoría que representa el pueblo, de manera específica, sobre la sociedad bonaerense, que es expuesta y ridiculizada, a partir del ejercicio de vicios tanto personales como sociales que en Cacodelphia son de naturaleza innata, pero que para el habitante del Buenos Aires visible se presentan como una realidad vergonzante, porque es a ellos a los que expone con el objetivo de “denigrar y quitar cualquier posibilidad de dignidad a las muchedumbres que se dejan arrastra por el vicio y la inmoralidad”.⁵⁵⁶ Sin embargo, el artificio del discurso satírico en la novela tiene también una finalidad estética, que, de manera simultánea con la crítica, logra trastocar “fantásticamente el mundo real, hasta provocar en el lector una imagen sumamente ridícula y grosera de los viciosos y del vicio en cuestión, para que la repulsión provoque la extirpación del mismo”.⁵⁵⁷ De la mano con la estética de lo grotesco, la perspectiva que Adán tiene del *demos* es despreciativa y expone su cara más desagradable.

Por otro lado, el desdoblamiento que implica la parodia funciona, en un primer

⁵⁵⁶ Brenda Sánchez, “El friso y los procedimientos desvalorizadores de lo humano en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, en *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 33, 2003, p. 131.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 127.

momento, no nada más para marcar la diferencia de un texto a otro, como explica Linda Hutcheon, también para que el texto literario pueda mostrar la capacidad de crear su exclusivo universo ficcional y su lenguaje, conservando las características de su contexto, tanto espacial como temporal, y la intención discursiva, creando una estética propia, ya que “la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado”.⁵⁵⁸ En las imágenes de los dos infiernos es clara la presencia de la ironía, esencial para el funcionamiento de la parodia. A este respecto, es importante introducirse al término ironía como modalidad literaria, de acuerdo con Ballart, “capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad”.⁵⁵⁹ Aquí me interesa exponer un pequeño ejemplo para mostrar las dos especificidades: cuando el poeta Adán, en su calidad de héroe guiado al camino de descenso al infierno, dice a su guía Schultze: “[...] admitiendo que nos dé la loca por seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales, ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?” (p. 509). Lo que se cuestiona es su calidad de héroe ante la presencia de aquellos seres legendarios que lo anteceden y califica de locura el descenso al infierno, visión de un héroe moderno ante hazañas de suma peligrosidad, la declaración del héroe es irónica. Sin embargo, también deja claro su carácter como personaje trasladado en el tiempo, que transforma la historia para escribir la suya, y la implicación de su viaje sin el favor de los dioses sino su propia investidura que

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 178

⁵⁵⁹ Ballart, *op. cit.*, p. 296.

representa “la maravillosa historia de la especie humana que llega a la madurez”:⁵⁶⁰ sí sigue los pasos de sus héroes antiguos, pero anuncia que sus motivos son tan profundos como los de aquellos: “–Yo tengo el de mi ciencia y usted el de su penitencia –me respondió Schultze con mucha gravedad” (p. 509), y aquí la parodia entra en escena a partir de su función transformadora: Dante y Virgilio se han actualizado, mas no convertido, a través de Adán Buenosayres y Schultze.

Otra situación donde la ironía juega un papel profundamente significativo es el tema relacionado con Dios. Adán Buenosayres es un héroe que, al igual que Virgilio, hacen un recorrido con la esperanza de encontrarse con Dios.⁵⁶¹ En su camino de regreso (sucedido en el “Libro quinto”), Adán se reprocha y busca el perdón de Dios por haber creado su universo, como lo hizo él, al nombrar las cosas;⁵⁶² a partir de su discurso irónico en el plano de las posibilidades, en el Buenos Aires invertido, Adán desvela, a través de su personalidad soberbia, su postura acerca de la existencia de Dios:

«Ciertamente –reflexionaba yo–, ante las desfiguraciones humanas que nos han derivado de la injusticia primera, el hombre sólo debería compadecer o reír: compadecer, en el sentido literal de padecer con las criaturas que se nos asemejan en la forma y en el destino; o reír, siempre que la risa sea otra imagen de la compasión. Encasquetarse una aureola falsa, esgrimir endeble rayos de latón y parodiar el gesto de Dios en trance de manejar la balanza, es exponerse a dar en el sacrilegio y a ser silbado por la galería.» (p. 649)

La posibilidad que el hombre tiene de parodiar a Dios o los íconos religiosos, a pesar

⁵⁶⁰ Campbell, *op. cit.*, p. 341.

⁵⁶¹ Una de las búsquedas en el viaje de Adán Buenosayres es la de Dios, que se desarrolla de manera más explícita en el “Libro quinto”, la postura ante su fracaso en el encuentro con la deidad da indicios de una crítica a las propias creencias de Adán, que resultan en la creencia de la inexistencia de Dios.

⁵⁶² En el “Libro primero”, en el despertar de Adán, éste crea las cosas de su habitación cuando las nombra.

de conocer las consecuencias públicas, confirma al héroe en su soledad como centro de su propio universo.

En el preámbulo ceremonioso para localizar la entrada a la ciudad atormentada existe cierta similitud con el del Infierno de la *Divina comedia*. Adán narra: “una tromba de aire fortísimo nos aspiró literalmente hacia las honduras; y entonces perdí el sentido, no como el que se desmaya, sino como quien se duerme” (p. 517), y más adelante dice: “Al recobrar el sentido nos encontrábamos en una región cuya naturaleza no alcancé a vislumbrar de inmediato, pues algo semejante a una densa bruma nos envolvía y estrechaba, cerrándonos el horizonte casi en las narices: no digo que fuese una bruma, sino «algo semejante a una bruma»” (p. 518). Estos acercamientos establecidos con “no como el que”, “sino como” o el “casi” marcan las similitudes con el texto parodiado en el que se ironiza al querer decir “nos parecemos, pero somos otros”. Aquí también se puede distinguir un *ethos* paródico respetuoso, porque va “al lado del” texto parodiado, no pretende atacarlo, sino hacer un homenaje a la obra que le sirvió de punto de partida o de inspiración.⁵⁶³

Por otro lado, es importante señalar que el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” se contrapone no a las cualidades canónicas y teológicas que prevalecen en el texto secundario sino a su tratamiento, ya que el personaje Adán Buenosayres también dialoga con dicho discurso teológico, pero lo transgrede en el momento en que en las imágenes evocadas predomina el tono irónico, las figuras son grotescas y se degradan intencionalmente conceptos establecidos como los

⁵⁶³ Hutcheon, *op. cit.*, p. 183.

pecados capitales o los personajes míticos: el sufrimiento de los pecadores, a pesar de ser dramático, o la investidura de los poetas y los héroes están atravesados por la burla de la ironía, que “se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”.⁵⁶⁴

Los cacobarrios o nueve infiernos

Por otro lado, el *ethos* burlón de la ironía puede devenir en lo grotesco, éste como una categoría estética ambivalente, que no es posible pasar de largo. La riqueza en el texto es notable cuando saltan a la vista un grotesco rabelesiano y otro más moderno, como el descrito por Kayser. Por un lado, la exposición de los personajes escatológicos, vulgares y sexualizados es un homenaje a Rabelais desde la parodia, pero, en definitiva, ni escenarios ni sucesos ni personajes se encuentran dentro de la categoría renovadora del Medioevo y el Renacimiento considerada por Bajtin, porque el discurso no deja de evocar lo moderno, ni abandona su propio espacio cronológico, donde no tienen cabida las literaturas clásicas, más que en forma de texto de segundo plano, parodiado, homenajeado o contrastado. Visto de esta manera considero que es posible acercarse a los barrios infernales.

Los cacobarrios contienen una descripción grotesca, en la que predomina lo escatológico, que se anuncia desde su nombre. Así, en el primero de ellos, el Fanguibarrío, el infierno de los vanidosos, es habitado por pequeños burgueses individualistas y arribistas, que, como su nombre lo indica, hundidos hasta el cuello en el fango, “mostraban tendencias a las formas porcinas” (p. 527). Estos habitantes

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 176.

son sometidos a una crítica despreciativa en la que se exponen sus vidas ordinarias: son seres esclavizados, individualistas, ridículamente excéntricos, narcisistas, ignorantes, elitistas. En este cacobarrio, Adán se encuentra con su vecino Campanelli, de quien se expone su extrema vulgaridad; la señora de Ruiz, amiga de los Amundsen, en conflicto con el profesor Berreta, de quien el nombre hace referencia al lunfardo “berretín”, objeto falsificado,⁵⁶⁵ cuya extrema higiene y desinfección fue en balde, ya que murió atropellado; el doctor Scarpi Núñez y su consorte, la rolliza Betty, de quienes se expone su mediocridad académica y el olvido del origen (era hijo de un zapatero).

La risa, la burla irónica y lo grotesco escatológico se concentran en varias descripciones, así, Campanelli confiesa: “Hombre de lentas digestiones, yo prefería ocupar una butaca *pullman* en los teatros de sainete: reía entonces a carcajadas, reía como un orate, hasta perder el aliento y sentir que se me aflojaba peligrosamente el esfínter” (p. 530); y de la señora de Ruiz se dice que

Con un orgullo verdaderamente satánico, exhibe a sus relaciones el apéndice, la mitad del páncreas y un riñón que ágiles bisturíes le cortaron un día, y que guarda ella en frascos del cristal más puro, como trofeos de otras tantas victorias. Además, en su pavoroso engreimiento, se vanagloria de haber producido el bolo fecal más considerable que haya ilustrado las páginas de la *Revista Médica*” (p. 533).

Este grotesco, de estirpe rabelesiana, se rebaja, destrona y aniquila a la clase burguesa mostrando su predominancia orgánica en contraposición de lo material. “Se rebajan y ridiculizan las pretensiones de eternidad del individuo aislado –irrisorio en su limitación y en su caducidad”.⁵⁶⁶ A diferencia de la postura de Bajtin, que

⁵⁶⁵ Gobello, *op. cit.*, p. 100. Navascués lo define como un producto de buena apariencia y mala calidad (Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, p. 532, nota 42).

⁵⁶⁶ Bajtin, *op. cit.*, p. 342.

afirma que lo bajo es renovación y renacimiento en Rabelais, opino que la posición de este infierno es crítica y su intención es de estancamiento: no hay salvación renovadora para sus condenados, tanto como aparentemente no la hay para el héroe. “La sustitución de lo alto por lo bajo está ligado de la manera más estrecha a la muerte y los infiernos”,⁵⁶⁷ y en el Fanguibarrío este movimiento hacia lo bajo se opone al movimiento hacia lo alto, porque al igual que la opinión de Panurgo, “el lugar más horrible no es la garganta de Satán, sino el bacín de Procerpina. Su trasero es una especie de infierno en el infierno, de bajo dentro de lo bajo”.⁵⁶⁸ De esta manera, fango, vísceras extirpadas y deyecciones sólo pertenecen a lo bajo, no hay posibilidades de vida en ellas, no hay vuelta hacia arriba, sus condenados no tienen ninguna oportunidad de ascensión.

La renovación se encuentra en figuras parodiadas que advierten cierta bondad, a pesar de que se rebaja a la figura o la situación. Quedó explicado que Schultze representa varias figuras míticas o simbólicas, entre ellas la del dragón que custodiaba el primer umbral del viaje. En Cacodelphia, la ciudad invertida, Schultze conserva dichas personificaciones, por lo tanto, su tótem es un benévolo dragón. En el infierno de la pereza se acentúa esta característica pecaminosa en su guardián y custodio: un inusitado animal

que tenía forma de dragón, pero, si lo era, resultaba un dragón enano, agradable a la vista y sin la maquinaria de terror que solemos atribuir a ese linaje de bestias: fríos y lustrosos colores de mayólica brillaban en su cuerpo, el cual, limpio de viscosidades y hedores legendarios, aparecía cubierto de ojos hasta la punta de la cola, y no en trance de parodiar un Argos cualquiera, sino más bien como expresión de cierto afán decorativo. Sin embargo, lo más notable del monstruo era su jeta ilustrada por dos ojitos exentos de toda crueldad, bien que chisporroteantes de

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 340.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 341.

malicia, y por una boca enorme que, sin diente ni colmillo alguno, sonreía de oreja a oreja; todo lo cual, a mi juicio, lo declaraba dragón alegre y buena persona. (p. 602)

La degradación de las imágenes parodiadas, en este caso del dragón mítico y del arqueólogo Schultze, se relacionan con una intención irónica burlona que provoca risa, no por su disimulo, sino por su explícita exposición a la burla. Aunque la risa es social, al interior del texto literario las imágenes de este tipo logran el eco que la risa necesita para su realización, la cual se encuentra en el lector. Al igual que la risa carnavalesca, la provocada por el simpático dragón es “ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”.⁵⁶⁹ Y esta ambivalencia se reafirma cuando Adán pregunta cómo debe vencerse al guardián: “–Si no hubiera descuidado sus lecturas clásicas –me respondió [Schultze]–, sabría que, a un dragón, en este caso, hay que adormecerlo profundamente” (p. 602). ¿Cómo? Con un arsenal de hipnóticos que consisten en lecturas aburridas de fragmentos de literatura nacional, poemas de Adán Buenosayres, el Código de Minas, la guía telefónica, entre otras.

En este caso, Schultze es el distraído que anuncia Bergson, se trata del personaje que constantemente mueve a risa. Su aparente rigidez asumida en su papel como guía del viaje, como el Virgilio moderno, como el dragón mítico, se diluye con la imagen flexible de un dragón agradable y no terrorífico. Para él, la degradación de su figura pasa desapercibida porque está distraído, y esta distracción, de acuerdo con Bergson, “es sistemática, organizada en torno a una idea central –también en que sus desventuras están bien trabadas, trabadas por la

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 17.

inexorable lógica que la realidad aplica en corregir el sueño—, provocando así a su alrededor, a través de efectos capaces siempre de sumarse unos a otros, una risa que crece indefinidamente”.⁵⁷⁰ De esta manera, Adán, como narrador personaje, expone los vicios de Schultze para mover a risa y ridiculizar al personaje, y éste revira y expone los de Adán, pero siempre de manera mucho más moderada, de ahí que, ante la resistencia del dragón a ser vencido por el sueño, Schultze sugiera a Adán le recite alguno de sus poemas —haciendo alusión al efecto soñoliento que ocasionan en sus oyentes—. Este intercambio de exposiciones es una herramienta eficaz para la risa. Sin embargo, reconocidos los vicios por ambos personajes (la insignificancia del dragón y los inestimables poemas), procuran disimularlos, sobre todo Schultze, quien es el objeto de la burla del narrado personaje y he aquí el efecto de la risa correctiva. Este disimulo, asociado con la rigidez⁵⁷¹ explicada por Bergson, es el que mueve a risa. Los esfuerzos de Schultze por ignorar la figura de su tótem son los que la provocan:

Cariacontecido, rompiéndose a bostezos, claudicante de ojos y laxo de músculos, el dragón sonriente dejó de serlo para entrar en el más hondo letargo. Schultze le dio entonces algunas patadas; y como advirtiera su absoluta inmovilidad:

—¡A la puerta! —me gritó con innecesario apremio—. ¡A la puerta! (p. 603)

Por otro lado, me parece importante destacar que las imágenes feas de algunos habitantes de Cacodelphia cumplen una función asociada con la risa. La fealdad de la mujer que personifica la gula resulta ambivalente. Por un lado, la descripción de la imagen es de fealdad risible si se atiende el lenguaje utilizado por el narrador

⁵⁷⁰ Bergson, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁷¹ Bergson afirma que “toda rigidez del carácter, de la mente e incluso del cuerpo resultaría sospechosa a la sociedad por ser la posible señal de una actividad que se adormece, y también de una actividad que se aísla, que tiende a desviarse del centro común alrededor del cual gravita la sociedad; en suma, de una excentricidad” (*op. cit.*, p. 47).

personaje, cuando usa “cachetes” en lugar de “mejillas”, o no omite “nariz de perro” si es suficiente con mencionar que es una nariz respingada, o hace referencia a cierto “lunar muy vegetado” para referirse a un lunar bastante velludo, sin embargo, esta risa provocada se transforma, casi de manera simultánea, en una imagen grotesca alejada de la risa, porque la hiperbolización de su imagen y el barroquismo de su vestuario, por ejemplo, causa cierto grado de desagrado terrorífico.

Aquella mujer era de una obesidad repelente, magnificada por cierto traje de noche, lleno de lentejuelas, que se le reventaba por todas las costuras. Lucía una cara de plenilunio, con dos cachetes redondos en uno de los cuales negreaba cierto lunar muy vegetado; su nariz de perro, húmeda y respingada, erguía y venteaba incesantemente, puesta entre dos ojitos que, no sin dificultad, se abrían un rumbo a través de la grasa; cóncava y estrecha, su frente remataba en un peinado monumental de sus cabellos, entre los cuales, a manera de ornato, aparecían mejillones y langostinos, pejerreyes y martinetas, chorizos y morcillas, espárragos y bananas [...]. (p. 571)

De esta manera, la risa que pudo haber provocado la imagen, se transforma en una “acongojada sonrisa, hasta que la atmósfera se ha vuelto cada vez más tensa y la sonrisa se ha esfumado por completo”,⁵⁷² porque la figura ya es reconocible en el mundo de lo real y no de exclusividad onírica, pertenece a nuestro mundo.⁵⁷³

Una doble papada le unía el mentón y el arranque de un cuello inexistente: desde allí la línea no tardaba en remontar el vuelo según la expansión formidable de dos tetas vacunas, para decaer un tanto en la posible región umbilical, elevarse con multiplicado brío en la comba de un vientre casi esférico, y hundirse al fin, bajo la mesa, en desconocidas aunque sospechadas honduras. Macizos e informes, los brazos de aquella señora terminaban en dos manitas regordetas y cortos dedos que lucían un anillo gritón en cada una de sus falanges. (pp. 571-572)

Aquí la parodia y su *ethos* se balancean entre lo despreciativo y lo contestatario, sin embargo, es claro que su función es exponer el vicio cuyo castigo se verá

⁵⁷² Kayser, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 25.

reflejado en la imagen del individuo entregado a la gula. “Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación”,⁵⁷⁴ el infierno se infiere como ese mundo absurdo e inverosímil al que pertenece, nos causa terror, dice Kayser, porque no podemos imaginar vivir en ese mundo transformado, a pesar de que es nuestro propio mundo. A diferencia del grotesco bajtiniano, que implica la liberación en sentido positivo, la llegada de Adán al final de su camino infernal, esto es, a la Gran Hoya donde habita el Paleogogo, está cargada de la “carcajada cínica, irónica y hasta satírica”,⁵⁷⁵ es una figura humorística que, incluso, mueve a risa, pero totalmente negativa, ya que degrada al monstruo que debería causar temor, por lo contrario, Adán dice que no le tomó forma de maldad alguna. En este final lo terrible grotesco no se localiza en la figura del monstruo, sino en la posición del héroe que contempla permanentemente al Paleogogo, el conductor primitivo (p. 747) –de acuerdo con una definición de Navascués–. Esa contemplación final es muy parecida a la suspensión en el sueño de Adán en “Libro quinto”. Aquí, Adán parece un héroe que no asciende, estático en un infierno estéril, sin posibilidades de trascendencia, queda suspendido en el tiempo y en el espacio como si no comprendiera, o no importara, una continuación y, con todo, conserva su discurso irónico:

–¿Qué le parece? –me interrogó Schultze al fin, señalando al Paleogogo. Le contesté:

–Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta, como cuchillo de viejo. Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de chancho. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés. (p. 562)

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 309.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 313.

El final del “Libro séptimo” con el héroe suspendido y contemplativo en la boca de la Gran Hoya es la parodia del hombre moderno, aquel que no sabe de destinos prefijados, ni de premoniciones ni de oráculos. El que se tiene a sí mismo, consciente de su ser finito y a la vez de su poder creativo, es el hombre solitario contemplando la existencia forjada por él mismo. Sin embargo, esta independencia del héroe es relativa, si no es que nula. Es necesario recordar lo dicho en el preámbulo de este análisis: L. M. es el autor y narrador de los siete libros, la transcripción que realiza a los libros sexto y séptimo no garantiza la fidelidad autoral de Adán Buenosayres, por lo tanto, hay que considerar que quien deja suspendido indefinidamente en el infierno a Adán es el autor-narrador L. M. Ambos comparten el mismo destino, *per se* irónico, porque siendo los creadores de su universo y de su historia han dejado pendiente su trascendencia.⁵⁷⁶

En conclusión y siguiendo la idea de Hutcheon referente a que la parodia tiene dos funciones literarias opuestas, a saber, “la de mantener o la de subvertir una tradición”,⁵⁷⁷ el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” es un texto subversivo, ya que transforma la epopeya, cuya presencia como género parodiado fue confesada por Marechal, y traslada en el tiempo la tradición del héroe clásico para colocar en escena al héroe moderno del siglo xx latinoamericano, quien muestra una visión del mundo, donde la parodia y la ironía tienen un “papel

⁵⁷⁶ Hammerschmidt, en su estudio “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, profundiza en la posición de L. M. como autor, quien, como tal, “maneja el destino de su personaje y lo hace morir ya al comienzo de su narración” (p. 5), lo cual aplica de la misma manera en el final del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, pero, a diferencia de la postura de Hammerschmidt, no considero que las dos figuras tengan la categoría autoral y exista entre ellas una batalla (p. 3), por el contrario, hay un poder (asumido) total de L. M. sobre la historia y los personajes y fue cedido por Adán.

⁵⁷⁷ Hutcheon, *op. cit.*, p. 189.

renovador y central en la evolución de los nuevos géneros literarios. Tal teoría dinámica transforma la parodia en gesto revelador, incluso desmitificador de las convenciones, y permite o favorece cambios a nivel formal”.⁵⁷⁸

Tanto el “Libro séptimo” como la novela *Adán Buenosayres* responden a un discurso de ruptura y transgresión, la presencia de la ironía burlona, el *ethos* contestatario de la parodia, y las figuras grotescas conducen a una intención de desafío y de crítica trasformadora, que recaen en los camaradas martinfierristas de Adán, en la sociedad común de Buenos Aires, en el poeta que idealiza, en el sistema literario acartonado y elitista. Dicha crítica puede mostrarse tan desdeñosa o burlona como contestataria, que en sus orígenes seguramente tuvo la intención provocadora del rechazo y el desdén, como toda obra que transforma y transgrede cánones. Visto con una distancia temporal de poco más de setenta años, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” se ofrece multifacético y heterogéneo, ya que muestra su capacidad de contenerlo todo y de tener una vista periférica que abarca más tiempos e historias. Sin embargo, también se trata de un hombre sin salida, el Adán del siglo xx en constante búsqueda y sin respuesta. Dante y Eneas ascienden después de su aventura en el infierno, Adán Buenosayres espera la muerte para transformarse en un poema concluido.

⁵⁷⁸ *Idem.*

3. 3. La trascendencia del héroe

“Don Quijote perdió su fe y murióse:
tú la cobraste y vives;
era preciso que él muriera en desengaño
para que en engaño vivificante vivas tú”
Miguel de Unamuno
*Vida de Don Quijote y Sancho*⁵⁷⁹

La complejidad de *Adán Buenosayres* respecto al destino del héroe radica en los inciertos finales de los libros quinto, sexto y séptimo, así como en lo narrado en el “Prólogo indispensable”. He dejado anotado que la estructura de la novela conserva un orden aparentemente caótico, sin embargo, ese no es su problema central, porque a pesar del orden que se le proponga imponer, la estructura está dada, pero es en este nivel estructural donde se encuentra una de las problemáticas del libro. Queda claro que comienza con el “Prólogo indispensable”, que anuncia la muerte del personaje, sigue con el viaje del héroe, que sucede en los libros del primero al quinto, extendiendo los sucesos más significativos en el sexto y el séptimo, esto es, la muestra del contenido de “El Cuaderno de Tapas Azules”, *leitmotiv* de Adán en la primera parte de su viaje, y el descenso al infierno como exposición necesaria de la cara invertida de la Buenos Aires real, el necesario descenso al infierno de todo héroe. En este sentido, las cuatro partes mencionadas ofrecen claves esenciales que indican el entrelazamiento de cada hazaña de la trama y, por lo tanto, el destino del héroe; sin embargo, es necesario tomar en cuenta que la fragmentación de la novela en esas cuatro partes sugiere cuatro finales distintos, cuatro posibilidades,

⁵⁷⁹ Fernando Savater, “Don Quijote y la muerte”, en *Estudios Públicos* núm. 100, Chile, 2005.

incluso cuatro claves, sin olvidar que la muerte del héroe es un hecho, según anuncia el prólogo.

También es esencial recordar el juego narrativo que se manifiesta; como ya mencioné en apartados anteriores, L. M. es el prologuista, editor, transcriptor de los libros sexto y séptimo, narrador de los libros primero al quinto –además de las intervenciones directas que hace en la narración del personaje en “El Cuadernos de Tapas Azules”– y autor ficcional del total de la novela,⁵⁸⁰ por lo tanto, el poder narrativo de L. M., su presencia y manipulación de la historia, resultan absolutas. Este poder absoluto más o menos disimulado insinúa la casi aniquilación del sentir del personaje protagónico, porque la narración nace y concluye en voz de L. M., ya que todo se enuncia desde su mirada autoral y narrativa, porque fue, según indica, testigo de los pasos de Adán; incluso esto sucede con los dos últimos libros, de primera autoría de Adán Buenosayres, pero manipulados y apropiados por L. M. al haber sido transcritos por él. Toda esta estrategia narrativa implica una trampa para el lector, para el análisis de la obra y el esclarecimiento de ese destino tan aparentemente opaco. Entonces hay que considerar que la responsabilidad de la estructura tanto formal como de fondo de la novela, así como los estados de suspensión y la muerte del héroe recaen directamente en ese poderoso autor-narrador, quien además sin duda utiliza a Adán Buenosayres para fijar en la trama el discurso irónico imperante: Adán, como personaje de la novela, es el objeto en el que recae la ironía y, a su vez, la comparte con sus camaradas. Visto así, el

⁵⁸⁰ *Supra* apartado 2. 1. Prólogo indispensable.

personaje es un instrumento al servicio de L. M., igualmente ente ficcional de la novela.

Es posible que estos movimientos estructurales impliquen también un desdoblamiento, sugerido antes por Hammerschmidt, cuando habla de una disputa discursiva entre ambas figuras que luchan por la preeminencia de la voz, y a partir de la cual la investigadora sostiene la necesidad de la muerte de uno de los dos elementos ficcionales.⁵⁸¹ De ahí que L. M. decida la muerte de Adán para lograr el poder de la narración. Sin embargo, me parece que es importante considerar que antes de que la muerte escinda definitivamente a ambas figuras, las une, para lograr el poder sobre la historia a partir de una sola personalidad. Los opuestos se revelan a lo largo de la narración en un juego de dobles complementarios, uno no existe sin el otro, la muerte de uno implica la trascendencia o el fracaso del otro. Esta propuesta de unión entre los dos seres ficcionales, L. M. y Adán, contradice la postura sostenida de Hammerschmidt, quien afirma que L. M. gana la batalla por la supremacía narrativa. Yo apuesto más por el desdoblamiento mencionado, donde no existe una lucha entre uno y otro. El poder de la narración lo tiene L. M. desde el inicio de la novela y su carácter irónico lo sitúa como amo y señor del discurso y de sus personajes. Adán es un alter ego que no pelea por su independencia, porque no necesita hacerlo, ya que el lector se sumerge en la historia de Adán, quien es el conducto a través del cual L. M. puede enviar su voz verdadera, en él puede vestirse del primer hombre expulsado del paraíso, del poeta idealista, del héroe de la *epopeya*, del ironista y, más importante todavía, del héroe melancólico; Adán es a

⁵⁸¹ Hammerschmidt, "La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", *op. cit.*, p. 4.

partir de quien L. M. evoca la ruptura de las tradiciones, las ironiza; es el rostro de la novela y L. M. es la voz; así lo revela el discurso del “Libro quinto”.⁵⁸² Entonces es posible imaginar que L. M. se asoma permanentemente en la historia de Adán porque se trata de su propia historia.

El orden lineal de las partes de la novela también debe entenderse como un acto intencional del gran Autor, como le llama Adán Buenosayres: “¿Y si no fuese un drama, sino una comedia inefable del gran Autor?” (p. 459), refiriéndose a la vida misma y a Dios, pero también a la gesta adánica, cuestionamiento que deja claro el carácter irónico del texto y con lo cual pone en jaque al lector nuevamente: ¿quién es el gran Autor? ¿Leopoldo Marechal, L. M., Dios? Y aunque se refiere literalmente a este último, cabe la posibilidad de que en el nivel estructural de la novela haga un guiño al ente ficcional, lo cual se complejiza mucho más, porque hay tres niveles autorales en esta trama: Leopoldo Marechal, en su rol de autor real; L. M., autor ficcional, y Adán Buenosayres, autor ficcional-personaje. Como señalé en el apartado del “Prólogo indispensable”, L. M. es el autor ficcional de toda la novela, él asume la autoría en el prólogo, absorbe al autor real, por lo tanto, aquí lo consideraré el gran Autor, quien, insisto, como dios de su propio universo poético decidió el orden estructural, cronológico de la novela y el destino de su personaje: “Prólogo indispensable”; libros del primero al quinto; “Libro sexto (El Cuaderno de Tapas Azules)” y “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”, lo cuales, aunque con historias que podrían ser independientes, se encuentran entrelazados,

⁵⁸² Antes hice hincapié en este discurso desdoblado, donde las voces de L. M. como narrador y de Adán se intercalan, se confunden en una doble voz (cfr. Marechal, *Adán Buenosayres*, Corregidor, “Libro quinto”, apartado III, pp. 450-468).

de eso no hay duda, sin embargo, los finales de cada sección, y en especial el del último libro, resultan complejísimo, porque parecen finales interrumpidos, y el lector espera un final concluyente. Hay varias posturas respecto a este tema, y aquí ofrezco una lectura propia.

La pregunta a partir de la cual surge el análisis de esta investigación es si el héroe trasciende tal como lo hacen los héroes épicos que lo preceden o, si es el caso, de qué manera trasciende. Por un lado, el relato comienza con la muerte del héroe, “en esta novela el velorio está al empezar”.⁵⁸³ El análisis se enfrenta a una problemática fundamental ante la muerte del héroe, ya que en ninguno de los tres libros (quinto, sexto y séptimo) sucede de manera explícita; tal y como lo apunta Gramuglio: asistimos “al entierro de un héroe cuya muerte no ha sido efectivamente narrada, hiato en el que se repone la transfiguración y metamorfosis del héroe”.⁵⁸⁴ Como quedó apuntado a lo largo de este análisis, Adán oscila entre realidad y sueño, a partir de los cuales diferencia el tono y tipo de discurso. Lo realizable poético, el alcance de la sustancia, el mito, el logro de la unidad, la trascendencia misma, suceden en el plano onírico. En este sentido, es necesario desentrañar si entre la muerte y el sueño existe alguna relación que defina el destino del héroe. Y, en efecto, lo hace.

Una de las características del héroe Adán es la de sus varias facetas, es decir, se trata de un personaje ambivalente que en ocasiones asume el rol del héroe dormido y en otras del héroe muerto. Hay que recordar que el “Libro primero” comienza con el dificultoso despertar del personaje, quien se debate entre lo onírico

⁵⁸³ Ricardo Piglia, “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*”, *op. cit.*, p. XV.

⁵⁸⁴ *Op. cit.*, p. 781.

y la vida real de Buenos Aires agitada. En el relato la presencia del sueño es recurrente, Adán debe soñar para crear espacios e historias alternos, en él es posible lo imposible de la vida ordinaria, porque el sueño es el “símbolo de la aventura individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador”.⁵⁸⁵ En el final del viaje, que tiene lugar en la última parte del “Libro quinto”, Adán es presa de un infame sueño profundo, en el que mira la reproducción de la escena de la pasión de Cristo representada por el linyera que lo espera en el umbral de la puerta de su casa, pero como ya se resaltó en su momento, Adán observa la escena y no es visto por el hombre torturado, así como las masas no ven que ese hombre asume el castigo por pecados que él no cometió. Adán está imposibilitado en el sueño de emitir palabra alguna y está lleno de terror, como si él también se quedara en espera de ser absuelto por sus pecados, pero no muere, sueña eternamente (una eternidad de seis meses),⁵⁸⁶ como parte de la penitencia que debe atravesar.

Lo mismo sucede en el “Libro séptimo”, en un tono humorístico, el héroe que descendió a los infiernos, recorrió cada cacobarrio, reconoció a los condenados y se regodeó en su papel de héroe, queda nuevamente suspendido, pero ahora en la Gran Hoya, el último helicoide o círculo del infierno, hogar del Paleogogo, el último conductor, el monstruo, satanás, a quien observa también eternamente, o eso

⁵⁸⁵ Chevalier, *op. cit.*, p. 959.

⁵⁸⁶ Estas manifestaciones contradictorias son irónicas, pues muestran precisamente que la eternidad parece negada a Adán. En este sentido, es importante recalcar que L. M., autor de ese Libro quinto, es un narrador irónico. Ironiza la vida del personaje, sus acciones y su mismo viaje, y pretende situarlo como un héroe sin gloria.

aparenta ya que tampoco continúa su camino, queda estático, asomado al fondo de la hoya.

La conjetura que expuse y que traigo a cuenta ahora es que, en el orden de los sucesos del relato, el descenso al infierno sucede en el sueño profundo del que despierta Adán en el “Libro primero”, para iniciar el recorrido de su viaje a través del mundo real, con constantes descensos al mundo onírico. El proceso de creación del universo poético se concreta después del final del “Libro quinto”, forzosamente, la penitencia de Adán se resuelve con el “entendimiento” de la creación, de la conjugación de la vida y la muerte, del amor y la belleza, es decir, cuando en su entendimiento logra la unidad representada en la creación celeste, en la concreción de la única y verdadera belleza. De esta manera, se da un salto hacia el “Prólogo indispensable” para recordar que Adán Buenosayres se ha transformado en poema concluido, es decir, la perennidad de la rosa existe dentro del alma del poeta, y su trascendencia radica en la poesía misma, que conjuga la unidad entre materia y sustancia.

Es importante hacer hincapié en que la historia de Adán comienza por el final. Un personaje muerto que es dirigido a su sepulcro. Insisto en que la muerte, de acuerdo con Argullol, es concebida como un acto supremo de creación, además posee el poder de regenerar, y “también nos introduce en los mundos desconocidos de los infiernos o los paraísos”.⁵⁸⁷ La muerte alcanza a Adán Buenosayres después de que se ha sometido y superado las pruebas impuestas en su viaje; ha descendido al inframundo por lo menos dos veces y ascendido las mismas y, lo más esencial,

⁵⁸⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 731.

logra el entendimiento de la creación. Adán, en un nivel espiritual e intelectual más elevado, logra la transformación. En el proceso de creación, se califica como tejedor de humo, poeta iluso, y, entre sus pecados, se confiesa usurpador de la palabra, como herramienta central de su labor poética, es decir, como creador de universos, sin embargo, esta culpa y temor a la deidad creadora por equipararse con ella desaparecen cuando en el “Libro sexto” el máximo creador del universo le muestra el proceso de creación de la belleza. La presencia del maestro, quien de antemano le advierte que él guía su destino, impulsa a Adán a que se transfigure en poema, en sustancia ligera y eterna, consigue la unidad entre belleza y amor, alcanza al Único, es decir, trasciende en el cosmos poético, porque es la muerte la que “abre el acceso al reino del espíritu, a la vida verdadera”.⁵⁸⁸ Sin embargo, este final muestra una esperanza que se esfuma en el “Libro séptimo” a causa de su contemplación permanente. Visto desde ahí, el héroe no trasciende, queda estático en espacios sin tiempo.

Todas las características anteriores concretan a un héroe melancólico, y Adán lo es cuando inicia su viaje y se debata entre el sueño y la vigilia, lo es en el “Libro sexto” cuando sus intenciones son creadoras, lo es en todo su viaje cuando sabe que camina hacia la muerte. Se trata de un héroe anticipadamente muerto que se niega a la muerte y, con ello, inicia su viaje. “Para negarnos a la muerte hay que elegir una empresa, una cruzada, un propósito que se quiera invulnerable y que nos haga deambular sobre la faz de la tierra –a nosotros, que nos sabemos mortales, que lo único cierto e inapelable que conocemos es nuestra mortalidad irrevocable–

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 732.

como si fuésemos inaccesibles a la muerte”.⁵⁸⁹ La empresa de Adán es indudablemente el logro de la unidad en la belleza, la perfección inalcanzable, la felicidad, la trascendencia. La melancolía de la que es presa Adán en todo su recorrido se convierte en su objetivo por combatir.

Es notorio que Adán en el sueño no trasciende, si es que consideramos que los finales de los libros quinto y el séptimo suceden en el espacio onírico. Pero el “Libro sexto”, el Paraíso poético, su momento más melancólico, lleva al héroe al plano de la creación y entendimiento, la única esperanza que lo impulsa a seguir su camino y, por lo tanto, la única manera de trascender del héroe, con la conclusión de la máxima labor poética y su transformación en poema, es decir, de morir en la materia para vivir en la sustancia poética.

Por otro lado, me parece necesario enfatizar el carácter del héroe, para ubicarlo en un tiempo específico. He insistido en que Adán Buenosayres es un héroe moderno, que realiza el trayecto de su viaje totalmente solo, sin el amparo de los dioses y sobre la duda constante acerca de la existencia de un Dios que se ha revelado sobre todo ausente, esto lo convierte en un héroe trágico, una vez más, melancólico, que, en tanto moderno, en él subsisten lo divino y demoniaco cuando se trata del objetivo de su búsqueda –el deseo de la totalidad–, origen de su tragedia, y esto lo enfrenta a su naturaleza contradictoria: “el hombre se hace dios en cuanto es hombre”⁵⁹⁰ y, en contraposición, su insistente persecución de alcanzar al Único,⁵⁹¹ al infinito, que se le hace casi irrealizable, “el rechazo de la resignación

⁵⁸⁹ Savater, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁹⁰ Argullol, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁹¹ “Conjunción superior de Uno y Todo [...] el Único es, por tanto, la conjunción entre individuo y mundo, entre hombre y naturaleza” (*Ibidem*, pp. 94 y 95).

y la imposibilidad ante lo infinito, es decir, de la plenitud, significa aceptar con violencia la violenta escisión que dicha imposibilidad provoca, permanentemente, en la conciencia del hombre. Significa aceptar una concepción trágica de la vida frente a la tragedia de la vida”,⁵⁹² idea que atormenta constantemente a Adán. La cualidad del héroe como moderno condiciona la significación de su camino y su pensamiento, más allá de la presencia de intertextualidades míticas y religiosas, su discurso deberá considerarse crítico, en todos los ámbitos que toca: el literario, el religioso, el político y el social. Como se sabe mortal y finito, busca la trascendencia, en el caso de Adán, a través de la palabra. Para el héroe moderno no hay otra opción más que la muerte y su permanente nombre en la literatura.

Dice Sabater que la melancolía “es la enfermedad mortal que nos aqueja, en el sentido literal del término: la enfermedad propia de quienes se saben mortales y, desde el realismo de la necesidad, comprenden lo inútil de todos los esfuerzos humanos. Hagamos lo que hagamos siempre será insuficiente y siempre quedará demasiado por hacer”.⁵⁹³ Por lo tanto, Adán no fracasa en su empresa, acepta sus límites y enfrenta su cruzada con un humor incomprensible, única forma de desafiar a la melancolía.⁵⁹⁴ Adán, al igual que Don Quijote, perdió su fe y murió, para vivir en la poesía.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 89.

⁵⁹³ Savater, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁹⁴ Savater explica que el humorismo cervantino desafía la melancolía, de ahí que el Quijote sea “un personaje delirante y bravo que se enfrenta a ella, intentando enmendar el mundo, conquistar el amor perfecto, denunciar la conspiración brujeil que nos somete al peso abrumador de las cosas y practicar con elegancia la más alta forma de amistad” (*ibídem*, 323), ¿acaso no pretende lo mismo Adán Buenosayres?

Conclusiones

A partir de la hipótesis planteada en esta tesis de investigación, pretendo comprobar que la novela *Adán Buenosayres* relata el viaje de un héroe moderno, en específico un héroe del siglo xx, que parodia las epopeyas clásicas y echa mano de herramientas estilísticas y retóricas como la ironía, para mostrar como problemática fundamental la trascendencia del héroe –o no trascendencia–, en un contexto en el que predomina la soledad del individuo, dejado del favor de los dioses del Olimpo, y, con mayor énfasis, del gran Dios, cuya existencia es cuestionada.

De acuerdo con el orden que guarda este trabajo, dejé escrito que la novela nos ofrece cuatro posibilidades a partir de las cuales se puede conjeturar un final esclarecedor para el héroe. De acuerdo con la estructura de la novela, el primer final ofrecido es el del principio, esto es, la muerte de Adán Buenosayres anunciada en el “Prólogo indispensable”. La novela comienza por el final, ya que adelanta la muerte ineludible del protagonista y la sugerencia de su transformación en un poema concluido. Por lo tanto, el lector sabe de antemano que la historia narrada será la de un hombre muerto, pero hasta este momento, lo que desconoce es la función, valor y motivo de la muerte.

Por otro lado, el mismo “Prólogo indispensable” advierte que la autoría de la novela es de L. M., encargado de dar a conocer al mundo el texto de su amigo Adán Buenosayres, y quien además tuvo la última palabra acerca del destino tanto de este último como de la novela. A partir de esta conjetura, es esencial reconocer que la elección del género paródico y el uso de la ironía son responsabilidad directa de L. M., autor-narrador extradiegético, capaz de ironizar a los personajes de su novela

y exponer de ellos los rasgos más íntimos y vergonzantes que sólo un autor omnisciente conoce de sus personajes y, de esta manera, llevar el diálogo y la carga significativa contenida en la historia a un carácter ambivalente, cuyo uso del lenguaje manifiesta un sentido en dos direcciones, el decir una cosa por otra, esto es, un discurso irónico, lo cual le da parte del carácter moderno al héroe.

Las tres siguientes posibilidades de las que hablé líneas arriba están, primero, la del final del viaje de ida y vuelta que tiene lugar en los libros del primero al quinto, que en absoluto es alentador para el héroe, ya que, como quedó escrito, Adán queda atrapado en un sueño profundo del que parece no despertar, sin embargo, la estructura de la novela entrega dos capítulos más, que indican la continuación de la historia, aunque el prologuista haya advertido que esos últimos libros sean la historia central de la novela y tengan una pluma distinta, el orden da para continuar la lectura, de esa manera es posible explicar el inconcluso final del “Libro quinto”.

Por lo tanto, el “Libro sexto”, como continuación del viaje del héroe, que, aunque cronológicamente es primero, se inserta en la historia de los libros escritos por L. M. sin ningún problema, así, el antes y después marcados en este “Libro sexto” pertenecen, la primera parte, a antes de comenzar el viaje del héroe en el “Libro primero” y, la segunda, al final de la tertulia en Saavedra (“Libro segundo”), es así que el ascenso al Paraíso sucede en el momento en el que Adán presencia la creación del universo y, por consiguiente, su entendimiento ante la caída o desmitificación de la mujer terrestre, ésta como materia prima para la construcción de la mujer celeste, entendimiento que lo alienta a seguir su camino en busca de la belleza y la perfección.

El “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” es el forzoso descenso a los infiernos y se ubica al final de la novela, por lo tanto, en estricto sentido estructural, se trata del final de la historia del héroe, el final del viaje, pues de hecho sucede el 30 de abril de 192... Nuevamente, el héroe que busca trascender queda sin movimiento en el último helicoide del infierno, no hay indicios de que continúe su camino. Sin embargo, en su momento, hablé del salto que es viable que exista en la lógica de la narración. La elipsis entre el final del “Libro séptimo” y el “Prólogo indispensable” cubre un puente temporal que sí existe, aunque no se mencione de manera explícita. El descenso a los infiernos implica la muerte del héroe, así fue para Eneas, Dante, Ulises y así es también para Adán Buenosayres, por lo tanto, el descenso de Adán sucede dentro de esa elipsis temporal que nos lleva, cronológicamente, a la muerte del héroe.

La trascendencia del héroe que busco explicar en este trabajo se encuentra de manera explícita en el “Prólogo indispensable”, en el logro de la creación de un poema. El viaje, que parodia el que realizaron los héroes clásicos, cumple una función de exposición de tiempos modernos, de esta manera, el viaje clásico puede ser trastocado y presentarse en un orden distinto, y el motivo desde luego también se transforma. El héroe moderno realiza un camino con obstáculos diferentes, pero no menos complejos, aunque sí llevados a un nivel de humor del que carecen las epopeyas; pero también es posible ver a un personaje atormentado por los avatares ontológicos que no logra explicarse a sí mismo, como la existencia de Dios, que, en el caso de los héroes clásicos se da por hecho. De ahí que su trascendencia no sea negada, sino transformada.

El héroe moderno tiene como casi exclusiva forma de trascendencia la que le ofrece el arte, en el caso de Adán, la literatura, ya que está posicionado ante un mundo ya transformado y donde se encuentra solo. Su camino es a través de un terreno creado por él en un ámbito donde las reglas que imperan son las impuestas por él mismo, y a través de las impuestas por el hombre de su tiempo. Al reconocerse como un ser finito y cuya vida puede realizarse en un solo plano o en un solo momento, que es el de la vida misma, su oportunidad de trascendencia se centra en la creación propia. De esta manera, Adán crea su universo poético, pero para que éste logre la sublimación, el héroe debe morir y transformarse de materia a sustancia, tal como lo hizo la mujer terrestre, y fusionarse en ese universo de creación. El viaje es el proceso de creación al que se somete el héroe para, en el trayecto, crear de manera simultánea en la que muere su materia.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique, "El realismo de la otra realidad", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, 17ª edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 2000, pp. 204-216.
- Alighieri, Dante, "Paraíso", *Divina comedia* [1308-1315], Cátedra, 21ª edición, Madrid, 2018, [edición de Giorgio Petrocchi, traducción de Luis Martínez de Merlo], 790 pp.
- Argullol, Rafael, *El héroe y el único*, Acantilado, Barcelona, 2008, 479 pp.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 8ª reimpresión, México, 2005, 479 pp.
- Bajtín, Mijail M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, 1998, Madrid, 433 pp.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, 562, pp.
- Barcia, Pedro Luis, "Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal", en Nina Bruni (ed.) *Cincuentenario de Adán Buenosayres. Estudios, testimonios, bio-cronología. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. 20 y 21 de noviembre de 1998*, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, 2000. pp. 11 a 26.
- Bargalló, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, 105 pp.

- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo veintiuno editores, 17ª reimpresión, de la 1ª edición en español de 1982, México, 2009, 254 pp.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza Editorial, 2.ª edición, Madrid, 2016, 172 pp.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, Porrúa, México, 2003, 520 pp.
- Bernand, Carmen, *Historia de Buenos Aires*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999, 413 pp.
- Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Destino, Buenos Ares, 2006, pp. 1664.
- Borges, Jorge Luis, “Queja de todo criollo”, en *Inquisiciones*, Alianza Editorial, 6ª reimpresión, Madrid, España, 2008, pp. 142-150.
- _____, “Historias de jinetes”, en *Evaristo Carriego, Obras Completas 1923-1972*, Emecé Editores; Buenos Aires, 1974, pp. 152-155.
- Borré, Omar, “‘Apuntes porteños’ de Raúl Scalabrini Ortiz”, en *Hispanoamérica*, año 19, núm. 56/57, agosto-diciembre 1990, pp. 57-62.
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa, “Fedeli d’amore. Dante, Valli y Marechal: “*fedeli d’amore*” en diálogo”, en *Literatura argentina e italiana en diálogo* [blog], 22 de junio de 2012.
<http://literaturargentinaeitaliana.blogspot.com/2012/06/fedeli-damore.html>
[Consultado el 7 de diciembre de 2020.]
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, 11ª reimpresión, México, 2009, 369 pp.
- Carballo, Emmanuel, “Diálogo con Leopoldo Marechal”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 8, abril de 1967, pp. I-VIII. [Suplemento]).

Cavallari, Héctor Mario, *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1981, 165 pp.

_____, “Adán Buenosayres: discurso, texto, significación”, *Texto Crítico*, enero-junio 1980, núm. 16-17, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, pp. 149-168.

Cervera Salinas, Vicente, “Del *Descenso y ascenso del alma* al alma de *Adán Buenosayres*”, en *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, vol. 2, Murcia, 2014, pp. 38-48.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, 9ª edición, Barcelona, 1992, 473, pp.

Ciordia, Martín, “El decir y el amar en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, *Rilce*, núm. 12, vol. 1, Universidad de Navarra, 1996, pp. 38-55.

Clarín.com/Revista Ñ, 15 de mayo de 2012. <https://bit.ly/2ItCvMv>. [Consultado el 13 de marzo de 2020).

Colla, Fernando, “Introducción” a la “Recepción crítica”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Conaculta, España, 1997, p. 873. [Colección Archivos, 31]

_____, “III. Cronología”, en Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal, Conaculta, México / Madrid, 1997, pp. 563-580. [Colección Archivos 31.]

_____, *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*, Alción Editora, Argentina, 1991.

- _____, “De *Adán Buenosayres* a *Megafón*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Laforgue y Fernando Colla (coords.), Cocaulta, Madrid / México, 1997, pp. 583-617. [Colección Archivos 31.]
- Cortázar, Julio, “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, *Realidad*, núm. 14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949, pp. 232-238.
- Corral, Rose, “Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20: una poética en formación”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Fines del Mundo. Estudios Culturales del Cono Sur / Inolas Publishers LTD, Londres, 2015, pp. 83-107.
- _____, “México y el Río de la Plata en los años 20. En torno a la revista *Libra*”, en *Actas*, vol. IV, Nueva York, 2001, pp. 117-123.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2ª edición, Barcelona, 1986, 1107 pp.
- Dávila Dávila, Jesús, “Las lecturas europeas de *Martín Fierro* (1924-1927). El caso italiano: algunos límites y equívocos de la vanguardia argentina y el futurismo”, en Marisa Martínez Pérsico (coord.), *Manual de Espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*, Calambur, Valencia, 2019, pp. 275-291.
- DRAE, Espasa Calpe, 22ª edición, dos tomos, 2001.
- Filinich, María, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Plaza y Valdés Editores, México, 1997, 237 pp.

- García Haymes, Mateo, "Una vanguardia conservadora. La revista *Martín Fierro* ante la emergencia de las industrias culturales", en *Letras Históricas*, núm. 4, enero-junio de 2011, pp. 75-93.
- García Martínez, J. A., "En torno a la novela de Leopoldo Marechal", en *Sexto Continente. Revista de Cultura para América Latina*, núm. 2, agosto-septiembre de 1949, Buenos Aires, 162 pp.
- Garibay K., Ángel Ma., *Mitología griega. Dioses y héroes*, Editorial Porrúa, 2015 [1964], México, 383 pp.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, 520 pp.
- _____, *Umbrales*, Siglo XXI Editores, 2001, México, 366 pp.
- Gobello, José y Marcelo H. Oliveri, *Lunfardo: curso básico y diccionario*, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2005, 223 pp.
- Goethe, *Werther*, Biblioteca EDAF, Madrid, 1997 [1774], 185 pp.
- González Lanuza, Eduardo, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", *Sur*, núm. 169, noviembre de 1948, pp. 87-93.
- González Tuñón, Raúl, *La literatura resplandeciente*, Editorial Boedo-Silbalba, Buenos Aires, 1976, 237 pp.
- Gramuglio, María Teresa, "Retrato del escritor como martinfierrista muerto", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Laforgue y Fernando Colla (coords.), Cocaulta, Madrid / México, 1997, pp. 771-806. [Colección Archivos 31.]
- Gusmán, Luis, "Adán Buenosayres: la saturación del procedimiento", en *Revista Iberoamericana*, núm. 125, oct.-dic., de 1983, pp. 731-741.

- Hadot, Pierre, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2007, pp. 41 a 96.
- Hammerschmidt, Claudia, “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, en *Amerika* [en línea], núm. 12, julio de 2015, 11 pp. [Disponible en <https://doi.org/10.4000/amerika.5884>]
- _____, “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, en *Estudios Filológicos*, núm. 60, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2017, pp. 95-125.
- Homero, *Odisea* [IX a. C.], canto XII, Editorial Losada, Buenos Aires, 1938 [traducción de Pedro Henríquez Ureña], 284 pp.
- _____, *Ilíada* [700 a. C.], Gredos [traducción, introducción y notas de Emilio Crespo Güemes], Barcelona, 2019, 663 pp.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- Jitrik, Noé, “*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal”, *Contorno*, núm. G-6, de septiembre de 1955, pp. 38-45.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado libros, Madrid, 2010 344 pp.
- Laforgue, Jorge, “Estudio filológico preliminar”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Conaculta, España, 1997, pp. XXII-XXXIX. [Colección Archivos, 31]
- López Valiente, Carmen, “El ombú, árbol patrio de los argentinos”, en *Espores, la veu del Botànic*, Universitat de València, 27 de julio de 2017 [en línea],

disponible en <https://espores.org/es/es-plantas/el-ombu-arbol-patrio-de-los-argentinos/>

Luis Barcia, Pedro, "Introducción", en Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 9-54.

Lugones, Leopoldo, *Cuentos Fantásticos*, Editorial Castalia, Madrid, 1987, 252 pp.

Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.), Conaculta, México/Madrid, 1997, 978 pp. [Colección Archivos 31.]

_____, "Las claves de *Adán Buenosayres*", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), Conaculta, México / Madrid, pp. 861-875. [Colección Archivos 31.]

_____, *Adán Buenosayres*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2013, 769 pp.

_____, "Retruque a Leopoldo Lugones", en *Martín Fierro, Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Segunda época, Año II, núm. 26, Buenos Aires, diciembre de 1925, p. 188.

_____, "Luna de enfrente, por Jorge Luis Borges", en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Segunda época, Año II, núm. 26, Buenos Aires, diciembre de 1925, p. 190.

_____, "El gaucho y la nueva literatura rioplatense", en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Segunda época, Año III, núm. 34, Buenos Aires, octubre de 1926, p. 258.

Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre, segunda época, año 1, número 1, Buenos Aires, febrero de 1924, pp. 8.

Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre, segunda época, año 1, núm. 4, Buenos Aires, mayo 15 de 1924, pp. 25-26.

Montaldo, Graciela, "Los Pensadores y Claridad: una propuesta cultural de izquierda argentina" (1922-1941), en *América. Cahiers du CRICCAL*, núms. 4-5, 1990, pp. 421-430.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001, 215 pp.

Navascués, Javier de, "Introducción", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2013, pp. 11-74.

_____, "La intertextualidad en *Adán Buenosayres*", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), Conaculta, México / Madrid, pp. 742-743. [Colección Archivos 31.]

_____, "Sobre la novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, núm. VI, año 1, Universidad de Navarra, Pamplona, 1990, pp. 65-92.

_____, "El viaje y la teatralidad en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXI, núm. 2, 1997, Edmonton, pp. 353-371.

Núñez, Ángel, "El *Adán Buenosayres* y el canon de la literatura argentina", en Nina Bruni (ed.), *Cincuentenario de Adán Buenosayres. Estudios, testimonios, bio-cronología*, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, 2000, pp. 137-143.

Olea Franco, Rafael, *El otro Borges, el primer Borges*, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, 300 pp.

- Paso, Fernando del, "Mi Buenosayres querido", *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2002, pp. 1256-1264.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 17ª impresión [de la 4ª edición], México, 2010, 305 pp.
- _____, "Los hijos del limo", en *Obras completas I*, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México, 2014, pp. 299-442.
- Peña, Ernesto de la, *La rosa transfigurada*, 1ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, 234 pp.
- Piglia, Ricardo, "Introducción", en Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993, pp. 9-28.
- _____, "Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*", en Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), Conaculta, México / Madrid, pp. xv-xviii. [Colección Archivos 31.]
- Pío del Corro, Gaspar, "Leopoldo Marechal: la visión metagónica", [en Cicchiti y al. *La mujer y el símbolo del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1976, pp. 53-82], recopilado por Fernando Colla (coord.), "Recepción crítica", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Conaculta, España, 1997, pp. 929-943. [Colección Archivos, 31]
- Podeur, Jean-François, "Superación de lo lírico e imaginación en *Adán Buenosayres*", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Laforgue y Fernando Colla (coords.), Conaculta, México / Madrid, pp. 807-835. [Colección Archivos 31.]

- Porrúa, Ana, "La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso", en Gloria Chicote y Miguel Dalmanori (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1939)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2007, pp. 127-148.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, 199 pp.
- Prieto, Adolfo, "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 1, Rosario, Instituto de Letras/Universidad Nacional del Litoral, 1959, pp. 57-74.
- Proa*, año 1, núm. 1, Buenos Aires, 1924, pp. 3-8.
- Rama, Ángel, "La narrativa en el conflicto de las culturas", [en Alain Rouquié, *Argentina, hoy*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1982, pp. 263-270]. Recopilado por Ernesto Sierra, *op. cit.*, pp. 193-200.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición, t. II, Madrid, 2001, 2368 pp.
- Reyes, Alfonso, "Apolo o de la literatura", en Alfonso Reyes, *Antología. Prosa, teatro, poesía*, 13ª reimpresión, México, 2003 [1963], Fondo de Cultura Económica, pp. 41-63.
- _____, "Jitanjáforas" [1929], en *Boletín Editorial de El Colegio de México*, núm. 100, noviembre-diciembre 2002, pp. 4-12.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Adán Buenosayres: una novela infernal", *Marcha*, núm. 466, Montevideo, 1949, pp. 14-15.

- _____, "Tradición y renovación", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1ª ed., 1972, 17ª reimpresión, México, 2000, p. 139-166.
- _____, "Adán Buenosayres: una novela infernal", en *Narradores de esta América* (t. I), editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1976, 360 pp.
- Romano, Eduardo, "Leopoldo Marechal y las vanguardias", en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Universidad de Navarra, Navarra, 2017, pp. 155-169.
- Romero Casanova, César Pascual, *La novela histórica de Luis Coloma. Trayectoria y actualización biográfica y crítica*, Universidad de Alicante/Facultad de Filosofía y Letras, Alicante, 2011, tesis de doctorado, 510 pp.
- Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, 212 pp.
- Rosbaco Marechal, Elbia, *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Paidós, Buenos Aires, 1973, 208 pp.
- Rudni, Silvia, "El banque, de Marechal", *Mundo Nuevo*, núm. 6, París, diciembre de 1966, pp. 86-89, recopilado por Ernesto Sierra, *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 239-245.
- Sarlo, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (coords.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Espasa Calpe, Argentina, 1997, pp. 211-254.
- Sánchez, Brenda, "El friso y los procedimientos desvalorizadores de lo humano en el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia", en *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 33, 2003, pp. xx-xx

- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, México, 2006, 713 pp.
- Sierra, Ernesto (ed.), “Conversación con Leopoldo Marechal”, en *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2011, 437 pp.
- Sola, Graciela de, “La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, [*Revista de Literaturas Modernas*, núm. 2, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1960], texto recopilado por Fernando Colla (coord.), “Recepción crítica”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Conaculta, España, 1997, pp. 908-922. [Colección Archivos, 31]
- Solar, Xul, “Vuelvilla”, en *Hispanoamérica*, año 35, núm. 95, agosto de 2003.
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Editorial Gredos, 3ª edición, Madrid, 1985, 213 pp.
- Vilanova, Ángel, *Motivo Clásico y novela latinoamericana. El viaje al averno en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*, Fondo Editorial Solar / Dirección de Cultura del Estado de Venezuela, 1993, Venezuela.
- _____, “Motivo clásico y novela latinoamericana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, 1992, pp. 1087-1099. [disponible en <https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i2.917>]
- Zito Lema, Vicente, “El extraño caso de Jacobo Fijman”, en *Clarín.com/Revista Ñ*, 15 de mayo de 2012, <https://bit.ly/2ltCvMv>. [Consultado el 13 de marzo de 2020.]