



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina

Número monográfico

**Leopoldo Marechal:
75 aniversario de *Adán Buenosayres***

Edición a cargo de:

Juan Torbidoni

88

julio - diciembre 2023

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. Alejandro Casais

Secretario de Redacción

Mgr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID; Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO; Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, ERIH Plus, MIAR, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires (54-11)
4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N°: 181711

Índice

LETRAS

88 (julio – diciembre 2023)

Palabras preliminares

JUAN TORBIDONI, *Marechal, escritor monumental* 6

Artículos

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA, *Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal* 13

NORMAN CHEADLE, *Ulises al límite del antropocentrismo: El Banquete de Severo Arcángelo como secuela de Adán Buenosayres* 34

MÓNICA MONTES-BETANCOURT, *Desnudar la piel que reverdece: la tierra es trascendencia en Megafón, o la guerra, de Leopoldo Marechal* 56

JAVIER DE NAVASCUÉS, *“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias e imágenes de autor en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal* 67

JUAN TORBIDONI, *Las ambigüedades de la modernidad en Leopoldo Marechal: tradición y vanguardia en Historia de la calle Corrientes* 96

Reseñas

Leopoldo Marechal, *Descenso y ascenso del alma por la belleza. Didáctica por la belleza*. MÓNICA MONTES-BETANCOURT 119

Ana Davis González, *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*. CARLOS PIANA CASTILLO 122

Graciela Cutuli, et al. *Por el camino de Adán Buenosayres. Audioguía*. ADRIANA CID 126

César Aira, *Los últimos días de Nostradamus*. EDUARDO D. ALONSO 128

Mariela Blanco, *Invenición de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*. JUAN TORBIDONI 132

Palabras preliminares

Marechal, escritor monumental

*“Pero si te inclinara
mi voz, nuestro destino
sería Buenos Aires,
la durmiente del río:
¡Tal vez al saludarnos
dijeran mis amigos
que, despertando amores,
llegamos de otro siglo!”*
El Centauro

Panel sobre Marechal

Este número monográfico de la revista *Letras* constituye un homenaje, en su 75 aniversario, al *Adán Buenosayres*, la obra más importante del escritor argentino Leopoldo Marechal y una de las novelas urbanas latinoamericanas más influyentes del siglo XX.

Los ensayos aquí reunidos provienen del primer panel dedicado a Marechal en los EE. UU., presentado en el mes de mayo de 2022, en el marco del XL Congreso de LASA (Latin American Studies Association). Especialistas de diferentes partes del mundo se reunieron en esa ocasión, para compartir miradas y perspectivas sobre la obra de Marechal, con el foco puesto en las dinámicas del espacio y los estudios ambientales. El lector de este volumen, por lo tanto, debe tener en cuenta que entre los lineamientos de estos trabajos estuvo el de poner al alcance de un público no conocedor de Marechal nuevas tendencias de la crítica en torno a su vasto corpus: una obra que abarca -además de la novelística- la poesía, el ensayo, el cuento y el teatro. Son trabajos que abren nuevos caminos en la crítica marechaliana, pero apoyados en una tradición de lecturas que exploran ese archivo de una riqueza extraordinaria que revela facetas siempre nuevas.

Adán Buenosayres hoy

Al acercarnos a la gran novela de Marechal, una imagen que puede servir para dimensionar su magnitud es la de monumento. El teórico austríaco Alois Riegl define a este artefacto cultural de la siguiente manera: “Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de estos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras” (Riegl 1999: 23). Al recordar el proceso genético de su novela, Marechal relata que fue Macedonio Fernández quien le suministró la clave de escritura: “Novela es la historia de un destino

completo”. Marechal comenta al respecto: “Le admití la definición, siempre que la condicionáramos al hecho de que una vida humana suele comportar, no un solo destino, sino varios que se dan en sucesión cronológica y a la vez lógica, y se traducirían por una cadena de muertes y resurrecciones obradas en la posibilidad del mismo individuo” (Marechal 1966: 8).

Siguiendo la definición de Riegl ¿de qué sería monumento *Adán Buenosayres*? ¿Cuál es la hazaña que conserva -y reproduce- como novela? En el sentido más evidente, presenta, como señala María Teresa Gramuglio (1997), un testimonio único del círculo de los *martinfierristas*, a los que Marechal dedica la novela. Esa joven generación que se levantaba contra la rigidez del modernismo, personificado en Leopoldo Lugones, juez y parámetro de la literatura argentina del Centenario. En oposición a la solemnidad de una literatura canónica y fuertemente institucional, los jóvenes *martinfierristas* abren nuevos caminos de expresión, subvirtiendo las convenciones de una literatura anquilosada en sus propias formas y preceptos. Por oposición, la vanguardia busca experimentar, abunda en el juego, en las operaciones de desestabilización de los géneros literarios, pone a prueba los límites de la metáfora y multiplica la imagen sensorial. Estas prácticas van unidas a una nueva conducta de vida entendida como “aventura”, donde los debates no se circunscriben al aula o al salón literario, sino que atraviesan la ciudad, escribiendo argumentos al modo de trayectorias urbanas, como las caminatas sobre las que teoriza Michel De Certeau. Entonces, se conquistan territorios establecidos (una pensión barrial, una glorieta de tango, un velorio, un prostíbulo) para sobre-escribir esos espacios con nuevos textos.

Pero *Adán Buenosayres* es también monumento de eso que llamamos la argentinidad. Sus 700 páginas condensan la totalidad de figuras, imágenes y problemas que pueblan el imaginario cultural argentino, entre los años ‘20 y los ‘40 del siglo XX, momento crítico en que se repiensa la idea de Nación. Imágenes espectrales desfilan ante los martinfierristas en su excursión al espacio mítico del suburbio, el barrio de Saavedra, en el que se les aparece desde el fósil de un gliptodonte hasta el espíritu de la tierra, desde Santos Vega hasta Juan sin Ropa y el cacique Calfucurá. En el “Cuaderno de Tapas Azules”, diario estético-metafísico del héroe, el paisaje de Maipú es sinécdoque de la Argentina rural, en especial de la pampa: ese espacio vacío, que funcionó de escenario para la literatura del siglo XIX y que hacia los años ‘30 se transmuta en metáfora melancólica de una grandeza argentina que nunca llega. Por último, la novela es monumento irónico de la Buenos Aires distópica, esa “Cacodelphia” que reescribe en clave paródica el *Inferno* dantesco, y funciona como lugar de alienación para un sujeto moderno que no encuentra descanso en una metrópolis ruidosa y disfuncional.

A la dimensión monumental de *Adán Buenosayres*, se le puede añadir su función experimental. Cuando Cortázar celebra su publicación como un “gran acontecimiento de la literatura”, está logrando ver algo que se les escapa a sus contemporáneos. Cortázar entiende los múltiples registros idiomáticos que Marechal plasma en su libro

como la irrupción de algo distinto: “estamos haciendo un nuevo idioma” (1997: 881). Íntimamente unida a este nuevo lenguaje, está la incursión de Marechal en el género novelístico, ya que es precisamente el paso de la poesía a la novela lo que inscribe la autoría de Marechal en el ámbito de la modernidad urbana. Ese giro autoral, que Marechal mismo construye como un salto del “género lírico al género épico” abre un abismo que se manifiesta productor de nuevos sentidos: la persistencia de la melancolía, reflejada en el profundo anhelo por regresar a una Unidad primordial, busca puntos de fuga hacia la trascendencia, entre los intersticios de una ciudad secularizada. La paradoja es que su héroe sólo puede acceder a la trascendencia por medio de su derrota, que se construye como una victoria. De tal manera, lo profano se resuelve en lo sagrado.

A 75 años de su publicación, la novela monumental de Marechal resurge como artefacto caleidoscópico, invitando a nuevas lecturas y permitiendo siempre una renovación de los ángulos teóricos desde donde abordarla. Este es el desafío que emprenden los trabajos contenidos en este volumen.

Teorizaciones, derivas, reinterpretaciones

El trabajo de Norman Cheadle (Laurentian University, Canadá) recorre el arco temporal de casi dos décadas, que va de la publicación de *Adán Buenosayres* (1948) a la segunda novela de Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965). Siguiendo el hilo conductor de la figura de Odiseo, Cheadle recupera elementos marginales, como lo son Don Ecuménico y Andrés Papagiorgiou, personajes secundarios de su primera y segunda novela respectivamente. Pero los personajes secundarios, lo sabemos, pueden encarnar valores esquivos y desempeñar funciones decisivas. Por eso mismo, pueden permitirnos desentrañar temas fundamentales, como la evolución de la visión novelística de Marechal y su exploración de los límites del antropocentrismo, o incluso preguntas más inabarcables, como el destino del ser humano - “*Quo vadis, Homo?*”. Para entender esto, Cheadle nos invita a dar un salto histórico hacia atrás para llegar hasta Dante, trazando la semblanza que éste hace de la figura de Ulises. Si en Don Ecuménico se vislumbra al histórico traductor argentino del Ulises joyceano, en Andrés Papagiorgiou asoma el famoso "Navegante Solitario" Vito Dumas, que ancla su discurso en la verdad histórica, pero lo hace para consumir al antropocentrismo agotándolo y anunciar -otra vez, Marechal profetizando- nada menos que el pensamiento poshumanista.

En su estudio comparativo, Fernanda Bravo Herrera (Universidad de Buenos Aires) aborda el problema de lo macabro en *Adán Buenosayres*. La persistencia de este elemento constituye un genotexto que se inscribe en las diferentes modulaciones de la narrativa. En su recorrido por las páginas de la novela, se atan cabos entre la multiplicidad de imágenes y signos y sus funciones ideológicas y semánticas, conexiones que el artículo glosa con sólida erudición. La tensión entre la tendencia espiritual ascendente y la permanente reagregación de lo espiritual en la muerte, traza

una cartografía fúnebre de la novela, donde queda establecida la persistencia del cronotopo de la muerte, como recurso inherente. A partir de este elemento, se reescriben tradiciones y se interroga el presente, como cuando Bravo Herrera ofrece una exégesis ecfrástica del quimono de Samuel Tesler -incluyendo un sugestivo subtexto nietzscheano. El arco necrológico va de la escenificación de una danza macabra en la tertulia de los Amundsen, pasando por el cortejo de un carruaje fúnebre, hasta el velorio de un niño. Moviéndose entre lo monstruoso y el exceso pantagruélico, el ensayo se desliza a través del mapa de la novela urbana, buscando recomponer, en su itinerario, la unidad poético-narrativa e ideológica del texto.

En *Megafón, o la guerra*, la crisis del ser humano toma dimensión nacional y luego planetaria. El artículo de Mónica Montes Betancourt (Universidad de la Sabana, Colombia) demuestra de manera convincente cómo el ojo agudo de la realidad le permite a Marechal prever una catástrofe ecológica, producto de la explotación indiscriminada de la naturaleza, a la que el autor entiende siempre como Creación. A través de la geografía de una Patria enclavada en sus cuatro puntos cardinales, argumenta Montes Betancourt, Marechal traza el paisaje de una naturaleza que desborda de vida y se levanta como tesoro creado ante la distopía de una Buenos Aires-Babilonia. Megafón funge de víctima propicia para que la cartografía de la Argentina pueda reverdecer. Llevando el recurso de la sátira y el grotesco -que en *Adán Buenosayres* ocupan aún un espacio limitado- a una expansión que irriga todos los rincones de su tercera novela, Marechal convierte a la Solveig de Adán en Lucía Febrero, “la Novia Olvidada”, metáfora de una Jerusalén Celestial, pero acaso también modelo platónico para una Patria que, como afirma el autor, “es un dolor que aún no tiene bautismo”.

Javier de Navascués (Universidad de Navarra, España) adopta el enfoque de la imagen de autor, tema que en el último tiempo viene cobrando relevancia en los estudios sobre Leopoldo Marechal. Su artículo aborda la puesta en escena de la autoría de Marechal en 1948, con la publicación de su primera novela, como escritor genial e incomprendido. Apoyándose en la noción de “postura literaria” de Meizoz, de Navascués explica cómo emplea Marechal un conjunto disperso de textos -fotos, entrevistas, metatextos- para construir su propia autoimagen autoral. Como sostiene Amossy, tanto la mirada que el público tiene del autor, como su propia elaboración metadiscursiva, configuran aquella autorrepresentación. Tal elaboración, por lo tanto, no se da de manera aislada: el *ethos* de la figura de autor supone un trabajo sutil en el que colabora el autor no sólo con su público, sino también con sus críticos. Es en esa interacción que Marechal labra la autofiguración de su propia genialidad, una escritura en aislamiento, pero enfocada en el “deseo de hacer una gran obra” para la literatura nacional, que pueda, precisamente como tal, trascender las fronteras de la Argentina.

Mi propio trabajo aborda un problema central de *Adán Buenosayres*, como lo es la tensión conceptual entre modernidad urbana e identidad nacional, pero lo hace centrado en un texto lateral, que no ha recibido la debida atención crítica. *Historia de la calle*

Corrientes es un libro que Marechal escribe por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires en el cuarto centenario de la fundación de la ciudad (1536-1936). El texto de Marechal va acompañado de fotos de Horacio Coppola, recién llegado, junto a su mujer Grete Stern, de la Bauhaus. Además, el libro contiene imágenes de archivo de la Buenos Aires colonial, que funcionan como contrapunto visual de las fotos vanguardistas de la calle Corrientes recién ensanchada, con sus rascacielos y su monumental obelisco. La presencia de los Cursos de Cultura Católica se trasluce en el diseño y la tipografía del libro, que estuvieron a cargo de Juan Antonio Spotorno y la impresión, del editor artesanal Francisco A. Colombo. El texto de Marechal es caja de resonancia de las múltiples tensiones que componen el libro, y que buscan disputarse una ciudad tironeada entre la modernidad cosmopolita y una tradición que hunde sus raíces en el pasado identitario de la cultura hispánica y católica.

Por último, las informadas reseñas que acompañan este monográfico cubren trabajos recientes relacionados al campo de estudios sobre Marechal y la literatura argentina actual. Mónica Montes-Betancourt se ocupa de la última edición de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (editada por María de los Ángeles Marechal, 2023), que incluye textos inéditos del autor y una bio-cronología actualizada; Carlos Piana Castillo examina *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres* (Ana Davis-González, 2021); Adriana Cid presenta la audioguía “Por el camino de Adán Buenosayres” (Graciela Cutuli y Teresa Téramo, 2023) y Eduardo Alonso ofrece una mirada crítica sobre *Los últimos días de Nostradamus* (César Aira, 2022).

Como lo hizo Marechal en el proceso de escritura de sus novelas, hoy la crítica busca acercarse a su obra empujando las fronteras, transgrediendo límites y desestabilizando oposiciones tajantes. Esta es la cadena de muertes y resurrecciones que permanentemente vivifica las nuevas lecturas de *Adán Buenosayres*.

JUAN TORBIDONI

Buenos Aires, diciembre de 2023

Referencias bibliográficas

CORTÁZAR, Julio, 1997, “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”, Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, J. Lafforgue y F. Colla (Coord.), Madrid: ALLCA, 879-883.

GRAMUGLIO, María Teresa, 1997, “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”, Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, J. Lafforgue y F. Colla (Coord.), Madrid: ALLCA, 771-806.

MARECHAL, Leopoldo, 1966, *Las Claves de Adán Buenosayres*, Mendoza: Azor.

Marechal, escritor monumental

RIEGL, Aloïs, 1999, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, A. Pérez López (trad.), Madrid: Visor.

Artículos

Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Universidad de Buenos Aires
fernandabravoherrera@gmail.com*

Recibido: 23 de octubre de 2023- Aceptado: 22 de noviembre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2021.p15-33>

Resumen: El propósito de este trabajo es abordar, desde el comparatismo, las representaciones de lo macabro en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, a fin de identificar los valores ideológicos que se configuran con el entramado de símbolos e imágenes que apelan a diversas tradiciones. El análisis de las marcas, presentes y difusas en la novela, estudia las diferentes estratificaciones e inscripciones semánticas que construyen el cronotopo de la muerte, comprendido también como genotexto, en cuanto núcleo constante de sentido. Esta lectura explora las diferentes representaciones de lo macabro, es decir, de las imágenes y símbolos vinculados con la muerte, en lo metafísico o religioso, lo político-social y lo poético o metaliterario, series que confluyen en la unidad poético-narrativa e ideológica de la escritura.

Palabras clave: macabro – imaginario – imágenes – símbolos – comparatismo – tradiciones

Configurations of the macabre in the writing of Leopoldo Marechal

Abstract: The purpose of this work is to address, from comparatism, the representations of the macabre in *Adán Buenosayres* by Leopoldo Marechal, to identify the ideological values that are configured with the network of symbols and images that appeal to various traditions. The analysis of the marks, present and diffuse in the novel, studies the different stratifications and semantic inscriptions that build the chronotope of death, also understood as genotext, as a constant core of meaning. This reading explores the different representations of the macabre, that is, of the images and symbols linked to death, in the metaphysical or religious, the political-social and the poetic or meta-literary, series that come together in the poetic-narrative and ideological unity. of the writing.

Keywords: Macabre – Imaginary – Images – Symbols – Comparatism – Traditions

Premisas

La novela *Adán Buenosayres* representó para Leopoldo Marechal el salto del “género lírico al género épico”¹ (Marechal, 1998: 336) que le permitió responder a necesidades expresivas que en la poesía no podían “traducir [...] una serie de vivencias y ontologías” (Marechal, 1998: 336). La novela, según declaraciones autoriales, fue resultado de una crisis madurada, especialmente durante sus viajes a Europa, como reacción a las vanguardias y cuya resolución se delineó en el destino de su héroe, en el cumplimiento del “itinerario de una ‘realización espiritual’” (Marechal, 1966: 125) y en la conformación estratificada de la escritura en simbolismos geométricos. El “llamado al orden” que significó una transformación en su escritura, según Marechal, implicó que la composición de la novela fuera “paralela de la realización espiritual que ya presentía su autor aún en potencia” (Andrés, 1968: 32) y el reconocimiento de la novela como “una epopeya de la vida contemporánea, que ya no se puede escribir en hexámetros griegos” (Marechal, 1998: 402).

El simbolismo del viaje, constante en la producción de Leopoldo Marechal, condensa y estratifica las problemáticas y los valores de la escritura que había planteado el autor en relación con su primera novela, concebida como una *summa* literaria. El viaje, en cuanto categoría estética de organización de un proyecto narrativo y la expresión de posibles experiencias hermenéuticas, permite la inscripción de genotextos que, en manera poliédrica y estratificada, posibilitan las diferentes lecturas del texto, con sus múltiples implicaciones. Entre dichos genotextos, los núcleos de sentido que configuran lo macabro, en sus diversas variables, permiten trazar una vía hermenéutica, en la que confluyen otros abordajes y textos de la producción de Marechal.

En “Claves de *Adán Buenosayres*”, en el haz interpretativo propuesto para el abordaje de esta novela, y por extensión a su escritura, la agonía y el espacio infernal contribuyen en la modelización del genotexto de lo macabro. Marechal define a Adán Buenosayres a partir de su “estado ‘agónico’” (Marechal, 1966: 127), en cuanto se encuentra “en la frontera de ‘una muerte’” (Marechal, 1966: 128) que se cumple en su recorrido nocturno por la calle Gurruchaga y se resuelve en una resurrección a través del encuentro con el linyera, que representa a Cristo. El simbolismo geométrico confluye también en la construcción de autoimágenes, como lo señala Marechal, en cuanto “traduce un proceso del alma que, por ser el mío, transferí a mi personaje a medida que

¹ Cursiva en el original.

se desarrollaba y en el transcurso de los dieciocho años que me llevó la novela” (Marechal, 1966: 129-130). Este proceso que conllevó una crisis de la subjetividad y de las perspectivas estéticas e ideológicas implicó, en consecuencia, el desplazamiento de su escritura y, como observa María Teresa Gramuglio, la construcción de una nueva imagen autorial en el cumplimiento de un ciclo, en cuanto “el martinfierrista metamorfoseado entrará en la última etapa de su viaje espiritual, el que culmina con el entierro del poeta Adán Buenosayres. Ahora empieza L.M., que en las futuras novelas será Leopoldo Marechal, su propio personaje, el escritor, el autor de *Adán Buenosayres*, un héroe de la ficción que siempre sobrevive a los otros héroes” (Gramuglio, 1997: 806).

Este genotexto se encuentra disperso, camuflado, central, marginal, a lo largo de la novela, dispuesto como indicio de lecturas y entrecruzado con otros, que permiten comprender la complejidad textual con la cooperación del lector.

Espectáculos macabros y matices de la muerte

En el “Prólogo indispensable” de *Adán Buenosayres*, la narración inicia en el Cementerio del Oeste con el sepelio del poeta. El detenimiento en la descripción pone en contraste los signos visibles de la naturaleza viva por la primavera y el espacio del cementerio, decretando, sin embargo, “incredulidad acerca de la muerte” (Marechal, 2013: 91). Este movimiento pendular y dialéctico entre la muerte y la vida, entre lo macabro y lo trascendente signará la escritura de esta novela, resolviéndose positivamente al acoger al linyera, al final del “Libro Quinto”, y en la transfiguración que relata en “El Cuaderno de Tapas Azules”. El linyera, que permite la resurrección y la salvación de Adán, “vieja y andrajosa figura de hombre cuyo semblante no me parecía desconocido, [...] mirándome piadosamente” (Marechal, 2013: 504), conduce al poeta al reconocimiento de la verdadera rosa, de la Mujer Celeste que representa la *Madonna Intelligenza*, la *Sedes Sapientae*, la Virgen María. El despertar metafísico de Adán, que se explicita en “El Cuaderno de Tapas Azules”, concluye con la victoria sobre la muerte, en la afirmación de la primavera que se vislumbra desde el “Prólogo indispensable” y que cierra el “Libro sexto”:

Desde entonces mi vida tiene un rumbo certero y una certera esperanza en la visión de Aquella que, redimida por obra de mi entendimiento amoroso, alienta en mi ser y se nutre de mi sustancia, rosa evadida de la muerte. Y no sólo triunfa en su ya inmutable primavera, sino que se transforma y crece, de acuerdo con las dimensiones que mi alma va encontrando a su propio anhelo: 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. (Marechal, 2013: 505)

La novela, historia de un alma y una poética en agonía, es, en cierta manera, el gesto hecho discurso literario con el que se lleva “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” (Marechal, 2013: 91). Cuerpo y palabra devienen, entonces, un único *continuum* en el que muerte y transformación devienen parte indispensable en la conformación identitaria. Palabra y cuerpo que mueren, novela que no obstante configurarse como una *summa*, resulta, sin embargo, sutil y leve. La carne del hombre, que es caracterizada como “vencida” y “pesada”, resulta, en ese juego de oposiciones que se construyen con la referencia al “poema concluido”, indicio de un recorrido en el que lo material y corporal evidencian, en sus heridas y signos, las crisis en sus múltiples formas. La escritura, tal como lo confiesa el narrador, “L.M.”, en el “Prólogo indispensable”, se realizó “con el ánimo de quien cumple un gesto penitencial” (Marechal, 2013: 92), es decir, acompañando el itinerario de su imagen novelística.

Las imágenes de la muerte son constantes y abundantes en *Adán Buenosayres*, incluso para caracterizar a los personajes en actos aparentemente cotidianos, para señalar no solamente ese “estado agónico” que implica una desviación respecto al “entendimiento amoroso” sino también una imperfección en cualquiera de los órdenes que concibe Marechal. Así, el despertar de Adán, en el “Libro primero”, el Jueves Santo, correspondiente al período de Cuaresma, es descrito en oposición a la vivacidad de una ciudad caótica, pero productiva y activa, y se tensiona en una multiplicidad de imágenes que lo definen desde lo agónico y lo monstruoso. El elemento macabro difumina las diferencias entre el sueño y la muerte, de tal modo que el sujeto se encuentra “entregado a la disolución de tan sabrosa muerte” (Marechal, 2013: 100) y lo monstruoso se revela en ese sueño poblado “de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían” (Marechal, 2013: 100). Esta instancia del sueño en agonía, en donde lo monstruoso, que delinea un estado de miedo, es índice de una inquietante vida “otra”, se repite a finales del “Libro quinto”, modelizado, sin embargo, con la presencia de Cristo que carga la Cruz. La multitud festiva que aúlla “como fieras” (Marechal, 2013: 468) y los guerreros cuyas “fisonomías parecen símbolos” (Marechal, 2013: 468) constituyen “presencias torvas” (Marechal, 2013: 468) que, además de construir imágenes de lo monstruoso inquietante, contribuyen semánticamente a delinear el espacio de la muerte. En estos pasajes la muerte se entrelaza con el sueño, es decir, con la instancia nocturna de reposo e inconsciencia, en la que Adán “se olvidaba de sí mismo y olvidándose se curaba sus lastimaduras” (Marechal, 2013: 100). El estado agónico de Adán es, pues, la marca identitaria de su destino narrativo, por lo que se construye un cronotopo desde lo macabro en cuanto, como explicita “L.M.”, “nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela” (Marechal, 2013: 100).

A diferencia de Adán, en Samuel Tesler, cuyo despertar también se narra en el “Libro primero”, las marcas de la muerte no construyen un “estado agónico” o de “metamorfosis” (Marechal, 2013: 107) como el que transita Adán, ni la representación del sueño como “graciosa imagen de la muerte” (Marechal, 2013: 111), ni la referencia

a la poética gris y muerta de un “tejedor de humos” como las manos del poeta (Marechal, 2013: 116) y tampoco la conciencia de las “condiciones limitativas” (Marechal, 2013: 118) que derivan en el devenir temporal y en la muerte. En el caso de Samuel, las marcas de la muerte delimitan los rasgos de la maldad y de la falta de humanidad, que se acentúan en su caracterización como el dragón Koriskos que duerme en una caverna oscura, en donde es imperceptible “alguna señal de vida” (Marechal, 2013: 123). Al dormir, la cara de Samuel Tesler es “inexpresiva como la de los faroles apagados y la de los muertos” (Marechal, 2013: 129) y al despertar “sus ojos muertos brillaron de súbito: la recta de la malignidad se acentuó en su frente y una sonrisa peligrosa encorvó sus labios” (Marechal, 2013: 132). El quimono de Samuel, desde lo monstruoso de las imágenes representadas que se acumulan siguiendo el principio del *horror vacui* del grotesco, con su acumulación simbólica que parece silenciar en su lenguaje hermético la vida, también tiene un registro desde lo macabro. Dos son las líneas que lo marcan, en un contrapunto antagónico respecto a Adán. La primera, con la leyenda “¡*Superhomo sum!*”² (Marechal, 2013: 138) que remite intertextualmente al *Übermensch* o Superhombre que propone Friedrich Nietzsche en *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, predicación que se organiza en tres cantos líricos, uno Nocturno, uno de Danza y uno Fúnebre, genotextos y símbolos presentes en la narración en *Adán Buenosayres*. La concepción del *Übermensch* se apoya en la afirmación dionisiaca que supone la ausencia o la muerte de Dios y origina su nostalgia en el deseo de inmortalidad. La muerte, pues, signa esta perspectiva en la que el hombre, que participa en la lucha entre el Bien y el Mal, y al hacerlo revela una crisis, también en cierta manera autobiográfica, para Nietzsche. La mostración del *Übermensch* descubre la oposición a una vida trascendente como la que se propone en *Adán Buenosayres*. Así, la leyenda “¡*Superhomo sum!*” en el quimono de Samuel reafirma las palabras de Nietzsche, inscribiendo a este personaje en ese universo filosófico y sintetizando su discurso.³

² Cursiva en el original.

³ “Seht, ich lehre euch den Übermenschen! / Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde! / Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht. / Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahinfahren!” (Nietzsche, 1883: 9-10). “¡Mirad, yo os enseño el superhombre! / El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra! ¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no. / Son despreciadores de la vida, son moribundos y están, ellos también, envenenados, la tierra está cansada de ellos: ¡ojalá desaparezcan!”.

La segunda línea que marca lo macabro en Samuel Tesler, en oposición a Adán Buenosayres, se construye en otra imagen de su quimono, en la que, junto a una “multitud delirante” (Marechal, 2013: 138), “a la altura del seco era dado ver a las cuatro Virtudes cardinales, muertas y llevadas en sendos coches fúnebres al cementerio de la Chacarita; los siete Pecados capitales, de monóculo y fumando alegres cigarros de banquero, formaban la comitiva detrás de los coches fúnebres” (Marechal, 2013: 138). El espacio del cementerio se construye aquí como si el quimono fuera el *Aleph*, la primera letra en el alfabeto hebraico, “ℵ”, cuyo símbolo en matemática designa la potencialidad o cardinalidad de conjuntos infinitos. En esta representación de las cuatro Virtudes cardinales muertas, cuyo funeral celebran los siete Pecados capitales, se invierte el orden que se establece desde el *Catechismus Catholicæ Ecclesiæ* (1997), que establece que las virtudes cardinales, por una parte, “mirano direttamente a un bene soprannaturale creato, per esempio, il dominio delle passioni” (Tanquerey, 1948: 624) y, por otra, “corrispondono a tutti i bisogni dell’anima e ne perfezionano tutte le facoltà morali” (Tanquerey, 1948: 624). El triunfo de los Pecados capitales refuerza las limitaciones de los hombres, y en consecuencia, los inscribe en el espacio de lo macabro sin posibilidad de resurrección o transformación, en una doble noche según el simbolismo geométrico. Esta representación de la muerte en el quimono de Tesler invierte la visión católica de la lucha contra los pecados capitales, central en la espiritualidad cristiana, que se cumple en la mortificación “per dar compimento alla purificazione dell’anima e impedirle di ricader nel peccato” (Tanquerey, 1948: 513). Por otra parte, en cuanto Samuel Tesler es continuamente descrito en relación con el pecado de la soberbia, como también se figura en *Megafón, o la Guerra* (1970), puede establecerse que la muerte se inscribe en este “desorden” o vicio que, desde la Teología católica, se define como “un amore disordinato di sè, per cui uno, esplicitamente o implicitamente, si stima come primo suo principio o ultimo suo fine” (Tanquerey, 1948: 515).⁴ La muerte, entonces, para Tesler se concretiza en este ejercicio de idolatría por el cual el hombre se concibe como primer principio y último fin, tal como en el Salmo 52, “Dixit insipiens in corde suo: non est Deus”, se indica la conducta de los malvados que niegan la existencia de Dios, es decir, la del insipiente, arquetipo del infiel, del heresiarca o hereje que no cree en la existencia de Dios. De esta manera, Samuel Tesler se configura como un insipiente y la descripción de su cuerpo y de su vestimenta, esto es, su quimono, recupera algunos trazos de las representaciones medievales de los insipientes en los manuscritos, especialmente en las miniaturas de salterios y Biblias

Traducción de Andrés Sánchez Pascal (Nietzsche, 2006: 36-37).

⁴ Cursiva en el original.

que incluían en la letra inicial del Salmo 52 la imagen de un *insipiens*, un juglar o un bufón de corte. Como explica Luisa Valente, en estos manuscritos se figuraba al insipiente como un loco marginal, con “il capo rasato, o comunque tonsurato; il corpo nudo o nascosto da una coperta oppure da un corto mantello, a volte con cappuccio anche a più punte” (Valente, 2018: 329). Valente señala que esta imagen del insipiente se transforma a partir de fines del Siglo XIII, pues “il mantello sbrindellato diviene un abito, a volte cucito con pezze di tessuti diversi e dai colori sgargianti, spesso di fattura elaborata e completo di calze; il cappuccio moltiplica il numero delle punte e si arricchisce di ornamenti” (Valente, 2018: 332-333). Domenico Sebastiani observa que la vestimenta del *insipiens* es la de los marginados y los locos, pues “all’inizio è coperto da un mantello o da un drappo, sotto il quale spesso è nudo e mostra anche i genitali, aspetto che non sembra ricollegare l’*insipiens* ai comportamenti licenziosi dei giullari, quanto alla condizione di insensato che è incapace di osservare le comuni regole di comportamento e non conosce la vergogna” (2021: 75).⁵

Es interesante observar que las representaciones de los juglares a partir del Siglo XIV, como señala Sebastiani, “in alcuni manoscritti franco-fiamminghi, o salteri inglesi, [...] portano sulla sommità del copricapo figure simili a draghi con la bocca spalancata” (2021: 78), es decir que la vestimenta contribuye a la configuración animalizada. La multiplicidad de símbolos e imágenes presente en el quimono de Samuel Tesler se conjuga con la construcción del dragón mercurial de los alquimistas, en la unión de sus opuestos y en la lucha de sus contrarios, en cuanto es “attivo, fiammeggiante, ardente, corrosivo, un insieme di luce e oscurità, veleno e medicina” (Martin, 2011: 704) y su proyección, durante el *opus*, supone combates y luchas, “conflitti violenti e rappresentazioni creative tra materiale e immateriale, reale e simbolico, volatile e concreto” (Martin, 2011: 704). La caracterización de Tesler como un dragón, además, remite a la configuración que se registra en los bestiarios medievales, que retoman su representación del libro del *Apocalipsis* y lo presentan como una bestia que “envenime al lechier de sa langue” (de Fornival, 1996: 414), que “co la lingua proferesce / belle parole e va male ordinando, / dà lo veneno a ki lo soferesce” (Anónimo, 1996: 524), comparable a un “uomo impio e crudele” (Cecco d’Ascoli, 1996: 601). Por esto, derrotarlo, en la lucha entre el Bien y el Mal, es tarea de santos y héroes elegidos. Sobre su naturaleza, a partir de los bestiarios medievales, Michel Pastoureau señala que el dragón, “polimorfo e polivalente, è il prodotto della fusione in una sola creatura di numerose tradizioni più antiche [...]. Appartiene più al mondo soprannaturale che alla categoria del meraviglioso; in questo senso, è un animale molto reale, terrificante ma

⁵ Cursiva en el original.

per niente strano, sul quale [...] accumulano molte conoscenze” (2012: 259). Esta fusión de elementos de diferentes tradiciones remite a la construcción identitaria de Tesler propuesta por Marechal, con su tremenda deshumanización paródica.

El quimono de Tesler actualiza la capa del insipiente y su locura -que le significa su encierro en un manicomio del cual Megafón y sus compañeros lo rescatan- y denuncia la falta de raciocinio de aquel que niega a Dios, desde la mentalidad y la teología medievales. En relación con esto es importante citar, como intertexto que es negado en el quimono y en la construcción discursiva de Tesler, el argumento ontológico de Anselmo d’Aosta en *Monologion* y *Proslogion*, que parte del Salmo 52 para figurar el insipiente y demuestra la existencia de Dios a través del razonamiento.⁶ La racionalidad de Tesler, en cuanto filósofo, resulta en consecuencia una capacidad vacía y ociosa, desde la propuesta de Anselmo tal como la reescribe Marechal, pues se opone al Intelecto sin someterse a la fe y, a través del quimono, complaciéndose como los soberbios “delle proprie doti e dei propri meriti come ne fossero essi i soli autori” (Tanquerey, 1948: 516). La racionalidad de Tesler, privada de la fe, niega “el Intelecto trascendente por el cual el hombre se une o puede unirse a Dios” (Marechal, 1966: 126) al cual se refiere Marechal en las “Claves de *Adán Buenosayres*”. La exuberancia del quimono, con la multiplicación de imágenes, símbolos y referencias, sostiene la figuración de la soberbia del filósofo Tesler, pues se simula en las representaciones una grandeza que, sin embargo, se opone racionalmente, si seguimos la propuesta de Anselmo, a la prueba que permite acertar la existencia de Dios. Italo Sciuto afirma sobre esta prueba que la grandeza es “intesa non in senso quantitativo ma secondo ciò che potremmo dire il ‘valore’. Si giunge dunque ad affermare che è sommo per l’unità, l’identità e l’assolutezza o eccellenza” (2002: 16). De esta forma, la multiplicidad y la dispersión del quimono de Tesler, por su movimiento centrífugo y caótico, no construyen una grandeza, porque no alcanzan la unidad en el valor, como Dios. Es por ello que el quimono, aun en la riqueza de sus elementos, funciona como un símbolo de muerte del insipiente.

⁶ “Si enim vel in solo intellectu est, potest cogitari esse et in re; quod maius est. Si ergo id quo maius cogitari non potest, est in solo intellectu: id ipsum quo maius cogitari non potest, est quo maius cogitari potest. Sed certe hoc esse non potest. Existit ergo procul dubio aliquid quo maius cogitari non valet, et in intellectu et in re” (Anselmo d’Aosta, 2002: 316). “Si existiese sólo en el entendimiento, se podría pensar que existiese también en la realidad, lo cual es mayor. Por tanto, si aquello mayor que lo cual nada puede ser pensado estuviera sólo en la inteligencia, esto mismo mayor que lo cual nada puede ser pensado sería algo mayor que lo cual podemos pensar algo. Pero esto no puede ser. Existe, pues, sin género de duda, algo mayor que lo cual no cabe pensar nada, y esto tanto en la inteligencia como en la realidad”. Traducción de Judit Ribas y Jordi Corominas (San Anselmo, 1998: 12).

La riqueza de elementos del quimono y su inscripción en el espacio de la muerte, además, convocan el Salmo 48 que recita que la riqueza no preserva de la muerte. La multiplicidad de figuras y símbolos, entonces, aun cuando se prefigure como la exaltación del Superhombre y sea un esfuerzo de victoria sobre la muerte, resulta en definitiva una derrota en cuanto no se apoya en la fe. En la nota a este Salmo en la *Biblia* editada por la Conferenza Episcopale Italiana (CEI) y la Unione Editori e Librai Cattolici Italiani (UELCI), se señala que “questa meditazione si ispira alla riflessione sapienziale, che guida l’uomo a una più profonda conoscenza di sé e a una valutazione dei beni e delle ricchezze alla luce di Dio e della sua parola. Sullo sfondo sta la realtà della morte, che fa da severo ammonimento al ricco e al superbo rendendo illusori il successo e la prosperità” (2008: 811).

Otra marca de la muerte que se inscribe en la caracterización de Tesler se registra cuando dialoga con Adán y hablan sobre el amor. Luego de confesar que había escrito un soneto para Haydée Amundsen, Tesler asume rasgos que recuperan los de un dragón, perfilándose desde lo monstruoso y demoníaco. Nuevamente la mirada, que aborda y permite conocer el mundo, ser reflejo del alma según las creencias populares, se modeliza desde lo macabro. Así es descripto: “Calló de pronto, con las mandíbulas apretadas, la nariz venteante, los ojos turbios y la boca reseca: pareció que un incendio de viejas ciudades malditas reflejaba su luz en aquel mascarón demoníaco. Pero todo se borró en un instante, y los párpados de Samuel Tesler se abatieron como dos hojas muertas” (Marechal, 2013: 150). El amor y su expresión poética, entonces, no permiten una trascendencia en el caso de Tesler, porque se limitan a lo corporal y cae en lo ridículo sin que haya un gesto penitencial o catártico, a diferencia del movimiento que realiza Adán Buenosayres en “El Cuaderno de Tapas Azules”, en donde confiesa que “de amor es la carne de mi prosa, y del color de amor se tiñe su vestido” (Marechal, 2013: 471), convocando versos de *Vita nuova* de Dante Alighieri, dedicados a la memoria de Beatrice, cuya memoria evoca.

El “Libro primero” concluye con el relato de la muerte de Samuel Tesler y el destino de su obra perdida, que en cierta medida muere con él. En esta narración revisa y refuta las versiones de su muerte, algunas calificadas como leyendas apócrifas o calumnias, rectificando que Tesler, “maduro ya para las grandes revelaciones merced a un cauteloso ejercicio de las virtudes heroicas, se apeó sencillamente de este mundo como quien baja de un tranvía Lacroze” (Marechal, 2013: 152). La muerte encuentra así un contrapunto con la cotidianeidad, permitiendo que pierda los rasgos que provocan temor o angustia. No hay indicios ni referencias a un espacio utópico ni a una escatología eutópica, sino formas paródicas que remiten a la filosofía y a otros filósofos, resaltando el carácter ecléctico de Tesler. La muerte de Tesler se narra también en el último capítulo de *Megafón, o la Guerra*, después de la de Megafón, rodeado, como se relata en *Adán Buenosayres*, de sus discípulos. En *Megafón*, el último discurso de Tesler, que funciona como un testamento, se transcribe en las “Lamentaciones de Samuel, filósofo

villacrespense” (Marechal, 1970: 358), salmodiadas “con histriónica voz de solista” (Marechal, 1970: 358). El carácter teatral y paródico de la muerte de Tesler, con la que se cierra la gesta de Megafón y los otros héroes que lo acompañan, alterna elementos grotescos y rebajados con enunciaciones filosóficas de orden metafísico y dogmas religiosos *sui generis*. El principio corporal se inscribe cuando Tesler orina citando a Gargantúa que inunda la ciudad de París, mezclando ese hipotexto con el discurso alquímico. Es interesante señalar que en *Megafón* Tesler se define a sí mismo como un bufón de un Rey (Marechal, 1970: 358), recuperando así su configuración como *insipiens*, tal como se reconstruyó a partir de una serie de imágenes y huellas en *Adán Buenosayres*.

Por lo que se refiere a Adán, además de las continuas referencias a su “estado agónico”, a las metáforas de su agonía que lo presentan como un “pez que ha mordido un anzuelo, que se agita en el agua, que ya no es libre pero que todavía no está en la mano del pescador” (Marechal, 1966: 127-128) y al *leitmotiv* de los redobles de “los tambores de la noche penitencial” (Marechal, 2013: 102) en su alma, son varias las secuencias narrativas que construyen el cronotopo de la muerte. Si se retoman la metáfora y el *leitmotiv* señalados, en la Glorieta de Ciro Rossini, en el “Libro cuarto”, la muerte, en cuanto cronotopo y genotexto, parece llegar a un punto decisivo de junción, en el que además se imbrican los simbolismos del viaje, de la navegación y del agua. Adán Buenosayres, “*como hablando consigo mismo*”⁷ (Marechal, 2013: 372), (se) dice:

Uno está navegando en ciertas aguas oscuras, y de repente se da cuenta que ha mordido un anzuelo invisible [...] (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.) (Marechal, 2013: 372)⁸

La navegación en aguas oscuras representa un movimiento centrífugo y centrípeta a la vez, en el que la aventura del viaje se desdibuja para dar paso a un proceso de (auto)conocimiento. Es, pues, un “umbral”, comprendido como cronotopo en el sentido bajtiniano, en el que el agua simboliza, según la propuesta de Gaston Bachelard, disolverse, morir, pues su oscuridad “*trasmette strani mormorii funebri*” (2006: 59). El agua que corre sin detenerse funciona como símbolo del devenir y de la muerte y puede concebirse, por ello, como un cuerpo que también deviene en el tiempo y muere. La

⁷ Cursiva en el original.

⁸ Cursiva en el original.

oscuridad de las aguas revela, además, un universo sumergido y desconocido, que produce inquietud y declina una serie de valores, algunos contradictorios, como rito de iniciación que permite llegar al *opus* y en cuanto espacio de irrupción de la muerte tras la concientización de ser gobernado por pasiones amenazadoras o por el inconsciente que se presentifica. El agua oscura, desde la lectura de Bachelard, construye la representación y la experiencia de “una morte immobile, in profundità, di una morte che rimane con noi, vicino a noi, dentro di noi” (2006: 82), y cuyo horror es tranquilo y lento (Bachelard, 2006: 103). La navegación en aguas oscuras remite al último viaje, por lo que conecta con el mundo divino y con el de ultratumba. Este pasaje de *Adán Buenosayres* recupera el río Lete del mito greco-latino, que “segna il discrimine tra mondo dei vivi e mondo dei morti” (Ferrari, 2015: 11). A diferencia de este mito no es Caronte el que lleva a Adán, sino un Pescador invisible que lo tira hacia arriba, convocando en este gesto los versos de *Laberinto de Amor*: “[...] ¿cómo salir de la noche doliente? / Y respondió: / ‘En su noche toda mañana estriba: / De todo laberinto se sale por arriba / Si el alto Amor lo quiere” (Marechal, 1935: 48-49). De esta forma, la oscuridad de las aguas, que construye el cronotopo de la muerte y de la noche de perdición y, a la vez, de expiación, se resuelve por el gesto de salvación. Como señala Mircea Eliade, “il simbolismo delle Acque, quindi, implica sia la Morte che la Rinascita” (2021: 135) y, en cuanto confieren y quitan la vida, tienen una doble función pues “disintegran le forme, le aboliscono, ‘lavano i peccati’, sono ad un tempo purificatrici e rigeneratrici” (2021: 136). El vaso único que se rompe alude a la ruptura de un cáliz que simboliza la vida y, aunque “rebajado”, elípticamente absorbe la simbología del Graal que “significa simultáneamente un vaso (grassale) y un libro (gradale)” (Cirlot, 1992: 220) y, aunque se represente generalmente como una copa, puede tomar diferentes formas y “fa parte del simbolismo del viaggio notturno per mare, del tesoro difficile da ottenere e della pietra alchemica che è al tempo stesso elisir e panacea” (Martin, 2011: 786).

En el “Libro primero” se incorporan dos historias recuperadas por la memoria de Adán para acentuar y sostener su recorrido por el cronotopo de la muerte. La primera que evoca, el sepelio del angelito, pertenece al mundo rural de su infancia en Maipú, condensada en un verso del “Poema del sol indio” en *Días como flechas*, “el amor más alegre que un entierro de niños” (Marechal, 1984: 72), parodiado en una reunión de la familia Amundsen por Lucio Negri, cuyo nombre denota alegóricamente atributos negativos. La segunda, también perteneciente a su infancia en Maipú, cuando debía enfrentarse a la angustia de la noche mientras escuchaba “el rumor de la tierra que giraba sobre su eje; y al fin el silencio puro, [...] principio y fin de toda música” (Marechal, 2013: 112) e imaginaba la muerte de su madre, su estado de orfandad y el dolor que sentía.

La evocación del “velorio del angelito” no significa tanto un relato anecdótico de una práctica funeraria o la observación metaliteraria de una construcción metafórica

perteneciente al período vanguardista de Marechal, sino una inscripción más en este genotexto vinculado con la muerte que tiende a la consolidación de una perspectiva ideológica. Este ritual funerario, perteneciente a algunas zonas rurales, expresa una espiritualidad popular que permite integrar en una unidad no dolorosa la vida y la muerte. Su propósito es celebrar la muerte de quien, por su corta edad, se transforma en un ser espiritual, alejado de los dolores, es decir, el paso que propicia la cancelación de una muerte biofísica a través de una vida angelical o espiritual. Se trata de una muerte sin llanto, en cuanto hay una celebración festiva y gozosa, en la cual participa la comunidad, manifestando el deseo de perdurabilidad. En la celebración se construye un mito por el cual, además de domesticar el dolor, se construye un rito de pasaje que completa un ciclo y que encuentra sus raíces en la comprensión medieval de la muerte, que viene “domesticada” según dos principios que suponen la brevedad de las cosas terrenas y la alegría por la salvación de las almas (Le Goff, 2021: 105). En cuanto el sepelio resulta una fiesta, es oportuna la observación que hace de esta Franco Cardini quien afirma que es resurrección de una sociedad, en cuanto “la sua funzione principale sembra essere un esorcismo di proporzioni comunitarie contro le forze della distruzione e del caos” (2016: 51). En *Adán Buenosayres* la muerte del niño significa una vía de confirmación de una vida separada de las contingencias, de la materia, del cuerpo, de la muerte, porque permite “irse a vivir en otro eternamente por la virtud eterna del Otro” (Marechal, 2013: 105). Desde la mirada de Adán, la angelización del cuerpo, entonces, busca indicar el espacio liminal del velorio, por el cual se recrean signos que aseguran una reagregación bio-física y espiritual. El cuerpo, en este ritual, no deviene una “fuerza ‘ostile’ [...] come oggetto in crisi” (De Martino, 2021: 48), sino positiva porque implica un *continuum*, en el cual, sin embargo, para ello es necesario el bautismo, pues permite “completar la *desagregación* y habilitar el inicio de una *liminalidad –exequial–* en búsqueda (en pos) de una *reagregación al estado angélico*” (Bondar, 2014: 126). El cadáver es, como señala Ernesto De Martino, “ambivalente”, en cuanto “si dibatte per i sopravvissuti nella infeconda polarità di repulsione e attrazione” (2001: 48). Esta ambivalencia es reconocida por Adán cuando describe el velorio del angelito como una “parodia” (Marechal, 2013: 105) y se detiene en la descripción del cuerpo: “[...] al niño muerto, sentado en su sillita, entre velas humeantes a cuya luz brillaban las lentejuelas de su túnica y el dorado papel de las alitas que su madre le había cosido a los hombros. [...] Pero los ojos del ángel no miraban ya: dos tapones de algodón en sus narices la primera disolución de la carne, y moscas verdes caminaban por sus mejillas de talco” (Marechal, 2013: 104-105). Esta mostración del cuerpo en proceso ya de corrupción,

⁹ Cursiva en el original.

por una parte, y, por otra, el uso del término “parodia” confieren a la descripción del velorio del angelito cierta ambigüedad que crea también inquietud. Existe un distanciamiento, que va más allá del reconocimiento de las formas simbólicas del ritual y su transposición con el proceso que está “padeciendo” Adán en su agonía, no obstante la voluntad de re-significación de la muerte a través de la investidura y la reagregación espiritual. Esto se produce porque el término “parodia”, presente tres veces en *Adán Buenosayres*, es usado para referirse a una imitación limitada e imperfecta, no necesariamente cómica, que conlleva una degradación (Bravo Herrera, 2015: 57-58) y porque el ritual podría devenir una forma limitada en “la pura ‘literalidad’” (Marechal, 1966: 138) sin alcanzar el “sentido simbólico” (Marechal, 1966: 138). La descripción de la corrupción del cuerpo acentúa la materialidad del rito y, por lo tanto, la victoria de la muerte corporal y la fragilidad de los mecanismos de significación de la angelización. Si se establece un paralelismo entre la epopeya y este rito fúnebre, en cuanto en ambos se estructura una dimensión simbólica, es oportuna la afirmación de Marechal que fija que “los medios de expresión están subordinados al ‘fin’, y la ‘letra’ no arrebatara jamás su primer plano al ‘espíritu’” (1966: 139), por lo que la utilización literal de mitos, símbolos, literaturas implicaría, en consecuencia, una “profanación” del sentido simbólico. No obstante estas ambigüedades y limitaciones, el sepelio del angelito consiente plantear la existencia de una reagregación espiritual que supere la muerte biológica y, a partir de ello, un desplazamiento que posibilite re-significar todas las muertes en *Adán Buenosayres*, asegurando una presencia espiritual. De esta manera, así como el cuerpo del niño, cuando fallece, se angeliza con una investidura y el rito fúnebre se caracteriza por el espíritu alegre y popular, el cuerpo de Adán deviene angélico, leve y sutil como un poema concluido y la narración, rito discursivo que acompaña esa muerte, alivia ese sentido simbólico a través del “humor angélico” (Marechal, 1966: 133), que le permite la consecución de la catarsis al “‘camoufflar’ el itinerario metafísico de la obra con las guirnaldas humorísticas de Rabelais” (Marechal, 1966: 131).

Luego de definir su alma diurna, “hija del sol padre de la inteligibilidad” (Marechal, 2013: 111) y aceptar su frecuentación de la noche, con el valor penitencial tras las huellas de San Juan de la Cruz, en una unión de opuestos aparentemente contradictoria, Adán recuerda su percepción de los silencios y ruidos de la noche, que le dan espacio a sus fantasías, entre las cuales la muerte de su madre. En esta fantasía construye no solamente la pérdida, sino también una auto-imagen, en la que miraba “por última vez [...] dentro del ataúd [...] el rostro de su madre cubierto de un sudor frío que se enjuga con suaves pañuelos; las manos de su madre [...]. Y su llanto arreciaría sobre todo esas manos” (Marechal, 2013: 112-113). En esta fantasía el lamento fúnebre a través del llanto se diferencia del sepelio del angelito, en el cual se registra la alegría por domesticación del dolor y se modula en manera diversa del lamento fúnebre ritual, cuyo “comportamiento [...] deve essere rigorosamente iterato nella prassi rituale” (Massenzio, 2021: XXVII): La muerte resulta una constante en su infancia, pues rememora varias

escenas de muerte, entre las cuales la del sargento Juan Bautista Cabral en la batalla de San Lorenzo para salvar al General José de San Martín, la de Cristo a través de los versos de un romance tradicional (Marechal, 2013: 113). Diferente es la relación de Adán con su abuelo Sebastián del cual evoca, con esfuerzo, el rostro y los pasajes más importantes de su vida. En este caso es la memoria la que opera convocando un “espectro” sin que este asuma las características fantasmagóricas o sea un fenómeno onírico que causa inquietud. Esta emoción, sin embargo, está presente en la percepción de las limitaciones impuestas por el tiempo, el devenir y la muerte, que lo conduce a “funestas ilusiones; en su incredulidad, extrañeza o repugnancia de la muerte como total aniquilamiento” (Marechal, 2013: 119), que es atenuada por la comprensión del “origen divino del alma” (Marechal, 2013: 119).

En el “Libro segundo”, al comenzar Adán su caminata hacia la calle Monte Egmont, después de su encuentro con la vieja Chacharola, cuyo amor de madre había muerto tras la fuga de su hija, se intercala el diálogo entre los tres cocheros fúnebres en “La Nuova Stella de Posilipo” (Marechal, 2013: 158-159), que hablan del poco temor y respeto que inspiraba la muerte en esos tiempos. Más adelante, al llegar a la calle Warnes Adán debe detenerse ante el paso de un cortejo fúnebre, que es descrito incluso con exclamaciones de alegría. Es central el cuerpo de los animales, en ausencia del cuerpo del difunto, del cual solo se conocen las iniciales y no el nombre completo, para presentificar la muerte, como instancia concreta y tangible: “Seis caballos negros, lustrosos de sudor hasta las verijas, babeantes de espuma y encorvando sus orgullosos pescuezos, tiraban del coche fúnebre, gobernados con riendas blancas por dos rígidos aurigas que miraban al oeste. ¡Hurra! Detrás venía la carroza de las flores, palmas, coronas y cintas de color morado” (Marechal, 2013: 165). Frente a esta demostración de la presencia de la muerte, Adán reconoce el odio y el temor, viendo las reacciones de los pasantes: “Un odio instintivo a la muerte, pero un odio reverencial. Acaso imaginan que la guadañadora invisible, sentada en el alto pescante junto a los cocheros, los está espiando recelosamente y cuenta y recuenta los saludos” (Marechal, 2013: 165). Las preguntas que se pone Adán sobre el sentimiento ante la muerte resultan una indagación alrededor de la lucha contra el miedo y la naturaleza de la muerte. Es interesante la personificación de la muerte, su presencia invisible, el reconocimiento a través de la guadaña y sobre un coche tirado por caballos, según la imagen que desde el Medioevo se transmite, del mismo modo que su accionar indiscriminado y azaroso, pero siempre inevitable que marca “el Triunfo de la Muerte”, uno de los temas macabros junto a la “Danza Macabra” y el “Encuentro de los tres vivos con los tres muertos”. Hay, en ese temor, un miedo a la muerte del cuerpo más que a la del alma por el pecado, porque no hay un componente teológico, y la alegría que se construye, por ejemplo, en el sepelio del angelito, es inexistente en este caso al no plantearse una espiritualización o un propósito de redención. Siguiendo su camino, Adán repite un versículo del Apocalipsis, que ya desde el “Libro primero” funciona como si se tratase de una respuesta a un Salmo responsorial. En “La Nuova Stella de Posilipo” Adán descubre a los tres

cocheros fúnebres, a los que describe a partir de figuras mitológicas, pero degradándolos en la ridiculez del aspecto, como una forma de exorcizar el temor a través del rebajamiento paródico: “¡Flacos aurigas de la Parca! [...]. 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” (Marechal, 2013: 167). Más adelante son constantes las referencias a la muerte, sea referida a historias o como cualificación de personas, situaciones y objetos. Así, se van encadenando la vieja Cloto que no tiene lágrimas para llorar “después la muerte o la dispersión de todos: carnes y gestos que uno amaba, que dolían y que se le escaparon de entre los dedos, así, tan fácilmente como un puñado de arena” (Marechal, 2013: 186); la superposición de la imagen del difunto Juan con la de Adán (Marechal, 2013: 187); la música que en lo de Jaime, el peluquero andaluz, exalta “la dolorosa muerte de *Carmen*” (Marechal, 2013: 189); doña Gertrudis, una vecina que participa en la “batalla” en el sector de la calle Gurruchaga, “pálida como el ángel de la muerte” (Marechal, 2013: 191); los parroquianos del “Café Izmir” llorando “con el ángel de la muerte” (Marechal, 2013: 196); en la discusión con Lucio Negri sobre la existencia del alma y la asimilación “a lo infinito por la virtud del Otro y la muerte de sí” (Marechal, 2013: 203); en la posibilidad o necesidad de dar una muerte poética a la Solveig ideal en “El Cuaderno de Tapas Azules”, con “un funeral maldito y una liturgia de fantasmas que lloran desde los ojos a los pies” (Marechal, 2013: 218). El clímax en la reunión en la casa de los Amundsen se alcanza al final del “Libro tercero” con la “Danza macabra” de Adán que baila con la señora de Ruiz, descrita como un “esqueleto”: “Sus manos oprimían un costillar endeble, y el aliento de su fúnebre compañera (un triste olor de catacumba) le daba en pleno rostro. ¡Bien! Adán giraba locamente, abrazado a su manojito de huesos” (Marechal, 2013: 250). Esta danza reescribe el espectáculo de la muerte en uno de los temas medievales en los que se narra el encuentro del hombre con la muerte, que se representa en el baile, “simbolo della lenta consumazione del corpo, [...] che accompagna ogni individuo in ogni momento della giornata” (Tanfoglio, 2014: 417). En las Danzas Macabras medievales quienes participan lo hacen obligados, en un modo descompuesto, con un doble “il cui ruolo di livellatore delle disuguaglianze terrene esprime [...] una forte protesta sociale” (Frugoni, 2020: 91). Por otra parte, la representación de la señora Ruiz responde a la forma con que viene imaginada la Muerte, no tanto el muerto, como Triunfo de la Muerte, es decir, “sotto forma di uno scheletro disseccato, [...] espressione simbolica della condizione umana” (Frugoni y Facchinetti, 2016: 19). La Danza Macabra también se encuentra en la referencia al cuerpo cuando es cremado (Marechal, 2013: 322) y en el baile durante una boda en Maipú, recordado en “El Cuadernos de Tapas Azules”, cuando Adán percibe con intensidad la corrosión del Tiempo y siente cómo

[...] un viento glacial me sustraía de pronto al ritmo de la fiesta, devoraba luces y barría sonidos. 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. (Marechal, 2013: 473)

El “Libro tercero” continúa el clímax macabro con la excursión nocturna por Saavedra, que representa un viaje a un mundo de espíritus, apariciones, fantasmas, espectros, habitantes de un imaginario y de un “más allá”, en busca de “la casa del muerto” (Marechal, 2013: 254) y mientras Pereda silbaba el tango “La Chacarita” (Marechal, 2013: 262)¹⁰ que apunta al famoso cementerio de Buenos Aires. Los héroes cruzan una frontera en donde también lo demoníaco se presentifica a través de lo sobrenatural, la magia, las prácticas, los espacios que funcionan como umbrales entre diferentes realidades. El encuentro con el hedor y la forma oscura de un caballo muerto con aspecto fantasmagórico (Marechal, 2013: 266), resulta uno de los pasajes en donde la muerte conjuga lo corporal con lo espiritual. Son varias las referencias al Infierno clásico: un perro que ladra y parece “el mismísimo Cancerbero, guardián de las puertas infernales” (Marechal, 2013: 262), el arroyo que atraviesan como si se tratase del río Estigia o los ríos del Tártaro (Marechal, 2013: 293). La estructuración cómica desliza lo macabro a lo festivo y quita el temor y lo solemne al tratamiento de cuestiones que abordan la historia argentina en la aparición de los espíritus, espectros o fantasmas. El objetivo de esta excursión es participar en el velorio de “Juan Robles, pisador de barro” (Marechal, 2013: 301). La descripción del cuerpo dispuesto para ser velado es detallada también, para dar resalto a la corporeidad y al rito fúnebre en el que participan vecinos, amigos y las Tres Viejas o las Tres Cuñadas Necrófilas, que recuerdan las prácticas del lamento fúnebre y del llanto ritual estudiados por De Martino (2021) y la figuración del “Encuentro de los tres vivos con los tres muertos” (Frugoni, 2020; Frugoni y Fachinetti, 2016). Juan Robles es descrito con “un aire bien ceremonioso, enfundado como estaba en su traje de casamiento y extendido cuan largo era en su negro ataúd con manijas de bronce” (Marechal, 2013: 301). Adán y sus compañeros se encuentran en este velorio interesados en descifrar el destino del alma de Robles, “desprendida recién de su cascarón terrestre y lanzada ya quién sabe a qué regiones oscuras” (Marechal, 2013: 302). La tensión a la espiritualidad en este velorio se cumple como en el del angelito, a través de una reagregación que crea un paralelismo. Juan Robles, el difunto, deviene ya no un cuerpo sino “un terrón de barro que se deshacía lentamente” (Marechal, 2013: 342) y el epitafio lo conforman versos que además son un réquiem para el mundo de Maipú, con la mediación del “Pisador Celeste”.

¹⁰ Tango instrumental compuesto por Vicente Loduca (1919).

En la Glorieta de Ciro Rossini, en el “Libro Cuarto”, la muerte está presente en la naturaleza, en la música, en los músicos y poetas. Nuevamente Adán piensa en la muerte de Solveig, “barro fragilísimo de una sutil arquitectura” (Marechal, 2013: 380), retomando las imágenes del velorio de Juan Robles. Dicha muerte se concretiza en “El Cuaderno de Tapas Azules”, para realizar “la poética muerte de un fantasma” (Marechal, 2013: 380). La Glorieta de Ciro encuentra un lado aún más oscuro en el “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”, correspondiente a la Tercera Espira, que condena el pecado de la gula. Ciro Rossini aparece transfigurado como un demonio que organiza un gran Banquete “amenizado” con la ejecución deformada de “Six Concerts à plusieurs instruments” de Johann Sebastian Bach, mientras parodia a Trimalción, el rico de *Satyricon* de Petronio Arbitro. En este Banquete, mientras el ritmo semeja el de una pesadilla (el sueño, que recuerda a la muerte, deviene una deformación negativa, sin la paz o la espiritualización), Ciro, recuperando la práctica de las *larvae conviviales* (García Barraco, 2020), aparece

[...] exultante bajo su librea y portador de un esqueleto articulado que hizo danzar sobre las cabezas de los banqueteadores.

—¡Traguen hasta reventar! —les gritó Ciro en tono fanático—. ¿Cuántas vidas tenemos? ¡Una! ¿Qué somos, al fin y al cabo? ¡Esto!

Agitó con furia el esqueleto y se alejó al trote, como había llegado. (Marechal, 2013: 561)

El esqueleto toma la forma de la práctica ya relatada por Heródoto¹¹ y por Petronio¹², propia del mundo antiguo, desde los egipcios y especialmente entre los romanos, que

¹¹ “ἐν δὲ τῆσι συνουσίῃσι τοῖσι εὐδαίμοσι αὐτῶν, ἐπεὰν ἀπὸ δείπνου γένωνται, περιφέρει ἀνὴρ νεκρὸν ἐν σορῶ ξύλινον πεποιημένον, μεμιμημένον ἐς τὰ μάλιστα καὶ γραφῆ καὶ ἔργῳ, μέγας ὅσον τε πηχυαῖον ἢ δίπηχυν, δεικνὺς δὲ ἐκάστῳ τῶν συμποτέων λέγει ‘ἐς τοῦτον ὀρέων πίνε τε καὶ τέρπευ· ἔσσει γὰρ ἀποθανὼν τοιοῦτος.’ ταῦτα μὲν παρὰ τὰ συμπόσια ποιεῦσι.” (Erodoti, 1896: 154). Traducción de Bartolome Pou: “En los convites de la gente rica, cuando ha acabado la comida, un hombre pasa a la redonda un cadáver, hecho de madera, en su ataúd, imitado a la perfección por el labrado y la pintura, tamaño en todo de un codo o dos y al enseñarlo dice a cada uno de los comensales: ‘Míralo, bebe y huelga, que así serás cuando mueras.’ Tal es lo que hacen en los convites” (Heródoto, 1985, I: 151).

¹² “[...] dum titulos perlegimus, complosit Trimalchio manus et: ‘eheu, inquit, ergo diutius uiuit uinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. vita uinum est. verum Opimianum praesto. heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant’. potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus laruum argenteam attulit seruus sic aptatam, ut articuli eius uertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit: / ‘eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! / Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. / Ergo uiuamus, dum licet esse bene’ (Petronio Arbitro, 2023: 190).

luego originó los espectáculos medievales macabros, pero sin que se registre el goce sino el castigo y la culpa por el pecado de la gula. El cuerpo no es beneficiario del recordatorio del *carpe diem / memento mori*, pues viene condenado. Así, la muerte alcanza una dimensión teológica en donde la culpa signa el cuerpo.

Mínimas conclusiones a manera de cierre

La presencia constante del cronotopo de la muerte determina la construcción del genotexto de lo macabro. Es a partir de esto que Marechal se apoya en la modelización de su perspectiva ideológica, revisando y reescribiendo tradiciones para proponer una nueva poética, una crítica social, atenta a la historia nacional, a sus mitos y tradiciones y para sostener una metafísica. El elemento cómico opera, en algunos casos, como catarsis y, en otros, lo monstruoso conduce al rechazo y al temor. Las estrategias tienden a una definición discursiva en la que se impone una verdad, centrípeta, por sobre las diseminaciones y los camuflajes.

Referencias bibliográficas

- ANDRÉS, Alfredo, 1968, Palabras con Leopoldo Marechal, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- ANÓNIMO, 1996, Il “Bestiario moralizzato”, en Morini, Luigina (ed.), *Bestiari medievali*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 493-547.
- ANSELMO D’AOSTA, 2002, *Monologio e Proslogio*, Milano, Bompiani.
- BACHELARD, Gaston, 2006, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Cornaredo, red!
- BONDAR, César Iván, 2014, “Sobre el velorio del angelito Provincia de Corrientes y Sur de la Región Oriental del Paraguay”, en *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 12, pp. 121-137.

Traducción de Julio Picasso: “En ese momento un esclavo trajo un esqueleto de plata fabricado de tal manera que, móviles, las articulaciones y vértebras se doblaban en todo sentido. Trimalción lo arrojó varias veces sobre la mesa... Añadió: ¡Ay! ¡Miserables de nosotros! / ¡Qué impotencia la del pobre hombre! / Todos así seremos/ cuando el Orco nos recoja./ Vivamos, pues, en tanto que existir con salud/ permitido nos sea” (Petronio, 1991: 84).

Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal

- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa, 2015, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.
- CARDINI, Franco, 2016, *I giorni del sacro. I riti e le feste del calendario dall'Antichità a oggi*, Torino, UTET.
- CATHOLICAE ECCLESIAE, 1997, *Catechismus Catholicæ Ecclesiæ*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- CECCO D'ASCOLI, 1996, "L'Acerba", en Morini, Luigina (ed.), *Bestiari medievali*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 581-633.
- CEI – UELCI, 2008, *La Sacra Bibbia*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, 1992, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- DE FORNIVAL, Richart, 1996, "Il Bestiaire d'Amours", en Morini, Luigina (ed.), *Bestiari medievali*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 370-424.
- DE MARTINO, Ernesto, 2021, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- ELIADE, Mircea, 2021, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Editoriale Jaca Book.
- FERRARI, Anna, 2015, *Dizionario di Mitologia*, Torino, UTET.
- FRUGONI, Chiara y Simone FACHINETTI, 2016, *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- FRUGONI, Chiara, 2020, *Paure medievali. Epidemie, prodigi, fine del tempo*, Bologna, Il Mulino.
- GARCIA BARRACO, Maria Elisa, 2020, *Larvae Conviviales. Gli scheletri da banchetto nell'antica Roma*, Roma, Arbor Sapientae Editore.
- GRAMUGLIO, María Teresa, 1997, "Retrato del escritor como martinfierrista muerto", en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, ed. crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA, pp. 771-806.
- HERODOTI, 1876, *Historiarum Libri IX*, Lipsiae, Sumptibus et Typis B. G. Teubneri.
- HERODOTO, 1985, *Los nueve libros de la historia*, Tomo I, Madrid, Hyspamérica.
- LE GOFF, Jacques, 2021, *Il corpo nel Medioevo*, Bari, Editori Laterza.

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA

- MARECHAL, Leopoldo, 1935, *Laberinto de Amor*, Buenos Aires, Sur.
- MARECHAL, Leopoldo, 1966, *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARECHAL, Leopoldo, 1970, *Megafón, o la Guerra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, Leopoldo, 1984, *Poesía (1924-1950)*, Buenos Aires, Ediciones del 80.
- MARECHAL, Leopoldo, 1998, *Obras Completas. V. Los cuentos y otros escritos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, Leopoldo, 2013, *Adán Buenosayres*, ed. crítica de Javier de Navascués, Buenos Aires, Corregidor.
- MARTIN, Kathleen (ed.), 2011, *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln: Taschen.
- MASSENZIO, Marcello, 2021, “L’orizzonte formale del patire”, en De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. XV-LXX.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1883, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2006, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.
- PASTOUREAU, Michel, 2012, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- PETRONIO ARBITRO, 1995, *Satyricon*, Milano: BUR.
- PETRONIO, 1991, *El Satiricón*, Madrid, Cátedra.
- SAN ANSELMO, 1998, *Proslogion*, Madrid, Editorial Tecnos.
- SCIUTO, Italo, 2002, “Introduzione”, en Anselmo d’Aosta, *Monologio e Proslogio*, Milano, Bompiani, pp. 7-38.
- SEBASTIANI, Domenico, 2021, “Buffoni di mestiere”, en *Medioevo. Un passato da riscoprire*, 289, pp. 71-93.
- TANFOGLIO, Alessio, 2014, *Lo spettacolo della morte: il cadavere e lo scheletro; i temi: Incontro, Trionfo della Morte, Danza macabra*, Tricase, Youcanprint.
- TANQUEREY, Adolfo, 1948, *Compendio di Teologia Ascetica e Mistica*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista.

Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal

VALENTE, Luisa, 2018, “‘Dixit insipiens in corde suo «Non est Deus»’, mini-arqueología del sujeto insipiente”, en Brenet, Jean-Baptiste Brenet y Cesalli, Laurent, *Sujet libre. Pour Alain de Libera*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, pp. 327-334.

**Ulises al límite del antropocentrismo:
El Banquete de Severo Arcángelo como secuela de *Adán Buenosayres***

NORMAN CHEADLE

Laurentian University (Canadá)
nheadle@laurentian.ca

Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que [...] padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida
Odisea, I

“Oh, hermanos”, dije, “que tras mil peligros estáis en el confín del Occidente, no renunciéis [...] [a] seguir virtud y ciencia”.
Inferno, canto 26

Recibido: 2 de mayo de 2023- Aceptado: 10 de agosto de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2021.p34-55>

Resumen: Este trabajo plantea que las dos primeras novelas de Leopoldo Marechal, publicadas respectivamente en 1948 y 1965, comparten una temática que se pone de relieve gracias a dos personajes menores cuya construcción intertextual remite al canto 26 del *Inferno*, donde Ulises cuenta su historia a Dante. Un análisis comparativo de la composición de ambos personajes, así como de su función en las novelas respectivas, arroja luz sobre la evolución de la visión novelística de Marechal y su exploración del límite del antropocentrismo.

Palabras clave: Leopoldo Marechal – Dante – Ulises – antropocentrismo

**Ulysses at the limit of anthropocentrism:
El Banquete de Severo Arcángelo as sequel to *Adán Buenosayres***

Abstract: This article postulates that Leopoldo Marechal’s first two novels, from 1948 and 1965 respectively, have a thematic commonality that comes into focus thanks to two minor characters who share an intertextual antecedent in the figure of Ulysses as portrayed in Canto 26 of Dante’s *Inferno*. A comparative analysis of the construction of

each of these characters, as well as their function in their respective novels, throws some light on the evolution of Marechal's novelistic vision and his exploration of the limits of anthropocentrism.

Keywords: Leopoldo Marechal – Dante – Ulysses – Anthropocentrism

Al presentar su segunda novela, Marechal la vincula directamente con su primera; se arrepiente “de una injusticia que me atormentaba: en *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un Infierno sin salida [...] *El Banquete de Severo Arcángelo* propone una salida” (B 9)¹. ¿Se le habrá olvidado que Adán Buenosayres no se quedó en Cacodelphia sino que salió para contar sus aventuras en “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”? ¿Y que seis meses después se murió y fue enterrado en el Cementerio del Oeste? Tan mala memoria es poco verosímil. No, Marechal sólo finge haberlo olvidado con tal de inventarse un pretexto para volver a fabular, es decir, para seguir reflexionando sobre su temática trascendente por medio del acto narrativo. Habrá muerto Adán Buenosayres, en tanto individuo, pero no “Adán” en su acepción etimológica y colectiva. En juego está la cuestión del Hombre; su ubicación en el espacio y en el tiempo son los temas respectivos de los dos Concilios celebrados en preparación para el Banquete; la inquietud de fondo que anima la novela es el destino de la humanidad. ¿*Quo vadis, Homo?*

Como el Adán Buenosayres eidéticamente detenido en Cacodelphia, el Hombre todavía no ha salido del infierno alegórico. Para modelar narrativamente esa temática, Marechal sigue valiéndose de dos principales architextos que ya apuntalaban a *Adán Buenosayres*, uno clásico y otro medieval. Éste último es la *Commedia* de Dante Alighieri: si Dante salió del *Inferno* para subir al paraíso edénico que se describe en los últimos cantos del *Purgatorio*, la salida que propone Severo Arcángelo llevará a una “Cuesta del Agua” edénica. En cuanto al intertexto clásico, Marechal lo evoca ya en las primeras frases de la Dedicatoria: desde su niñez, alega Marechal, sueña con “navega[r] idealmente” y lanzar su “navío... a las turbulencias del mar libre” (B 9). La alusión velada a la *Odisea* se hará concreta en el personaje Andrés Papagiorgiou, versión paródica de “su antepasado Ulises” (B 121). Pero el héroe homérico original, bajo la pluma de Dante Alighieri, es condenado al octavo círculo del *Inferno*; destino que se

¹ Las referencias a las dos novelas se indicarán así: *Adán Buenosayres* (AB pág.) y *Banquete* (B pág.)

repite en don Ecuménico, a su vez instalado en la octava espira del infierno de Cacodelphia. En cambio, la suerte que corre Papagiorgiou será ambigua.

En las páginas que siguen, argumentaré que el Ulises de Dante es un antecedente tanto de don Ecuménico como de Andrés Papagiorgiou; el primero es un personaje menor pero importante de *Adán Buenosayres*, el segundo lo es de *Banquete*. Así se arma la hipótesis siguiente: en la figura del Ulises dantesco tenemos un vínculo concreto, una constante textual que nos permite ver la reiteración del mismo “espacio-personaje” en dos distintos “sistemas de personajes” novelescos². Las similitudes y diferencias observadas nos facilitarán una apreciación de cómo habrá evolucionado Marechal en su pensamiento expresado novelísticamente.

El Ulises de Dante

Dante Alighieri no tuvo acceso directo a la *Odisea* de Homero, la conoció sólo por fuentes secundarias. Sin embargo, éstas bastarían para que el poeta florentino supiera que Odiseo acabó por volver a Ítaca donde permaneció hasta su muerte. Le constaría que, desde Horacio y Séneca en adelante, cunde la noción de que Ulises encarna la *Sapientia*; y sabría bien que los filósofos (neo)platónicos, como Porfirio, Plotino o Proclo, acostumbraban alegorizar el viaje de Odiseo, viendo en el héroe una figura del alma que vuelve al Padre divino. Así, por ejemplo, en las *Enéadas* de Plotino: tras citar una frase pronunciada por Odiseo – “Huyamos, pues, a la patria querida” (*Iliada*, II, 140) – se pasa al comentario:

Zarparemos como... lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la partimos, y nuestro Padre está allá. (Plotino, 1982: 91-92)

La patrística cristianiza la noción del retorno al Padre: “el héroe de los filósofos se hace también un héroe cristiano, incluso una figura de Jesucristo”, comenta David Thompson citando a Pierre Courcelle, autor a quien posiblemente hubiese leído

² Los términos “espacio-personaje” y “sistema de personajes” son de Alex Woloch: “the *character-space* (that particular and charged encounter between an individual human personality and a determined space and position within the narrative as a whole) and the *character-system* (the arrangement of multiple and differentiated character-spaces – differentiated configurations and manipulations of the human figure – into a unified narrative structure)” (Woloch, 2003: 14). La teorización de Woloch nos ayuda a ver en qué medida un personaje menor, si se le considera debidamente dentro del sistema narrativo que integra, influye en ese sistema.

Marechal: “Justement la barque était déjà une figure de l’Église. Le mât sera donc une figure de la croix; Ulysse, une figure du Crucifié [...]; les Sirènes désignent la luxure [...] De saint Ambroise à Maxime de Turin, la similitude s’amplifie et s’embellit” (Thompson, 1974: 16n; Courcelle, 1944: 90-91)³. En *Adán Buenosayres* se invoca la misma alegoría, pero interferida (como lo veremos abajo) por un episodio del *Purgatorio* inventado por Dante, quien altera el paradigma del héroe homérico para que el mito sirva a sus propios fines.

Dante consagra la mayor parte del canto 26 del *Inferno* a su encuentro con Ulises en el octavo círculo donde están alojados los Falsos Consejeros. Persuadido por Virgilio, Ulises le cuenta al peregrino su historia, que cambia sustancialmente el relato homérico:

ni el cariño de un hijo, ni el afecto
de un padre anciano, ni el amor debido
a la devota dicha de Penélope
vencer pudieron mi deseo ardiente
de conocer el mundo y ser experto
en los humanos vicios y virtudes (*Inf.* 26, 94-99)⁴

El de Dante es un Ulises que no busca ni literal ni figurativamente el *nostos* sino el conocimiento y el saber, inclusive el de lo prohibido. Pasando más allá de los pilares de Hércules – “los límites del mundo” (*Inf.* 26, 108) – navegó con sus hombres cinco días y noches al oeste e inclinándose hacia el sur; “los remos, hechos alas, nos llevaron con loco vuelo” (*Inf.* 26, 125-6) – *al folle volo* – hasta que avistaron una montaña, la del *Purgatorio*. Al acercarse, “se alzó un turbión que golpeó la nave” y que la hizo girar tres veces – *Tre volte il fè girar* – antes de hundirla, “por deseo ajeno./ Luego el mar se cerró sobre nosotros” (*Inf.* 26, 138-9, 142). Más adelante, este dramático testimonio de Ulises lo recuerda Dante en plena subida al *paradiso*, cuando desde el cielo ve el panorama de todo el mar Mediterráneo, de las playas de Fenicia a Gibraltar: “vi más allá de Cádiz el

³ Agustín sería el que hace de puente del neoplatonismo pagano al cristianismo medieval. Para el converso de Hipona, Plotino era “otro Platón”, calificación que repetiría mil años después el neoplatónico Marcilio Ficino (Tigerstedt, 1974: 10). Por el término “neoplatonismo”, entiendo ese vasto sistema filosófico-teológico que va desde el neoplatonismo pagano de los siglos segundo y primero antes de Cristo hasta su apogeo en el *Quattrocento* pero que perdura, en retaguardia ante la crítica erudita moderna, hasta el siglo XIX (Tigerstedt, 1974: 30).

⁴ Cito siguiendo la edición bilingüe de José María Micó (*Comedia*, Barcelona, 2018). Importa anotar que Marechal manejaba la versión italiana de la *Commedia* editada por Francesco Pagnoni en Milán en 1869.

trayecto insensato de Ulises” – *il varco folle d’Ulisse* – (Par. 27, 82-3). Esta visión de Dante abarca el mundo entero conocido, es decir, la extensión del mundo que era *lícito* conocer. Que Dante, en plena exaltación paradisiaca, se acuerde de Ulises es un claro indicio de la gran importancia que tenía el héroe homérico para Alighieri⁵.

Ahora bien, en el canto anterior Dante ha conversado con el Adán de *Génesis*, quien le comenta: “Hijo mío, la causa de mi exilio / no fue el probar la fruta de aquel árbol, / sino sólo el haber pasado el límite” (Par. 26, 115-17); el acto de Adán de *trapassar del segno* hace eco directo de la confesión de Ulises: “llegamos al estrecho [de Gibraltar] en el que Hércules / señaló los límites del mundo // para que el hombre no los traspasase” (Inf. 26, 107-9)⁶. Este paralelo textual, construido sobre la matización realizada por Adán, aclara la naturaleza de la transgresión del héroe homérico: ésta consistiría no en el acto mismo de conocer sino en el de traspasar el límite de lo legítimamente cognoscible en el intento de hacer ensanchar el mundo, “abriéndole cancha” a la (cons)ciencia humana. Es el mismo límite que transgrede don Ecuménico, quien, al igual que el Ulises dantesco, habita el octavo círculo del infierno.

Alighieri se refiere a Ulises una vez más de manera explícita en la segunda parte de la *Commedia*, cuando a Dante se le aparece en sueños una mujer que, no obstante su fealdad, empieza a cantar “con tal cadencia / que no pude dejar de contemplarla” (Purg. 19, 17-18):

«Yo soy», cantaba, «una dulce sirena
Que en alta mar encanto a los marinos,
¡tal es el gozo que escucharme causa!
A Ulises desvié de su camino
Con mi canto, y aquel que me frecuenta
Raramente se va: ¡Tan bien lo sacio!» (Purg. 19, 19-23)

⁵ Thompson observa que Ulises es la única figura mitológica a la que Alighieri dedica un canto entero (45-6) y que lo evoca repetidamente a través de las tres partes de la *Commedia* (Thompson, 1974: 45-46, 49). Borges, por su parte, ingenió su propia teoría para explicar esa aparente obsesión: el escritor Dante, embarcado en su heroica empresa poético-teológica, temía el peligro de faltar a la verdad (ortodoxa) y, como Ulises, equivocarse; por eso “Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises” (Borges, 1982: 118).

⁶ “We are reminded here, as elsewhere in the *Commedia*, of the analogy that Dante saw between Adam’s transgression and Ulysses’ ‘foolish course’ [trayecto loco] [...] This analogy seems to me quite forcibly implied in the account of the last voyage” (Damon, 1965: 38).

Como lo señala Thompson (1974: 49), esta versión del episodio de las Sirenas cambia drásticamente el mito homérico consagrado: el sabio Odiseo, al taparse los oídos con cera y hacerse amarrar al mástil, *no* se dejó desviar de su camino; al contrario, su prudencia le mereció las alabanzas de los neoplatónicos tanto paganos como cristianos.

Virgilio le explica quién ha sido la mujer que hacía de sirena en el sueño de Dante: “Has visto a aquella bruja / que se aflige en los círculos de arriba / y cómo el hombre se libera de ella” (*Purg.* 19, 58-60). El desengaño, la liberación del encanto, se realiza gracias a “una mujer santa y solícita” (Beatriz) que manda intervenir a Virgilio; éste entonces “agarró a la otra [mujer-sirena] y, desgarrándole / todo el vestido, me mostró su vientre: / me despertó el hedor que de él salía” (*Purg.* 19, 31-33). ¿Qué representará la bruja-sirena? La tesis de Thompson, argumentada cuidadosamente, me parece atinada: la sirena representa alegóricamente las tentaciones del intelecto, de la Dama Filosofía que seducía al joven Alighieri, autor del *Convivio*.⁷ Más adelante, Beatriz reprende a Dante por haberla perdido de vista a ella, Beatriz, después de su muerte; apartándose de ella, “se entregó a otros amores” (*Purg.* 30, 126). “Tan bajo cayó” – declara Beatriz – “que no hubo otro medio para lograr su salvación que mostrarle a las gentes condenadas”, o sea, hacerlo pasar por el infierno (*Purg.* 30, 136-8). En fin, Ulises representa al joven Dante demasiado confiado en especulaciones filosóficas; el viaje de aquél es “the image of a misguided philosophical Odyssey” que llevaba a éste hacia un naufragio espiritual (Thompson, 1974: 72). Ulises sufrió el naufragio; Dante es eximido del mismo gracias a la oportuna intercesión de Beatriz.

Alighieri se desmarca llamativamente de la tradición alegórica tumbando a la figura neoplatónica del Ulises sapiencial. Para él, el Ulises buscador de “virtud y ciencia” resulta más bien una prefiguración de los “cristianos soberbios” duramente apostrofados por Dante:

Oh, cristianos soberbios, infelices,
que, enfermos de la vista de la mente,
fiáis en vuestros pasos regresivos,
¿no veis que somos todos como larvas
de las que nacerá la mariposa [en el original: *angelica farfalla*]
que hacia el bien vuela sin impedimentos?
¿Por qué se engríe tanto vuestro ánimo,
si sois tan sólo engendros imperfectos,
gusanos que no acaban de formarse? (*Purg.* 10, 121-129)

⁷ La “regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia” (*Convivio* 2.13.71-72; citado por Thompson, 1974: 69).

Como veremos en seguida, aquellos “cristianos soberbios”, en asociación con Ulises, prefiguran el destino de otro “enfermo de la vista de la mente” que se llama don Ecuménico, quien recorre “un maravilloso camino de la locura” (AB 741) – repitiendo el *folle volo* de Ulises – para acabar naufragando espiritualmente.

Don Ecuménico y Adán Buenosayres

Don Ecuménico ocupa un “espacio-personaje” denso y complejo. Palimpsesto intertextual, superposición de varios estratos desde el Odiseo homérico hasta el Leopold Bloom joyceano, se basa también en un modelo de la vida real (Cheadle, 2019 y 2022). Pero su antecedente más evidente es el Ulises de Dante, como se nota en la confesión de don Ecuménico:

¡Fue un maravilloso camino de la *locura*! Fue un salto mortal del orgullo en *tres volteretas* que describiré ahora brevemente.

Primera *voltereta*: me doy a la lectura de los ortodoxos [...]

Segunda *voltereta*: [...] Extrañas concepciones de la Divinidad [...] ¡Duro con el viejo de Arriba! [...]

Tercera *voltereta*: un hambre devoradora me ha inducido a explorar los volúmenes acribillados de polillas [...] ¡Gran Dios, a qué se ha reducido tu anchurosa divinidad! (AB 741; subrayados míos)

¿Un *camino* articulado en tres *volteretas*? Extraño tropo para caracterizar los tramos de un viaje; pero la imagen resulta menos rara cuando la relacionamos al pasaje dantesco que cuenta el naufragio de Ulises: *Tre volte il fé girar* la nave ante la montaña del Purgatorio. Los tres giros dramáticos de Ulises se repiten – con una diferencia paródica a tono con Cacodelphia – en las tres volteretas de don Ecuménico. Además, es significativo que, al revisar el manuscrito del *Adán*, Marechal haya cambiado el sintagma original “camino de perdición” a “camino de locura”, seguramente para que se ajustase mejor al *varco folle* [trayecto loco] de Ulises⁸.

Otro elemento del relato del Ulises dantesco vuelve en el de don Ecuménico. El castigo que recibe don Ecuménico por su manía lectora y su loco empeño en “debatir[se] con la Divinidad” (AB 741) parece inspirarse en el recién citado pasaje del *Purgatorio*, donde el gusano ha de metamorfosearse en mariposa angelical; imaginería que se torna grotesca en don Ecuménico, “gusano con alas” y “mariposón risible” (AB

⁸ Nota 394 (AB 741) en la edición crítica de Javier de Navascués.

727, 728). La imagen de la mariposa no se asocia directamente con Ulises, pero sí indirectamente por la invocación del mito de Ícaro: según dice Ulises, su *folle volo* se hizo con “los remos hechos alas”, imagen que no puede menos que recordar el desastroso vuelo que emprendiera Ícaro valiéndose de las alas ingenizadas por su padre Dédalo (Deyermond, 2002: 24). Asimismo, en don Ecuménico “perduraba la estructura del gusano que había sido antes de *adquirir su maquinaria de vuelo*” (AB 728; énfasis mío). De nuevo, un tropo insólito – alas maquinales adquiridas – es el mecanismo que nos alerta a la alusión mítica, en este caso, a las alas artificiales de Ícaro. Terminada su historia, “don Ecuménico agitó sus alas, consiguió alzar el vuelo y se alejó pesadamente, revoloteando entre las flores monstruosas” (AB 746). Con este revoloteo estéril dentro de un ámbito monstruoso, Marechal invierte casi simétricamente la imagen del “vuelo hacia el bien sin impedimentos” que ha de realizar la *angelica farfalla* de Dante. Como los “cristianos soberbios” regañados y el Ulises/Ícaro de la *Commedia*, Don Ecuménico paga caro su orgullo filosófico/metafísico.

Buen lector de Alighieri, Marechal tampoco ignora el encuentro del Dante peregrino con la Sirena que se jacta de haber desviado de su camino a Ulises. Lo interesante es cómo Marechal adapta el episodio a su propia novela. En su papel de maestro de colegio, Adán presencia la escenificación de una obra teatral didáctica cuya lección moral es precisamente la de la tradición neoplatónica alegórica: hay que resistirse al placer engañoso que ofrecen las Sirenas. Los actores son los colegiales; Adán es espectador. Marechal se adhiere fielmente al texto original del *Odiseo* cuando pone en boca de las Sirenas la promesa de conocimiento e instrucción: “El que nos escucha – dicen éstas – vuelve a su patria más instruido; porque conocemos todas las fatigas que los troyanos y vosotros los griegos padecisteis en Ilión, y porque *no ignoramos nada de lo que ocurre en el vasto universo*” (AB 448; énfasis mío). Y el episodio escenificado se mantiene fiel a Homero también en su desenlace: “lejos quedó el acecho de la música. ¡Ya es hora de soltar a Ulises!” (AB 449). Sin embargo, fuera de escena, en otro nivel narrativo, interviene la versión dantesca en que Ulises sí fue desviado de su camino: “Pero Adán Buenosayres ha desertado el bajel y se ha lanzado a la orilla: entre carroñas que hieden al sol y bajo una nube de pegajosos tábanos azules, ha visto el rostro de las Sirenas y respirado el aliento de sus bocas horribles” (AB 449). Aquí el propio Adán asume el rol del Ulises apócrifamente despistado, renunciando el papel del alegórico Ulises sapiencial.

Si bien ha torcido a consciencia el relato clásico de Homero haciendo caer a Ulises en la trampa de la Sirena, Alighieri guarda el narrema del hedor, sólo que en la *Odisea* emana de la carroña de los varones desviados y muertos, mientras que en el episodio dantesco el hedor se desplaza al vientre de la Sirena; alegóricamente, el discurso filosófico mismo es podredumbre disimulada por “la cadencia de su canto”. Por su parte, Marechal, aunque en la obrita teatral guarda fidelidad a Homero, sigue a Dante cuando sugiere por hipálage que la hediondez sale de las “bocas horribles” de las

Sirenas. La pieza representada por los colegas vuelve a ensayar la lección del tradicional Odiseo neoplatónico; Adán, en cambio, en su repentina fantasía extradiagética, hace como el descarriado Ulises dantesco.

Con su ingeniosa puesta en escena, entonces, Marechal logra invocar a dos figuraciones de Ulises, la neoplatónica y la dantesca, en un curioso montaje. Pero lo logra al precio de que se le escinde su protagonista adánico. A diferencia del Alighieri que renuncia a la búsqueda de “virtud y ciencia” que persigue Ulises y que prometen las sirenas metafísicas, Adán anhela obtener el conocimiento prohibido sin pagar el precio: “¡Oír la música, sin caer en el lazo de quien la profiere! ¿Y cómo? Ciertamente, hace falta un navío y su mástil” (AB 449). El navío, claro, es la Iglesia, el mástil la Cruz. Así, “treinta niños bogan con Ulises rumbo a las Islas Bienaventuradas”, mientras Adán, desviado, se queda “perdido en su rincón” evocando a la nave salvadora desde una distancia. Aspira a seguir el buen ejemplo del Ulises sabio y prudente, pero opta por el mal ejemplo del Ulises seducido por la Sirena, el mismo que naufraga en el *Inferno*. Por eso Adán arriesga seguir en las huellas de ese otro Ulises dantesco: don Ecuménico.

Se ve mejor la relación que media entre Adán Buenosayres y don Ecuménico si se toma en cuenta cómo Marechal ha reconfigurado la relación Dante-Ulises. Ulises, figura clásica del pasado remoto, es un modelo que Dante quiere dejar atrás. Aunque el destino del héroe homérico persiga al peregrino cristiano como su sombra, la lógica narrativa de la *Commedia* propende a la superación espiritual garantizada tanto por Beatriz como por san Bernardo y otras excelsas figuras eclesiásticas. En cambio, el *everyman* llamado don Ecuménico, por mucho que sea un avatar espiritual del Ulises dantesco, no es una figura pretérita sino todo lo contrario: tipológicamente, es el descendiente colectivo del Adán bíblico. Trasladada esta relación al relato novelesco, tenemos a un hombre maduro, don Ecuménico, que encarna el porvenir eventual del joven poeta afligido por el mal metafísico. Por eso Adán Buenosayres se siente tan incómodo frente al hombre lepidóptero; y por eso intenta echarse “atrás” (en el tiempo ideal) o “arriba” (en lo metafísico) rindiendo culto a una “mujer celeste”, una Beatriz que ha inventado imitando desesperada y vanamente a Dante Alighieri.

Andrés Papagiorgiou: otra vez Ulises

El Banquete de Severo Arcángelo, dice Marechal, propone un ascenso que redima al Adán – al Hombre – que sigue en el fondo del infierno cacodélfico. La meta será la llamada Cuesta del Agua, lugar que evoca el Edén visitado por Dante en los últimos cantos del *Purgatorio*. Pero allí acaba el paralelo estructural entre la segunda novela de Marechal y la segunda parte de la *Commedia*. En Cacodelphia, Adán Buenosayres – “Dante de cartón” (AB 659) – remedaba al protagonista de la épica de Alighieri, mientras que en *Banquete* ningún personaje hace las veces de un Dante peregrino; nada sugiere, ni en broma, que el narrador-protagonista de *Banquete*, Lisandro Farías, sea otro Dante, ni tampoco por metonimia un Adán bíblico, figura que sólo se asoma como

símbolo abstracto en el discurso de Bermúdez a la hora del Segundo Concilio. Este profundo cambio en la configuración de personajes, junto con su bagaje intertextual y alegórico, es de por sí muy significativo. Se le ha atajado el camino al peregrino adánico y dantesco que en la primera novela se llama Adán Buenosayres. La “salida” prometida no será protagonizada por un individuo ejemplar que sirva de sinécdoque de la humanidad; si en efecto habrá salida, será de índole teórica y, al menos en principio, colectiva.

Falta un Dante, entonces, pero sí figura en *Banquete* un nuevo avatar de Ulises que comparte rasgos con don Ecuménico al mismo tiempo que se le difiere crucialmente en otros aspectos. Tanto las continuidades como las diferencias entre los dos se dejarán apreciar mediante un análisis de cómo uno y otro remiten al mítico Ulises. De las tres figuras uliseanas que ya hemos visto – la homérica, la sapiencial (que continúa en la neoplatónica cristiana) y la dantesca –, la construcción del personaje don Ecuménico está condicionada sobre todo por la tercera; puesto que Alighieri rebate al Ulises sapiencial, éste está presente en don Ecuménico sólo bajo el signo de la sátira; el héroe homérico, por su parte, está eclipsado casi por completo. En Andrés Papagiorgiou, los “tres” Ulises se conjugan en una nueva configuración que privilegia el Ulises homérico: “de ascendencia griega” (B 121), Papagiorgiou está “engreído con la idea por demás anacrónica de imitar a su antepasado Ulises” (B 121), según denuncia el bilioso astrofísico Frobenius. El propio Papagiorgiou alude casi textualmente a la *Odisea* cuando proclama: “Yo he naufragado en el Ponto cruel. ¡Neptuno me mostró su hígado furioso!” (B 126). No obstante su tratamiento paródico, Papagiorgiou retiene del Odiseo de Homero su osadía de marinero y, como veremos, su elocuencia, sin que por estas virtudes se preste a una evidente alegorización como figura sapiencial y prudente. El “Navegante Solitario” es más que nada un avatar del héroe de la Grecia antigua.

Encima de esta base homérica del personaje, empero, se impone la impronta inconfundible del Ulises dantesco, gracias al narrema de los *tre volte* de su naufragio definitivo en el *Inferno*. Si don Ecuménico ha pasado por tres volteretas en su camino de locura, el “loco náutico” de Papagiorgiou, “en sus tres intentos de circunnavegación terrestre – siempre según la mala lengua de Frobenius – había hecho tres papelones de resonancia casi mundial” (B 121-2) y que acabaron en tres hundimientos. Pese a los cuales el marino griego sigue vivo y coleando; en vez de morir, *com’ altrui piacque* (*Inf.* 26, 140), Papagiorgiou sobrevive, como si la diosa Atena, protectora del Odiseo homérico, también velase por la vida de su descendiente marechaliano y lo defendiese ante el ensañamiento de un punitivo Dios medieval. Esta conjugación difícil del héroe homérico con el dantesco (castigado) tendrá su explicación, que veremos abajo.

El modelo dantesco, entonces, establece una continuidad entre don Ecuménico y Andrés Papagiorgiou, en quien reaparece otro rasgo definitorio de los dos: “él era, como yo, un autodidacto del humanismo”, dice Lisandro Farías de Papagiorgiou (B 123). En el caso de don Ecuménico, podemos inferir que su autodidactismo es culposo, pero el

texto cacodelphiano no hace hincapié en ese aspecto de la soberbia pecaminosa del despistado corredor de seguros. No es así en *Banquete*, donde la condena que en *Adán Buenosayres* se desliza *sotto voce* se destapa ruidosamente en una crítica córica por parte de las autoridades del Banquete. Autodidacto, por definición, es quien no ha sufrido la formación de una institución autoritativa y normativa, que sea la Iglesia, la universidad humanista o la ciencia moderna. El autodidactismo es un camino riesgoso y aventurero porque elude el control de la ortodoxia, razón por la cual es temido y aborrecido por ésta. Tal odio lo manifiestan los representantes de las varias ortodoxias reunidas en la Organización del Banquete de Severo Arcángelo, en especial, el científico Frobenius y el metafísico Bermúdez, disertantes respectivos de dos Concilios plenarios. Frobenius, al ser interpelado por Papagiorgiou, se abroquela en una sorna olímpica; por muy astrofísico que sea, Frobenius no duda en hacer valer su autoridad de socio de la tradicional Ciudad Letrada cuando desprecia, con un claro trasfondo clasista, “al tal Papagiorgiou” a quien le ha dado por la “cultura” (esta palabra, en el discurso directo de Frobenius, está entre comillas de espanto), “basándose, como era de temer, en su antecesor Pericles”, en alusión al demócrata (y, para algunos, “populista”) de la Atenas del siglo quinto a.C. “Me revientan los francotiradores de la cultura [...] ¡Y ese botero es quien se atreve a interpelarme!” (B 122). El metafísico Bermúdez, aunque menos reactivo que el astrofísico cascarrabias, manifiesta la misma suficiencia ante el desafío del autodidacto Papagiorgiou. Al presentar Bermúdez su teoría idealista (hesiódico-neoplatónica a lo René Guénon) de las cuatro edades descendientes del Hombre, Papagiorgiou le objeta – con toda razón – que su discurso carece de “base crítico-histórica” (B 196). Luego, en defensa de Bermúdez, una voz que parece ser del propio Severo Arcángelo logra callar e intimidar a Papagiorgiou con sarcasmos: “el encapuchado arguyente se debate aún en el flujo y reflujo del materialismo histórico. Y sin embargo, debería estar secándose a estas horas en las arenas de la playa” (B 196), dice en alusión a los descalabros marítimos de Papagiorgiou y, más allá, a las desventuras de Ulises, pero también a un navegante de la vida real, según veremos.

Como indica su nombre, don Ecuménico tipifica al hombre común y corriente; con su empleo de corredor de seguros, recuerda hasta cierto grado al Hombre de Corrientes y Esmeralda ideado por Scalabrini Ortiz a principios de los años treinta⁹. Andrés Papagiorgiou representa una versión actualizada del mismo tipo pero correspondiente a las décadas 40 y 50, menos pequeñoburgués y más popular; sus gustos estético-

⁹ “[D]ejándome caer en el umbral de la casa, *permanecía allí, solo e inmóvil*, con el puño en el mentón y la mirada errabunda”, se describe don Ecuménico (AB 731; subrayado mío), haciendo eco del título del célebre ensayo de Scalabrini, *El hombre que está solo y espera* (1931).

culturales incluyen las pinturas navales de Benito Quinquela Martín y los tangos de Juan de Dios Filiberto, amigos suyos uno y otro. Y ambos participaron históricamente de la República de la Boca, incidente del siglo XIX que en el XX deviene en una suerte de broma situacionista *avant la lettre*¹⁰. La Universidad Libre de la República de la Boca, de la que se enorgullece Papagiorgiou, será un invento de Marechal; con su espíritu abierto y, efectivamente, *ecuménico*, viene a ser una nueva variante de la “universidad popular” que soñara el director de la Cooperativa Editorial de Claridad, Antonio Zamora, y sus numerosas “bibliotecas” de divulgación popular que alimentarían al lector voraz don Ecuménico (Cheadle, 2019: 49-50). En Papagiorgiou, pues, se repite el tipo del “hombre de la calle” pero con diferencias.

Quizás la diferencia más llamativa se ve en sus roles respectivos, su inserción en dos distintos “sistemas de personajes” novelados. Don Ecuménico, por su condena inapelable a Cacodelphia, se encuentra desprovisto de agencia. En cambio, Papagiorgiou es todavía un agente libre que se alza en “disidente”¹¹. Ecuménico ya eligió (mal) su camino; jugó y perdió. En cambio, Papagiorgiou es un jugador activo que asistirá al Banquete todavía no celebrado. Ejerce, en tanto participante, su libertad de conciencia y su inteligencia crítica. Ésta se despliega primero en su contundente interpelación al Primer Concilio, y luego en su objeción a la doctrina hesiódico-guenoniana – y metafísicamente neoplatónica – del Segundo Concilio. Resulta significativo que, tras sufrir la censura de Severo Arcángelo durante el Segundo Concilio, Papagiorgiou acaba por tener la última palabra: “declaro en mi nombre y en el de la República de La Boca nuestra solidaridad entusiasta con el ente humano, en

¹⁰ Ver el excelente resumen de Geraldine Lublin (2001). Acerca de la primera “República”, fundada en 1907, Lublin cita a Rubén Granara Insúa (*La República de la República* [1986], libro de difícil acceso): “Se trataba de un grupo muy divertido y también muy crítico, conocido principalmente de 1904 a 1906 como ‘los contreras de Quintana’, que criticaba las actitudes de dicho Presidente [argentino] desde un periódico llamado *Quiquiriqui*”. Sus socios eran inmigrantes, “casi todos ligados a la construcción naval”, como lo es Andrés Papagiorgiou, “dueño de un minúsculo astillero” (B 121). En un segundo intento de 1923, Benito Quinquela Martín decide resucitar la República de La Boca, junto con Juan de Dios Filiberto y otros. La tercera República se establece en 1986 y promueve actividades culturales y fiestas populares.

¹¹ La postura de disidente debe distinguirse tajantemente de la de “opositor”, pues la Oposición oficial del Banquete, encarnada en los clowns Gog y Magog, no es más que una distracción circense que monta el simulacro de alguna dialéctica que en realidad no está operante; la Oposición no aporta nada al “teorema” que promulga la Organización porque queda formalmente excluida, como la paja separada del trigo: “esos dos heresiarcas no han de sentarse a la mesa del Banquete”, sentencia Bermúdez terminante (B 200).

general, y con el Hombre de Hierro en particular” (B 209). Con su declarada solidaridad con el ser humano realmente existente, tan menospreciado por los jerarcas de la Organización, cuestiona la misantropía mal disimulada de éstos, el meollo afectivo de su ideología. Para apreciar la importancia del gesto disidente de Papagiorgiou, piénsese en la actitud de don Ecuménico, a quien nunca se le ocurre cuestionar la justicia de su castigo ni la autoridad de Schultze, arquitecto de Cacodelphia.

Si don Ecuménico se basa parcialmente en José Salas Subirat, Andrés Papagiorgiou se construye en parte sobre Vito Dumas, cuyo nombre evoca de paso Lisandro Farías (B 123). Su epíteto, el “Navegante Solitario”, asoma en un tango de 1943 que celebra sus hazañas¹², pero parece que ya se acuñó en la prensa popular tras el solitario crucero trasatlántico que hizo Dumas en 1931-1932¹³. Si el personaje marechaliano ha intentado tres circunnavegaciones del mundo en velero y solito, Vito Dumas hizo cuatro grandes viajes marítimos navegando solo, de los cuales el más célebre fue una exitosa circunnavegación del planeta en 1942-1943, aventura que el propio Dumas cuenta en su libro *Los cuarenta bramadores* (1955). Los naufragios de Papagiorgiou hacen eco de los descabros sufridos por Vito Dumas¹⁴; los mismos dieron origen a la “leyenda del mufa” que se propagó en su contra. Pero hubo otros motivos. No le cayó bien al mundillo aristocrático argentino del *yachting* que un hombre del pueblo, hijo de inmigrantes, se entrometiera en su ámbito exclusivo. Peor aún para Dumas, Perón – en una astuta jugada política con que se aprovecha de la popularidad de Dumas – lo nombra Teniente de Navío de la Armada en 1949 y director de una nueva Escuela de

¹² “Navegante (Vito Dumas)”, música de Jaime Yanin, letra de José Horacio Staffolani (*Todo Tango* <https://www.todotango.com/musica/tema/4208/Navegante-Vito-Dumas/>). La primera estrofa reza: “Buenos Aires se engalana / majestuosa de esplendor / el blanco y el azul flamea bajo el sol / la enorme multitud entona esa canción: / Vito Dumas, *navegante solitario* capitán / Tú brújula es llegar, tu norte es el timón / Acero y voluntad, tu corazón” (subrayado mío).

¹³ Así, en su saludo público, el arzobispo de Montevideo felicita “al intrépido y glorioso ‘navegante solitario’... por su brillantísima hazaña”, en que las comillas parecen reconocer que el epíteto ya es moneda corriente (citado en Dumas, 2009: 116).

¹⁴ Frobenius se burla de sus “tres papelones” (B 121), Farías habla de los “tres hundimientos” (B 123) que ha sufrido Papagiorgiou. Vito Dumas nunca se hundió, pero sí padeció tres varaduras navegando solo: uno en 1932 en su viaje trasatlántico (Francia-Buenos Aires) (Dumas, 2009: 96-99); un segundo en 1942 (Dumas, 2004:176-77]; y un tercero cuando, durante el trayecto de vuelta tras un malhadado viaje a Nueva York en 1946-47, quedó varado cerca de La Paloma en Uruguay (según testimonio Vito Dumas, hijo, en el documental *Vito Dumas, El Caballero del Mar*). En los tres casos el velero varó en bancos de arena cerca de la costa y Dumas pudo ganar la playa; de ahí el sarcasmo de Severo Arcángelo: “debería estar secándose en las arenas de la playa” (B 196).

Náutica Deportiva; con lo cual la hostilidad clasista se convirtió en odio político. Su nombre llegó a ser prohibido en el mundo marino, so pena de atraer la mala suerte¹⁵. La sorna agresiva con que los jerarcas se refieren a los naufragios de Papagiorgiou sería un reflejo de la leyenda del mufa que hostigaba a Vito Dumas tras la caída de Perón en 1955. Al publicar su libro reivindicativo sobre Dumas en 1995, Roberto Alonso dice que si lo hubiese escrito en 1965 – año en que se publica *Banquete* – no habría salido publicado (Garber, 2013: np).

Que Marechal haya incorporado a su nuevo Ulises el perfil de Vito Dumas, un auténtico héroe popular “de dimensiones maradonianas”¹⁶, es todo un gesto elocuente, no tanto de la postura estrictamente *política* (peronista) de Marechal, como de su solidaridad con la estructura de sentimiento generalizada de una *cultura* nacional popular que, si acompañaba al primer peronismo, también lo sostenía y trascendía¹⁷. Si esta lectura es válida, se desprende lógicamente que el menosprecio por el Navegante Solitario que expresan los jerarcas de la Organización del Banquete les vuelve en bumerán. Como recién queda dicho, Papagiorgiou tiene la última palabra al final del Segundo Concilio; asimismo, tras la interpelación al disertante del Primer Concilio, Frobenius permanece mudo ante “la ciencia o la locura del Navegante Solitario” (*B* 135). Papagiorgiou está investido no sólo de la heroicidad de Vito Dumas sino también de la elocuencia de Odiseo, mientras que sus denostadores quedan mal.

“Ciencia o locura”: la disyuntiva, de ser relacionada al caso del Ulises dantesco, no sería tal sino más bien el acoplamiento de los dos signos del fallo que emite Alighieri contra el héroe homérico, censurado tanto por su búsqueda de “virtud y ciencia” como

¹⁵ Por eso será que Lisandro Farías, misteriosamente, se refiere “al indecible Papagiorgiou” (*B* 193).

¹⁶ Según apunta Rodolfo Petriz, director del documental *El Navegante Solitario* (2020), en una entrevista con Oscar Ranzani, “Rodolfo Petriz estrena su documental sobre Vito Dumas” *Página 12*, Cultura y Espectáculos, 5 de enero de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/239826-rodolfo-petritz-estrena-su-documental-sobre-vito-dumas>).

¹⁷ Mariela Blanco ya tiene dicho algo similar: las novelas de Marechal “han capturado la estructura de sentimiento propia del peronismo en diversas etapas” (Blanco, 2020: 233). Pero Vito Dumas no fue ni peronista ni antiperonista; su patriotismo de argentino, al igual que su religiosidad, era sencillo y desinteresado. Precisamente por la singularidad excéntrica de Dumas, sus obsesiones no podían incluir inquietudes políticas. Hipólito Gil Elizalde, prologuista de la biografía de Alonso y Cufre, lo describe así: “Un apasionado, un emotivo, un ególatra, un ser capaz de amar, y a veces de olvidar. Soñó la paz, la tranquilidad, y su vida fue una lucha con la muerte y contra la maledicencia de los espíritus inferiores. No fue feliz, ni fue capaz de sembrar felicidad” (Alonso y Cufre, 1995: 14). La descripción no le sentaría mal a Andrés Papagiorgiou.

por su *varco folle*. Pero la figura uliseana que compone Marechal en el Navegante Solitario, gracias en buena parte a la biografía y la fama de Vito Dumas, parece invertir la de Dante, sustituyendo el naufragio y la condena con el triunfo. Dos aventuras contadas por el propio Dumas efectivamente revierten el sino aciago del Ulises de la *Commedia*. En un viaje de ensayo que en 1937 hizo de Río de Janeiro a Buenos Aires en su velero “LEGH II”, Dumas fue sorprendido por un tremendo pampero; la “enorme sacudida” de una ola dio vuelta al barco: “Por unos segundos, eternos segundos, los mástiles quedaron apuntando al fondo del mar y la quilla, al cielo [...] Me hallaba en una cárcel sin salida, en un ataúd” (Dumas, 2004: 18). Pero, a diferencia de lo que le pasó al Ulises dantesco, el mar no se cerró sobre él. El velero recobró la vertical, Dumas salió del “ataúd” y siguió viaje. Se diría un nuevo Odiseo socorrido por su diosa protectora.

Más llamativo aún es un episodio sucedido durante su trayecto por el mar Índico. Dumas avista de repente, a unos mil metros de distancia, tres trombas marinas:

Las nubes bullen como hirviendo en un caldero colosal. Calculo en cerca de cien metros de diámetro cada tromba. Giran furiosamente, succionando el agua. No se sabe a ciencia cierta si se elevan hasta donde se encuentra el macizo de nubes. El espectáculo es aterrador, pero, a la vez, de una trágica hermosura. Se trasladan rápidamente hacia mí. (Dumas, 2004: 79-80)

Pero las trombas pasan de largo. El navegante aliviado piensa: “en el supuesto caso que me hubiera tomado una tromba, me habría absorbido, haciéndome girar furiosamente como lo hacía con el mar. Los resultados no quiero ni soñarlos” (Dumas, 2004: 80). *Tre volte* impuestos por un turbión a la nave de Ulises; tres trombas furiosas que amenazan, pero dejan sin tocar al velero de Dumas: una repetición con una diferencia crucial, habría pensado Marechal en el caso altamente probable de que hubiera leído ese pasaje escrito por aquel marino exitoso – y narrador eficaz – que se llamaba Vito Dumas.

Al sobrevivir y triunfar, Vito Dumas se alza en una figura que rebate el ejemplo del Ulises dantesco y lo supera, valiéndose de su voluntad uliseana, su “deseo ardiente” de ir más allá de los límites en busca de virtud y ciencia. En un momento de calma en el Atlántico del Sur, empieza a soñar:

Invade el deseo de encontrar el motivo de la vida, la razón de ser de nuestra misma existencia; quizá munirse de un poder para corregir o evitar tantos errores nuestros; hallar un camino por el cual guiar a los hombres extraviados, hacer algo que está más lejos de las humanas posibilidades; ser un poco divino... Para asociarme a la grandeza sideral que me rodea, para armonizarme con ella, y como la palabra puede herir lo grandioso, entono las notas de un avemaría...” (Dumas, 2004: 56; ambas series de puntos suspensivos en el original).

Dumas afirma su sencilla fe cristiana en más de una ocasión, pero ella no es óbice para que persiguiese su ambición uliseana de ir “más lejos de las humanas

posibilidades”¹⁸. Por otra parte, no es imposible que el deseo de armonizarse con la grandeza sideral fuese inspirado por una reminiscencia de alguna lectura del *Paradiso* que hiciera Dumas, a quien no le faltaba cultura¹⁹.

La circunnavegación del planeta viene a ser una metáfora de un acto de conocimiento global, de captación en una visión sinóptica de la situación del mundo entero. De nauta intrépido, el griego pasa a ser, al menos en imaginación, un astronauta en órbita alrededor del “Globo Terrestre”:

Traten ustedes ahora de mirarlo a vuelo de gorrión o de astronauta. Sí, a estas horas 4.000 millones de hombres labran una tierra ya en agotamiento, ahondan las minas exhaustas, cosechan el viejo mar con redes primitivas o con superballeneros capaces de convertir en aceite al mismo Neptuno si lo arponearan; o, esclavos de la industria, fabrican en serie objetos útiles e inútiles, junto a maquinarias devorantes y ciegas como ídolos. (*B* 133)

Huelga decir que el agotamiento del planeta, descrito aquí en 1965, sólo se ha exacerbado desde entonces. Papagiorgiou prosigue el discurso de su interpelación arrolladora trazando una semblanza de la coyuntura geopolítica propia de la Guerra Fría, descripción que el día de hoy, año 2023, resulta de una actualidad sorprendente. Además de Estados Unidos, Rusia y China, el interpelante menciona al Tercer Mundo ideado por “un argentino ahora en el destierro” (Perón), bloque que anticipa el llamado *Global South* actual, que también se encuentra debatiéndose entre las mismas grandes potencias. Evoca al “Papa, en su Vaticano [que] escribe una encíclica donde recuerda las terribles exhortaciones del Evangelio” en referencia al Concilio Vaticano II a cuyo espíritu ecuménico viene tratando de reanimar desde hace diez años un Papa argentino que auspicia un magisterio ecológico socioambiental, como si intentase remediar los males ya detallados por Papagiorgiou. Todos los cuales se condensan en una sola imagen apocalíptica en su “Alucinación de las Bahamas”; cuenta Papagiorgiou que, mientras estudiaba “la luna llena, su cara astro muerto [...], de pronto imaginé a nuestro

¹⁸ Dumas revierte en otro aspecto la culpa del Ulises de Dante violando la prohibición, todavía vigente en la Edad Media, de ir en busca de las Antípodas, que “conservaban un halo de tierras prohibidas, de conocimientos peligrosos (Deyermond, 2002: 18). Dumas casi parece ufanarse de haber violado dicha prohibición titulando el relato de su crucero trasatlántico *Solo, rumbo a la Cruz del Sur*. Su mayor hazaña, la circunnavegación del planeta, se realizó exclusivamente en los mares bravíos del hemisferio sur siguiendo la “ruta imposible” de Montevideo a Ciudad del Cabo a Valparaíso a Buenos Aires.

¹⁹ En Ciudad del Cabo Dumas pasa un idilio con una mujer cultísima y “amante de la belleza” – Circe o Calipso para ese Odiseo argentino, según insinúan unas veladas alusiones a la *Odisea* – a quien Dumas le leía *Martín Fierro* traducéndolo al inglés (Dumas, 2002: 66-67).

planeta igualmente difunto, sin verdes ni sonidos, como la luna, sin ontologías animadas ni entes capaces de entender ni expresar” (B 134). O sea, imagina no solo el fin del Hombre, sino la defunción de la biósfera en su totalidad.

La presentación episódica de ese acto visualizador desde el cielo representa una curiosa inversión del episodio en que el Dante peregrino, desde las alturas del paraíso, ve más allá de Cádiz “el insensato trayecto de Ulises” (Par. 27, 83). Papagiorgiou, siguiendo y extendiendo el trayecto del héroe homérico, no sólo ha traspasado el límite como lo hiciera Ulises, no sólo ha ido más allá *del segno* como el Adán dantesco, sino que se ha hecho “domador de los mares” (otro honorífico que se le daba a Vito Dumas). En vez de un condenado, es un triunfador... hasta cierto grado: hasta que se topa con otro límite. Ahora, desde las alturas del cielo, la misma figura uliseana encarnada en Papagiorgiou presencia el trayecto insensato del Hombre ecocida en la Tierra. El mismo Hombre que, como el Adán del *Paradiso* dantesco, ha de encontrarse hecho un exiliado cósmico por “haber pasado el límite” (Par. 26, 117). Ulises, ahora astronauta en imaginación, ha tomado el lugar del Dante que ve lejos y desde arriba, pero no por ello asume su papel de peregrino bien adelantado en el camino hacia el final feliz de una comedia divina. Al contrario, el ascenso de Ulises, su trascendencia, su triunfo que al final no lo es, devela una visión trágica que, aun si no arrasa con el proyecto *cómico* (en la acepción dantesca) de Severo Arcángelo, constituye cuando menos una fuerte contraparte dialéctica de una alternativa: el destino del Hombre ¿será el planeta muerto o la Cuesta del Agua?

El antropocentrismo en el banquillo

Ni la ideología oficial metafísico-religiosa del Banquete, ni el disidente autodidacto del humanismo que se llama Papagiorgiou, cuestiona la centralidad del ser humano en el mundo, su supremacía en la tierra. Si alguna vez el teocentrismo se distinguía del antropocentrismo²⁰, Marechal, en su segunda novela parece dar por sentado que ambos son fundamentalmente humanocéntricos. Por un lado, el religioso Salmodiante de la Ventana afirma: “El Hombre tiene una función central y centralizadora en este mundo” (B 278). Por otro lado, el Navegante Solitario insiste en que el planeta tierra “no es más

²⁰ Observa Aldous Huxley, por ejemplo: “Theocentrism produces better results than anthropocentrism and moralism” (Huxley, 1941: 95). Es de notar que Huxley, por teocentrismo, entiende *misticismo*, la búsqueda desinteresada de Dios, tal como se ha practicado en varias tradiciones, incluida la monacal del cristianismo; ello, en contraposición al afán político-imperialista de la religión, que en el fondo es una manifestación del antropocentrismo y que lleva a consecuencias nefastas, ejemplificadas en la trágica figura del *Père Joseph*, capuchino devenido en *Éminence grise* que traicionó su vocación mística.

que un escenario giratorio, que en tal escenario viene representándose una tragicomedia, y que la tragicomedia tiene un protagonista, el Hombre” (B 128). Es un “humanista ‘pasado por agua’”, según el chiste del ocurrente Frobenius; chiste que, además de aludir socarronamente a los descalabros marítimos de Papagiorgiou, podría acarrear otro sentido menos evidente: quizás evoque al humanista neoplatónico que ha recibido el bautismo de la Iglesia, al correligionario del “humanismo cristiano” exaltado por de un teólogo como Hugo Rahner²¹. Papagiorgiou, por disidente, no es antirreligioso, ni mucho menos un ateo fundamentalista como los tristes clowns Gog y Magog. De espíritu ecuménico, el navegante de la Universidad Libre de la República de la Boca ama universalmente al prójimo... so condición de que ese prójimo sea de la especie humana. A diferencia de los jerarcas de la Organización que sólo valoran a un abstracto “hombre de oro” y que desprecian profundamente al ser humano tal como se da en la realidad histórica, Papagiorgiou es solidario con el Hombre de Hierro. Es el humanista más completo. Y esa misma completud señala los límites del antropocentrismo, trazando la circunferencia de su esfera.

Dicha circunferencia se deja captar gracias a la “Oración de Reynaldo”. Recordando su pasado de titiritero, cuenta Papagiorgiou una anécdota a guisa de fábula:

mientras yo lustraba con puloil la vieja armadura de Reynaldo, el héroe, que colgaba de su percha, me habló, no en el idioma de Ariosto, sino en el suyo de muñeco trajinado. Yo era su motor invisible, y lo que me dijo esa tarde fue algo así como una Oración desesperada, mezcla de ruego, de gratitud y de reproche. (B 135)

Luego, Papagiorgiou se niega a divulgar lo que le dijo Reynaldo: eso “quedará entre Reynaldo y yo” (135). ¿Por qué ese súbito mutismo? La fábula, a primera vista, parece un *exemplum* de la doctrina aristotélico-tomista: el “motor”, Papagiorgiou, recibe la oración de su “muñeco trajinado”, oración que corresponde alegóricamente a la que el

²¹ El “verdadero humanismo”, escribe Rahner, es “el fruto preciosísimo” del abrazo que se dan la antigua sabiduría griega y la Iglesia cristiana (Rahner, 1963: 389). En el capítulo “Ulysses at the Mast”, Rahner pormenoriza con gran erudición la figura neoplatónico-cristiana de Ulises trazando su elaboración histórica. Para sortear el inconveniente ejemplo del Ulises dantesco, Rahner ingenia una dudosa explicación: en el Occidente moderno, hemos perdido la fe en el ultramundo, caída fatal en el pecado que Dante ilustra con su infeliz Ulises que, en vez de buscar su hogar en el Padre divino, se lanza a la “aventura osada e impía [*godless*] de dominar el mundo con su propia fuerza” (389-90). La flaqueza evidente de esta interpretación está en la circunstancia que el mundo de los siglos XIII y XIV en que vivía Dante antecede en varios siglos al mundo desencantado de la modernidad europea. Por algo será que Rahner, durante centenares de páginas en que no faltan alusiones a la *Commedia* de Dante, evite mencionar al Ulises dantesco que desentona con el adorado humanismo greco-cristiano del teólogo alemán.

hombre dirige a Dios. No es necesario abordar el debate teológico-humanista sobre cuál es el títere y cuál el titiritero (o, análogamente, criatura y creador), porque al final no importa que se tome partido por la primacía de un término o del otro de este círculo hermenéutico. Lo que sí importa es su circularidad hermética y excluyente: el títere Reynaldo es humano, aunque lo sea no más por préstamo ontológico; pero ¿y los demás “títeres”, todas las otras “criaturas” de la biósfera multitudinaria? Invisibilizadas, éstas quedan fuera del círculo mágico trazado por el animal humano, círculo cuyo centro y circunferencia es su concepto antropocéntrico de Dios. El silencio testarudo, afligido, avergonzado de Papagiorgiou es lo que atrae la atención al cierre del círculo hermético y que sugiere su esterilidad fatal. En cambio, gracias a la “Alucinación de las Bahamas” – como califica él a su visión profética²² –, Papagiorgiou sale momentáneamente del círculo humanocéntrico para vislumbrar adónde puede llegar la “tragicomedia” humana, que amenaza con finalizar en catástrofe irremediable: ya no sólo en *omnicidio* de la especie humana sino en un *biocidio* omnicompreensivo.

Conclusiones

De *Adán Buenosayres* a *El Banquete de Severo Arcángelo* hay continuidad, sí, pero también evolución. La continuidad metanarrativa puede apreciarse gracias a la repetición en ambas novelas de un solo espacio-personaje, cuyo molde intertextual es la figura de Ulises, radicalmente reinterpretada por Dante Alighieri. Sin embargo, tanto don Ecuménico como Andrés Papagiorgiou se basan parcialmente en sendas personas de carne y hueso de la vida real. De don Ecuménico, corredor de seguros y traductor del *Ulises* joyceano, se pasa al Navegante Solitario, versión ficcionalizada de Vito Dumas. Ambos personajes son autodidactas del humanismo, ambos son hijos de inmigrantes y de origen popular. Ese perfil común sirve para poner de relieve la gran diferencia entre ambos y cómo cada uno inflexiona un mismo espacio-personaje y la inserción de éste en el sistema de personajes propio de cada novela. A partir de don Ecuménico, el *everyman* bloomiano de Cacodelphia, quien en *Banquete* podría figurar en el sainete de la “Vida Ordinaria” escrito por Lisandro Farías (*B* 156ss), se da un salto hacia un *héroe* nacional-popular, homérico y casi anti-dantesco. De lo cual se desprenden dos conclusiones:

1) Dicho salto parece indicar cierta evolución en la filosofía política del Marechal que en 1941 abogaba en su ensayo “Sobre la inteligencia argentina” por una estricta

²² Etimológicamente, “alucinar” remonta al verbo griego *alyein* (*DRAE*). El *Oxford Dictionary* agrega que la desinencia de la versión latina, *alucinari*, se debe probablemente a la influencia del verbo afín *vaticinari* “profetizar” pero también “delirar”.

jerarquía entre el aristocrático “hombre que entiende” que debía liderar y el “sentimental” hombre común a quien le correspondía “asentir a sus dictados” (Marechal, 1998: 314); filosofía que podría inferirse en la fábula del “triste corredor de seguros” que sale indebidamente de su ámbito ordinario y sufre el castigo. Al hacer lo mismo, Andrés Papagiorgiou no sufre a manos del novelista la misma condena, pese a lo que digan Frobenius, Bermúdez o Severo Arcángelo. La implícita reivindicación de Vito Dumas quizás fuese un motivo del éxito de público que tuvo *Banquete* en su momento de publicación, el mismo año en que falleció Dumas. Si Marechal se veía a sí mismo como el “Poeta depuesto”, no sería imposible que concibiese a Dumas como el “Navegante depuesto”.

2) Hoy día, en el tercer decenio del siglo XXI, el capítulo dedicado al Navegante Solitario es el segmento de la novela que mejor ha resistido el tiempo. El discurso de Andrés Papagiorgiou ancla el libro en la realidad histórica; sin esa ancla, el libro arriesgaría perderse en un ejercicio del “arte por el arte” como lo calificara el propio Marechal (Andrés, 1968: 55), un juego metafísico-conceptista estéril. Si la novela, gracias al Navegante Solitario, postula los límites del antropocentrismo, resulta curiosamente significativo que Papagiorgiou hable de las “estaciones ‘posthumanas’ que [el Hombre] vivirá luego de su instalación en un sarcófago” (B 129), anticipando así las variadas corrientes del pensamiento poshumanista que han florecido desde que el término fue acuñado especulativamente por Ihab Hassan en 1977²³, doce años después de la publicación de *Banquete*. Como su personaje uliseano, el espíritu inquieto del novelista Marechal también iría tanteando en busca de los límites de lo conocido y de lo cognoscible, a la vez temeroso y fascinado por lo que nos espere más allá del sarcófago antropocéntrico, del que el ser humano busca “salida”.

Referencias bibliográficas

ALONSO, Roberto y Ricardo Cufre, 1995, *Vito Dumas. Testimonios de la leyenda*, Buenos Aires, Ediciones del autor.

ANDRÉS, Alfredo, 1968, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez.

²³ “We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthumanism. The figure of Vitruvian Man, arms and legs defining the measure of things, so marvelously drawn by Leonardo, has broken through its enclosing circle and square, and spread across the cosmos” (Hassan, 1977: 843). Para Hassan, en el Hombre de Vitruvio se figura Prometeo, pero éste ya no es el “liberador” romántico, sino más bien “a figure of flawed and evolving consciousness, an emblem of human destiny” (831).

NORMAN CHEADLE

- BLANCO, Mariela, 2020, *Invencción de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*, Villa María, Eduvim.
- BORGES, Jorge Luis, 1982, “El último viaje de Ulises”, en *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 113-118.
- CHEADLE, Norman, 2019, “Don Ecuménico: nuevas consideraciones sobre un complicado ‘bicho alado’”, *CELEHIS* 38, pp. 37-55.
- _____, 2022, “Metempsychotic Bloom: José Salas Subirat, Argentine Noman-Dracoman-Everyman,” en James Ramey y Norman Cheadle, comps., *Joyce without Borders: Circulations, Sciences, Media and Mortal Flesh*, Gainesville, University Press of Florida, pp. 49-76.
- COURCELLE, Pierre, 1944, “Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vole de Dédale – Ulysse et les sirènes”, *Revue des études anciennes* 46-1, pp. 65-93.
- DAMON, Philip, 1965, “Dante’s Ulysses and the Mythic Tradition”, en William Matthews, comp., *Medieval Secular Literature: Four Essays*, Berkeley, University of California Press, pp. 25-45.
- DANTE ALIGHIERI, 2018, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Barcelona, Acanilado.
- DEYERMOND, Alan D., 2002, “El Alejandro medieval, el Ulises de Dante y la búsqueda de las Antípodas”, en Rafael Beltrán Llavador, comp. *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de Valencia, pp. 17-32.
- DUMAS, Vito, 2004, *Los cuarenta bramadores. La vuelta al mundo por la «ruta imposible»*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
- _____, 2009, *Solo, rumbo a la Cruz del Sur. El crucero del «Lehg» a través del Atlántico*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
- GARBER, Marina, 2013, “Vito Dumas: La leyenda del innombrable”, *El Arca del Nuevo Siglo* 52. Reproducido en el blog *Objeto fugaz*, <http://objetofugaz.blogspot.com/2013/07/vito-dumas-la-leyenda-del-innombrable.html>.
- HASSAN, Ihab, 1977, “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?” *The Georgia Review* 31-4, pp. 830-850.

Ulises al límite del antropocentrismo: *El Banquete de Severo Arcángelo* como...

HUXLEY, Aldous, 1941, *Grey Eminence. A Study in Religion and Politics*, Londres, Chatto & Windus.

LUBLIN, Geraldine, 2001, “Las tres Repúblicas de la Boca. Parte II”. *Sitio al Margen*. Octubre de 2001. Disponible en <https://web.archive.org/web/20110613062859/http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/turismo/boca2/index.html>.

MARECHAL, Leopoldo, 1985, *El Banquete de Severo Arcángelo*, novena edición, Buenos Aires, Sudamericana.

———, 2013, *Adán Buenosayres*, edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués, Buenos Aires, Corregidor.

———, 1998, “Sobre la inteligencia argentina”, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Perfil, pp. 313-319.

PLOTINO, 1982, *Enéadas I*, <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/enc3a9ada-i.pdf>. Reproducción digital de *Porfirio: Vida de Plotino. Plotino: Las Enéadas I y II*, Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos.

RAHNER, Hugo, 1963, *Greek Myths and Christian Mystery*. Traducción de Brian Battershaw. New York, Harper & Row.

TIGERSTEDT, E.N., 1974, *The Decline and Fall of the Neoplatonic Interpretation of Plato*. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.

THOMPSON, David, 1974, *Dante's Epic Journeys*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974. Reproducción digital: Project Muse, 2019. Doi:10.1353/book.70839.

WOLOCH, Alex, 2003, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Desnudar la piel que reverdece: la tierra es trascendencia en *Megafón, o la guerra*, de Leopoldo Marechal

MÓNICA MONTES-BETANCOURT

Universidad de La Sabana
monicamb@unisabana.edu.co

Recibido: 5 de junio de 2023- Aceptado: 6 de septiembre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2021.p56-66>

Resumen: Las zafras de Tucumán, los algodones del Chaco, las vendimias de Cuyo, las cosechas de Santa Fe, las ganaderías de Buenos Aires, los frutos de La Rioja, Tandil, Chubut, Corrientes, Mar del Plata, Tierra de Fuego, componen la cartografía de un país real que Megafón atesora como una promesa, en contraste con esa Buenos Aires-Babilonia, la ciudad viciada que ha recorrido desde sus infiernos e intersticios, hasta experimentar el dolor en “todos los huesos del alma”. Megafón se compromete con ese mundo caótico, ridículo y descompuesto, con sus miserias y su corrupción, para romper el cascarón de la tierra, desprender la epidermis anquilosada de la ciudad serpiente, demoler el desorden y purificar la creación. El protagonista interactúa con la “no” vida, el “no” ser y los nuevos infiernos de la Patria en los que se intercambian los gritos de los condenados por el desagüe de las tuberías y las risas estridentes de los demonios por el ruido del petróleo crudo que arde en los fogones del agua caliente. Ese mundo en desorden necesita un final para que reverdezca la creación. Megafón se inmola en una batalla apocalíptica para restablecer el equilibrio.

Palabras clave: Leopoldo Marechal – *Megafón, o la guerra* – batallas apocalípticas – anti-creación – Buenos Aires-Babilonia – restauración– tierra nueva

**Undressing the skin that greens up:
the earth is transcendence in Leopoldo Marechal’s *Megafón, o la guerra***

Abstract: The harvests of Tucumán, the cotton fields of Chaco, the vintages of Cuyo, the harvests of Santa Fe, the cattle ranches of Buenos Aires, the fruits of La Rioja, Tandil, Chubut, Corrientes, Mar del Plata, Tierra de Fuego, make up the cartography of a real country that Megafón treasures as a promise, in contrast to Buenos Aires-Babylon, the tainted city that he has traveled from its hells and interstices, to experiencing pain in “all the bones of the soul”. Megafón commits himself to that chaotic, ridiculous, and decomposed world, with its miserias and corruption, in order to

break the shell of the earth, detach the stagnant epidermis of the serpent city, demolish disorder and purify Creation. The protagonist interacts with the "no-life", "no-being" and the new hell of the Homeland where the screams of the damned are exchanged by the drain of the pipes and the strident laughter of the demons, as well as by the noise of the crude oil that burns in the hot water stove. The mouth of hell is still open, and that disordered world needs an end for greening up creation. "Megafón" immolates himself in an apocalyptic battle to restore balance.

Key words: Leopoldo Marechal – *Megafón, o la Guerra* – Apocalyptic Battles – Anti-Creation – Buenos Aires-Babylon – Restoration – New Earth

Mientras en sus novelas precedentes, *Adán Buenosayres* (1948) y *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), Leopoldo Marechal concentra la búsqueda de la belleza y de la verdad en un más allá supramundano, *Megafón, o la guerra* (1970), su novela póstuma, escarba el sentido entre la materialidad, desde un ejercicio mucho más específico y transparente, "en coordenadas más legibles [...] con nombre, tiempo y lugar" (Arce, 2022: 62). Estos recursos marcan por sí mismos su naturaleza de sátira política, anclada a la tierra, comprometida con una transformación que debe ocurrir en su espacio-tiempo.

En este ejercicio narrativo, el autor desnuda las falsedades en un lenguaje directo, rabelésiano, sin pudor ni subterfugios. Alentar la construcción del mundo nuevo le impone trascender el tabú. El autor dice su verdad en la transgresión entre rostro y retaguardia, anverso y reverso que trastocan la dinámica "arriba" – "abajo", para favorecer una revisión mucho más material y corpórea, anclada en una naturaleza que se puede ver y tocar.

Los sentidos que el autor aporta a estos extremos resultan reveladores. Las alusiones a la cara y al rostro aparecen 89 veces, con significados que se reiteran: la identidad — "miro el desfile de las caras, y una visión terrible me ilumina: ¡son los mismos rostros que hace dos milenios empujaron al Señor hasta el monte de la calavera!" (Marechal, 1970 [1988]: 351) —, trasluce emociones y pensamientos —"La cara del filósofo exteriorizó un relámpago de su éxtasis interno" (58)—, revela la ambigüedad entre el rostro y la máscara —"uno desmonta de la gran ilusión y siente deseos de romper a golpes de puño las mascarillas de los actores, para descubrir lo que hay debajo, y de romper la máscara propia y mirarse a cara limpia en algún espejo terrible" (130), "no leyó nada en su inescrutable rostro de yeso" (121)—, esconde el engaño —"No raspes negligentemente la pintura exterior de un hombre [...] podrías encontrar debajo la cara de un ángel o de un demonio" (310) —, y refleja las múltiples personalidades de un ser humano —"la psiquis amorosa de cada uno de ustedes es un poliedro irregular de veintiocho caras o sexos que acechan desde su bajo fondo interior" (403). Tal como lo

revelan estas referencias, cara y rostro guardan estrecha relación con la máscara, la ilusión, el fraude.

Las alusiones al “trasero”, “retaguardia” o “culo”, aparecen 41 veces. Este extremo corporal se relaciona en la novela con una perspectiva más humana de la realidad — “Por qué será que hasta que no se habla de culo nadie se humaniza” (68)— y es también un espacio mucho más honesto, en el que no es posible esconder la descomposición: — “La Historia no es una ciencia: es el arte de mostrar una cara limpia y esconder un culo siniestro” (249) —. En la sumatoria entre ambos extremos de la anatomía, el autor explicita su rabelesiana transgresión, en boca de Tesler: “Qué culpa tengo yo si lo que antes era culo se nos hizo cara y lo que antes era cara se nos hizo culo” (455). En efecto, Bajtin explicita la tendencia de Rabelais a trastocar cabeza y trasero (2003 [1964]: 466).

La propuesta escritural que el autor urde en su tercera novela va más allá de las categorizaciones que ofrecía en *Adán Buenosayres*. En *Megafón*, en profunda consonancia con François Rabelais, escapa del dogmatismo y la formalidad para apelar, en cambio, a la riqueza variopinta y cómica de la cultura popular en la Edad Media y de su mundo al revés: “permutaciones constantes de lo alto y de lo bajo” (Bajtin, 2003 [1964]: 20), “orientación hacia lo bajo [...], la tierra, las piernas, el trasero” (217).

Al igual que Rabelais, Marechal apela a la sátira política a través de una jerarquía invertida, como es común en las narrativas que revisan las ideologías dominantes desde todos los ángulos, a través de un discurso directo y desenfadado que confiere preponderancia a aquello que Bajtin denomina “los actos del drama corporal”: comer, beber, crecer, copular, excretar, envejecer, morir, padecer el descuartizamiento, acciones que suponen “la absorción de un cuerpo por otro” (Bajtin, 2003 [1964]: 286). Este tipo de motivos caracterizan el género de la sátira política, anclado en la tierra, la materialidad y los meandros ciudadanos que deben ser visitados y desvelados para que lo que brote arriba nazca de una buena simiente.

En la novela, el punto de partida es el rescate de los marginados. Megafón libera a Samuel Tesler y a “Leopoldo Marechal” de las periferias existenciales para hacerlos partícipes de su batalla apocalíptica. El primero, Tesler, liberado de un manicomio a través de cloacas terrestres que semejan intestinos, sale a la superficie por la boca de un sótano. Antes de salir, comenta: “mi antepasado Jonás, el de Nínive, salió por la boca de la ballena, yo saldré por el culo” (49), en una reiteración de esa lógica de “mundo al revés”. Asimismo, Leopoldo Marechal desemboca en las batallas megafonianas desde su marginalidad y su condición de *poeta depuesto* (Marechal, 2008 [1966]: 148). Provenir de esas periferias existenciales, de esos infiernos en la tierra, es el adiestramiento que los ha habilitado para combatir con el protagonista por la edificación de la tierra nueva.

La guerra se concreta en la palabra. El protagonista y su grupo juzgan con nombre propio a quienes han bloqueado el proyecto peronista e impedido la renovación de las estructuras del país. El autor apela a la metáfora de la patria víbora, con una piel anquilosada, “una vieja costra [...] cascarón inútil” que aquellos apuntalan artificialmente (Marechal, 1988 [1970]: 84). Megafón se compromete a desnudar la tierra para purificarla de cuanto niega la vida y a restituir el equilibrio. Recorrer los subterráneos de la ciudad y sus cloacas para desvelar su podredumbre es el paso inicial para que la vida que se esconde adentro emerja entre la dermis envejecida.

Purificar la tierra impone moverse desde adentro (el yo, la intimidad, la casa), hacia afuera; y desde abajo (el subsuelo, las cloacas ciudadinas), hacia arriba. Por eso, la gesta se inicia en la casa polvorienta y con telarañas que había comprado con Patricia Bell (Marechal, 1988 [1970]: 12). El protagonista parte de ese centro, de ese corazón del cosmos que es la casa, para juzgar y purificar la ciudad y la patria.

Apocalipsis megafonianos

La ciudad ha entrado en crisis y ofrece los obstáculos que forjan al héroe. Como en el *Apocalipsis* de Juan, el tema de la guerra es asunto preponderante, en tanto enfatiza la incompatibilidad entre una ciudad-mundo desordenada y el anhelo de trascendencia. Al sistema viciado se opone el de Cristo y el de los copartícipes en esta batalla tendiente a purificar el mundo y a devolverle el sentido (Vanni, 2011: 266-271).

Las batallas de *Megafón* se proyectan hacia una sociedad real, intentan transformar su futuro y comunican la melancolía del autor porque el proyecto peronista quedó inconcluso: “Y las revoluciones o se hacen en totalidad o no se hacen, pues en la mitad no realizada está el germen que ha de destruir la otra mitad” (62). Si en el texto apocalíptico, Cristo combate y vence a través de “una espada que sale de la boca”, “espada afilada para golpear con ella a los hombres” (Apocalipsis 19, 15), también la guerra de Megafón se juega con la boca, en ese juicio final urdido desde las palabras. Incluso, el apodo del protagonista alude a una voz amplificadora y conecta con la exhortación de Horacio a los poetas: “*Os magna sonaturum*” (boca que grandes cosas hable); en el apodo “Megafón” resuena el vínculo profundo entre la voz de Dios, espada de doble filo, la voz del autor (poeta-profeta) y la del protagonista.

El combate vincula realidad y ficción, del mismo modo que manifiesta la continuidad entre el mundo terrestre y el celeste, que tiene su punto de partida en la tierra. “La guerra contribuye al ingreso en la historia y a la búsqueda de valores perdidos en una

sociedad degradada que ha traicionado su destino y ha roto la estructuración épica del mundo” (Bravo, 2004: 43). En estos términos, el relato favorece también la purificación de los rituales sacros que se han vaciado de sentido o que se viven sin coherencia, como ocurre, por ejemplo, en la Rapsodia VIII con el Obispo Frazada¹ que les cuenta a Megafón y a Marechal que se negó a participar en la procesión de Corpus Christi de 1955 porque reconoció a un grupo de personalidades deshonestas.

¿No fue acaso un desfile de máscaras asombrosas? ¡Las vi, las vi! Detrás de la cruz, y portando velas encendidas, caminaban los ateos más ilustres de Buenos Aires, los políticos en larga bancarrota, los panzudos burgueses de la industria y los hombres de negocios que le trampean al Eterno en cada una de sus gestas bancarias. ¡Pichón!, ¿qué hacían allá todos aquellos héroes reunidos junto a la cruz y desfilando solemnemente dentro de sus espaciosos casimires? (281)

Los cuestionamientos de Megafón se ubican entre 1956 y 1957. Contemplan un espacio-tiempo caricaturesco y circular: “Sucesión de gestos”, “junturas que unen dos piezas de la farsa” (133) y el anhelo de descubrir lo que se esconde debajo del engaño. El deterioro de la vida porteña y el “desorden en el tablero del simbolismo” (141) exigen su demolición. Megafón cuestiona el orden profano de la ciudad pues considera que la Casa Rosada merecería estar rodeada por la Catedral de Buenos Aires y el Ministerio de Armas, en lugar de tener a derecha e izquierda el Banco de la Nación y el Ministerio de Hacienda. La Plaza de Mayo le parece así un tablero de ajedrez errático, un juego tramposo (118) que debe ser demolido para restablecer el orden, en consonancia con los preceptos de Sun Tzu que propone que para seguir el camino es necesario limpiar y purificar los templos de las ciudades y montañas y evitar los errores de una civilización decadente (Sun Tzu, 2004: 24). Su revisión del espacio, su búsqueda de un orden diferente constituye un modo utópico (Davis, 2017: 29). Desde estas deconstrucciones, Marechal plantea alternativas frente a una realidad que le parece insuficiente.

En esta búsqueda de un orden nuevo, Megafón inicia sus gestas en el revés del mundo para desvelar la podredumbre que se esconde en su base. La gesta continúa en busca del Ombú por el que se descendía hacia Cacodelphia: “exhumación judicial en busca de huesos rotos, terrones húmedos, gusaneras calcificadas” (57). Un edificio de ocho pisos esconde la entrada a Cacodelphia. La ciudad enmascara su infierno, pero se oyen sus vestigios en el subsuelo. El infierno es una retaguardia que equilibra la relación entre orden inferior y superior, Buenos Aires visible e invisible. La ciudad, el

¹ Recibe este apelativo porque reparte cobijas a los pobres.

Desnudar la piel que reverdece: la tierra es trascendencia ...

país, el mundo ralentizan su futuro cuando enmascaran su averno, su miseria. Referir también lo que ocurre en la retaguardia permite el diálogo entre lo sublime y lo ridículo, desencadena “la conformidad riente”, “la adorable ridiculez” (107). El autor lo expresa también en su poemario *Heptamerón* (1966) “Todo infierno es un haz de lo posible” y lo repite en su última novela: “Hay que bajar al sótano para entender al hombre” (Marechal, 1988: 248).

Megafón, de piel y tierra

La tercera novela de Marechal esboza apenas una geometría que ubica el cuerpo sobre la vertical y la horizontal. Ha quedado atrás la apuesta geométrica que añora el peso, orden y medida,² porque la nueva proyección se resuelve sobre la piel, mucho más real y humana. La geometría se diluye del cenit al nadir, desde la frente comba (región del intelecto), el torso blindado para la resistencia, los brazos nudosos para el combate, las piernas listas a la traslación terrestre y el miembro viril dispuesto para la reproducción. La nueva geometría se detiene en su más esencial humanidad y en su compromiso con la tierra.

Sus actividades se enraízan en las experiencias más terrenales y específicas de la vida argentina: producción de azúcar, algodón, ganadería, petróleo (28) y su sabiduría se ancla en la vasta geografía argentina: desde las zafras de Tucumán, los algodones del Chaco, las vendimias de Cuyo, los yacimientos de Comodoro Rivadavia, las cosechas de Santa Fe y las ganaderías de Buenos Aires.

Un mapa gastronómico revela los basamentos más materiales y corpóreos de su identidad: vino de Salta, aceitunas de Cuyo, nueces de La Rioja, salamines de Tandil, quesos de Chubut, maníes de Corrientes, almejas de Mar del Plata y cholgas de Tierra del Fuego que le devuelven la certeza de habitar en un país real (13). Los lugares y sus frutos establecen un vínculo profundo entre ficción y vida real. Son la garantía de un compromiso que rompe las barreras entre texto y mundo.

Los frutos reales, que brotan de una tierra real, dan cuenta también de esta nueva escritura que libera al cuerpo de su represión y privilegia la risa. La narración va más allá de los modelos medievales en los que se inscriben *Adán Buenosayres* (1948) y buena parte de su creación poética, en especial, *Laberinto de amor* (1936) y *Sonetos a Sophia y otros poemas* (1940). En consonancia con los planteamientos de Le Goff y

² Me he detenido en este asunto previamente (MONTES-BETANCOURT 2013, 2015, 2016, 2017, 2019, 2020).

Truong (2005 [2003]), el cuerpo que privilegia Marechal en esta novela —sexuado, visceral— se aleja de las dualidades entre lo noble e innoble, como lo concibe la Alta Edad Media (66). Resulta significativo el hecho de que, al final de la novela, después del asesinato y descuartizamiento de Megafón, aparezcan todos los fragmentos del cuerpo, excepto el falo. La desaparición del miembro viril constituye una exhortación dirigida al pueblo argentino para que se comprometa con la fecundidad y vitalidad de la patria. En esta potencia de la carne, su mensaje y su legado, resuenan los planteamientos de Le Goff y Truong “el espíritu vivifica la carne y el cuerpo tiene un alma” (2005 [2003]: 84).

El sacrificio de Megafón

La búsqueda y el hallazgo de Lucía Febrero, “la Novia Olvidada”, desencadena el final de Megafón. Lucía Febrero es una Madonna Intelligenza, puerta al cielo, que recuerda a Solveig celeste en *Adán Buenosayres*. Esta mujer-amor, curativa, nutricia, conecta con el sentido bíblico que vincula al Pueblo de Dios con la novia que se ha preparado para su esposo. “La novia es la Iglesia-asamblea que en todo el recorrido hacia la meta escatológica se prepara al encuentro nupcial y madura su amor” (Vanni, 2011: 43).

Lucía Febrero es una metáfora de Jerusalén, la ciudad elegida, en oposición a Buenos Aires-Babilonia, “la gran ramera”. Los textos apocalípticos del Antiguo Testamento — Jeremías, Isaías y Ezequiel— acusan a Jerusalén de su infidelidad, prostitución, descaro, olvido y desvergüenza. Pero Jerusalén se purifica hasta convertirse en ciudad santa, novia que espera los esponsales con el Cordero de Dios. En el Apocalipsis del Nuevo Testamento, entre tanto, esta acusación recae sobre Babilonia: “madre de las lascivias y abominaciones de la tierra” (Ap. 17: 5).

Lucía Febrero reúne todas las respuestas que Megafón busca, su nostalgia de la luz más clara en el mundo, un cielo en la tierra. La mujer permanece cautiva en el *Château des Fleurs*, como una joya escondida entre laberintos. La recámara central en la que permanece, “carozo en el centro de su fruta” (295), equivale a la séptima morada o castillo interior de Santa Teresa de Ávila, en medio de una estructura laberíntica. Encontrarla impone enfrentar los desafíos que ofrece el Caracol de Venus: tentaciones que distraen paulatinamente a sus siete acompañantes, la misma cifra de los pecados capitales.

El final de la expedición les obliga a ascender por un tubo flácido, semejante al intestino grueso, que les dificulta avanzar. De nuevo, como en la expedición de rescate de Samuel Tesler, se reiteran las mismas analogías intestinales propias de la sátira política. La luz es un estadio posterior al vacío, la marginalidad, la periferia y la inmundicia. En la poética que Marechal urde en estas páginas, oscuridad y miseria son una preparación para la claridad.

Desnudar la piel que reverdece: la tierra es trascendencia ...

Solo Samuel Tesler y Megafón encuentran a Lucía Febrero, recompensa a los engaños y tentaciones que han sobrepasado. Lucía Febrero, “canto a la libertad” (343), le entrega a Megafón su mirada, su saludo y su voz. El nombre mismo, “luz de febrero”, refiere la luminosidad plena que caracteriza al segundo mes del año en el verano austral. Megafón ha visto la luz plena de la mujer capaz de trascender su propio cautiverio. Megafón paga el hallazgo con su vida. Su muerte busca restituir el orden, la vitalidad y el verdor de una tierra contaminada con la indiferencia y el anquilosamiento de sus ciudadanos.

El texto recupera la metáfora apocalíptica en que la ciudad santa, la nueva Jerusalén, prepara, como una novia, su desposorio con Dios (Apocalipsis 21, 2). La oposición entre Jerusalén (la ciudad santa) y Babilonia (la ciudad impura) recuerda a la mujer del apocalipsis, “ebria de la sangre de los santos y de la sangre de los mártires de Jesús” (Ap. 17, 6). Esta escala de relaciones se repite también en la oposición entre Lucía Febrero y la ciudad-intestino, espacio de impureza y de prostitución.

El proceso de demolición que Megafón había iniciado concluye con su sacrificio y su descuartizamiento. Su final se inscribe en la lógica apocalíptica: “Ellos han vencido por la sangre del Cordero y por el testimonio que proclamaron, y han despreciado su vida hasta la muerte” (Apocalipsis 12: 11). En consonancia con estas ideas, Vanni sostiene que el Apocalipsis no es un manual para adiestrarse en el martirio, pero revela que el testimonio podría demandar la vida misma (Vanni, 2011: 266).

Megafón la ha visto antes de su sacrificio y conserva su sonrisa como un anuncio de que todo ha tenido sentido. Girard sostiene que el orden ausente se restablece por obra del chivo expiatorio, el primero en turbarlo (2002 [1986]: 60). Su sacrificio redime las relaciones humanas trastornadas por la crisis (Girard, 2002, [1986]: 62).

Los versos en su sepelio revelan que el pueblo comprende el sentido de su sacrificio:

Megafón, devolvemos a la tierra natal
aquello que te dio, solo barro de un día...
¡Ciudad impenitente que sabes adular
tan sólo al que te goza o al que vendió tus pechos³,
y odias al que te sufre porque te quiere digna!
¡Ciudad que recompensas a tus héroes quemados
solo con el destierro y el olvido y la muerte!
Aquí está Megafón: sepultado en tu tierra,

³ Se escucha así la voz de los profetas contra la ciudad impura e infiel.

Será el germen que anime las futuras batallas. (350)

Patricia Bell encuentra todos los fragmentos del cuerpo del protagonista, excepto el falo. El falo es una categoría emblemática de la virilidad argentina (Del Corro, 2006: 134-135). El faltante acentúa las deudas que la sociedad debe solventar para que la ciudad, el país, la cultura y la historia reverdezcan. La gesta ha quedado inconclusa. Marechal, como narrador testigo, convoca a los lectores a continuar la búsqueda para que el sacrificio de Megafón sea fecundo.

El sentido del sacrificio de Megafón es una continuación de la tradición de asesinatos con sentido ritual que aparecen tanto en los mitos fundadores como en los textos bíblicos. El descuartizamiento de Megafón es un eslabón en la cadena que se inicia en el Génesis, con el fratricidio de Abel a manos de Caín, prosigue con los profetas y llega a su punto máximo con la crucifixión de Cristo. La víctima única de la que se habla en los mitos fundadores y en los textos bíblicos, al decir de Girard, debe morir y descomponerse para germinar de nuevo y renovar así cuanto se había descompuesto por la crisis (Girard, 2002 [1999]: 115-116). El sacrificio de Megafón lo ubica plenamente en las gestas apocalípticas que emulan el sacrificio del Cordero de Dios para devolverle el equilibrio a la creación y a la naturaleza.

Referencias bibliográficas

- ARCE, Rafael (2022), “Un país de espectros: política y teología en *Megafón, o la guerra* de Leopoldo Marechal”, en Cuadernos del Sur – Letras, N° 52, pp. 57-76.
- BAJTIN, Mijail, 2003, [1964], *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- BRAVO HERRERA, Fernanda, 2004, “Los asedios y las batallas en Megafón o la guerra de Leopoldo Marechal”, en A. Cancellier, *Escritura y conflicto*, Actas del XXI Congreso AISPI, Catania, Ragusa, pp. 39-49.
- DAVIS, Ana, 2017, “Los espacios imposibles en la narrativa de Leopoldo Marechal. Análisis de la construcción utópica y distópica de Buenos Aires”, en *Brumal*, Vol. V, No. 2.
- DEL CORRO, Gaspar Pío, 2006, *Marechal, un dolor... un viento... una guerra*, Buenos Aires, Ediciones del copista.
- GIRARD, René, 2002, [1999], *Veo a Satán caer como el relámpago*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- _____, 1986, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Editorial Anagrama.

LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG, 2005 [2003], *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Ediciones Paidós.

MARECHAL, Leopoldo, 1988 [1970], *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

_____, 2008 [1966], “El poeta depuesto”, en *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Seix Barral.

_____, 2014, [1936], “Laberinto de amor”, en *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán, pp. 167-182.

_____, 2014, [1940], “Sonetos a Sophia y otros poemas”, en *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán, pp. 221-238.

_____, 2014, [1966], “Heptamerón”, en *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán, pp. 273-415.

_____, 2015, [1948], *Adán Buenosayres*, edición crítica de Javier de Navascués, Buenos Aires, Corregidor.

MONTES-BETANCOURT, Mónica, 2020, “Leopoldo Marechal: insularidad apocalíptica y profética”, en *Cuadernos del Hipogrifo*, N° 20, *Monográfico homenaje a Leopoldo Marechal*, Roma, pp. 48-61.

_____, 2017, “Geometrías apocalípticas en *El Banquete de Severo Arcángelo y Megafón o la guerra*”, en *Leopoldo Marechal y el canon del Siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, pp. 285-300.

_____, 2016, “Lucía Febrero, “la novia olvidada”, figura del anhelo celeste en *Megafón o la guerra*”, [en línea], *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia”*, VI, 17-19 de mayo 2016, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Teología, Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires, disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/lucia-febrero-novia-olvidada-montes.pdf>, consultado el 8 de mayo de 2023.

_____, 2015, “Geometría de ascensos y descensos en la poesía temprana de Leopoldo Marechal”, en *Cuadernos del Hipogrifo*, No 3, pp. 30-45.

_____, 2013, “Tres momentos en la geometría vertical de Leopoldo Marechal”, en *Scrittore del novecento e misterio cristiano*, Roma, EDUSC.

MÓNICA MONTES-BETANCOURT

NELSON, Cary (1973), *The incarnate Word. Literature as verbal space*, University of Illinois.

SAGRADA BIBLIA DE NAVARRA, Edición latinoamericana, 2016, Traducción y notas Departamento de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, EUNSA, Edición digital.

SUN TZU, 2004, *El arte de la guerra*, Buenos Aires, El Cid editor.

VANNI, Hugo, 1995, *El hombre del Apocalipsis*, Bogotá, Pontifica Universidad Javeriana - Ediciones San Pablo.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias e imágenes de autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal

JAVIER DE NAVASCUÉS

Universidad de Navarra

jnavascu@unav.es

¡En cuántas posiciones inventadas me coloqué
yo mismo, tejedor de humo, desde mi niñez!

Adán Buenosayres, Libro V

Recibido: 5 de julio de 2023- Aceptado: 3 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2021.p67-95>

Resumen: En este artículo se analiza la imagen que transmitió Marechal como autor a la hora de publicar una obra que no tenía precedentes en la literatura argentina. *Adán Buenosayres* (1948) es la gran puesta en escena como autor de Marechal. De acuerdo con el concepto de postura literaria (Meizoz), los textos literarios son empleados del mismo modo que entrevistas, iconografía, fotografías, reflexiones en torno a su propia obra, etc. con el fin de mostrar una determinada imagen del autor. Esta imagen o *ethos* fue elaborado por el propio Marechal en combinación con sus lectores y críticos. Así, se concluye que, desde *Adán Buenosayres*, se elaboró la imagen de un escritor genial e incomprensido, aislado, progresivamente desprendido de la tradición hispánica e interesado, sobre todo, en la construcción de una obra maestra de la literatura argentina.

Palabras clave: Leopoldo Marechal – postura literaria – *Adán Buenosayres* – narrativa argentina

"I am writing a great novel": Literary stances and authorial images in "Adán Buenosayres" by Leopoldo Marechal

Abstract: This article analyzes the image that Marechal transmitted as an author at the time of publishing a work that had no precedent in Argentine literature. *Adán Buenosayres* (1948) is Marechal's great *mise en scène* as an author. According to the concept of literary posture (Meizoz), literary texts are used in the same way as interviews, iconography, photographs, reflections on his own work, etc. to show a certain image of the author. This image or *ethos* was elaborated by Marechal himself in combination with his readers and critics. Thus, it is concluded that, since *Adán*

Buenosayres, the image of a genius, a misunderstood writer, isolated, progressively detached from the Hispanic tradition and interested, above all, in the construction of a masterpiece of Argentine literature, was elaborated.

Keywords: Leopoldo Marechal – Literary Position – *Adán Buenosayres* – Argentinean Narrative

“La historia de mi vida es una sucesión de finales y comienzos, ascensiones y derrumbes que se alternan con exactitud rigurosa” (Marechal, 2013: 493). Tomemos estas líneas del *Cuaderno de Tapas Azules* para hacernos una pregunta menos incauta de lo que pareciera: ¿quién se responsabiliza de estas bellas palabras? La respuesta inmediata y más sencilla surgiría del texto mismo: el responsable es Adán, escritor del *Cuaderno*, protagonista de la novela y álter ego de su autor, Leopoldo Marechal. Sin embargo, es obvio que, según la estructura de la obra, hay otro sujeto, un tal L.M., que funge de editor del *Cuaderno*. Naturalmente esta otra criatura de ficción, que ha “revisado” en apariencia el texto para su edición, cumple como intermediario. Hasta podríamos sospechar que su labor transcriptor ha sido más que decisiva en el texto que leemos. De hecho, L.M. remite con sus siglas nuevamente a Leopoldo Marechal.

Sirvan estas consideraciones como introducción para reflexionar sobre la función del autor en *Adán Buenosayres*, que es mucho más compleja que lo que acabo de esbozar¹. Porque, a fin de cuentas, ¿qué queremos decir cuando nos referimos a esa instancia – Leopoldo Marechal– en la que desembocan nuestros razonamientos sobre las relaciones biográficas de Adán o L.M.? Ciertamente uno y otro son representaciones más o menos ficcionalizadas del autor que se esconde detrás del texto, pero, siguiendo a Maingeneau (2004: 107), este se puede descomponer en tres instancias ligadas entre sí: en primer lugar tendríamos al autor como sujeto biográfico y civil: Leopoldo Marechal, varón nacido en Buenos Aires en 1900 y fallecido en la misma ciudad en 1970; después vendría el escritor del mismo nombre, actor del campo literario argentino y responsable de la escritura y publicación de *Adán Buenosayres*, entre muchos títulos; por último, se encontraría el o los escritores, instancia enunciativa del texto: a saber, L.M. y Adán,

¹ En el plano textual “Adán” y L.M. son dos disfraces reconocibles. Pero hay otros dentro de la trama narrativa: por ejemplo, los Potenciales del Infierno cacodélfico. De esta forma el autor Marechal aparece y reaparece una y otra vez, en una exasperada sucesión de yoes que, como todo lector marechaliano sabe muy bien, no es exclusiva de *Adán Buenosayres*, sino que se prolonga en sus dos siguientes novelas.

en el caso de *Adán Buenosayres*. Las relaciones entre los tres niveles componen un sofisticado escenario sobre el que trataré de arrojar alguna luz en estas páginas.

En este sentido, mi punto de partida nace de un diálogo con el trabajo “Retrato del escritor como un martinfierrista muerto”. En su artículo seminal, María Teresa Gramuglio incidía en el juego de máscaras autoriales con los que se organizaba la novela para después entrar a considerar cómo se iba a construyendo una determinada figura de autor: a saber: el escritor católico que supera a través de una serie de pruebas y vivencias (iniciación poética, viajes a Europa, linaje criollo), una etapa juvenil signada por la pérdida de la aureola estetizante de la vanguardia. De esta manera, en el final de la obra,

la formación del poeta queda concluida y, con ella, la construcción del escritor ha completado un ciclo: el martinfierrista metamorfoseado entrará en la última etapa de su viaje espiritual, el que culmina con el entierro del poeta Adán Buenosayres. Ahora empieza L.M., que en las futuras novelas será Leopoldo Marechal, su propio personaje, el escritor cristiano, el autor de *Adán Buenosayres*, un héroe de la ficción que sobrevive a los otros héroes (Gramuglio, 1997: 806).

En *Adán Buenosayres* el autor se convierte ante el lector en personaje, un recurso característico que se va desarrollando en las siguientes novelas. Esta construcción se realiza desde un punto temporal muy alejado desde el que cuenta el autor “real”. Si este vive en los años cuarenta del pasado siglo, las aventuras de Adán se ubican en el periodo martinfierrista y recogen otras vivencias del Marechal biográfico, como las vacaciones en Maipú o los viajes a Europa. Por eso, volviendo a la frase citada del *Cuaderno de Tapas Azules* sobre los finales y recomienzos del protagonista, creo, con Gramuglio, que se debe matizar una conexión demasiado estrecha de Marechal con el poeta ficticio Adán Buenosayres. No se trata solo de sustentar el poder selectivo que la memoria ejerce sobre nuestros recuerdos, olvidando y transformando sin cesar las propias experiencias. Sin llegar al argumento de la *damnatio memoriae* que contiene todo texto autobiográfico, es posible dudar de los paralelos demasiado estrechos entre el autor “real” y su criatura a partir de un análisis interno de la obra. De hecho, el lector puede establecer que este personaje se ha confeccionado con los materiales de un Marechal juvenil, un individuo que apenas llega a la treintena y que solo alberga en sus peripecias una gran “muerte” y resurrección, que es la que narra la novela desde la perspectiva de otro Marechal, mucho más maduro. No es igual la perspectiva de un joven de 25 años, aunque sea una criatura ficticia, que la de un hombre de 48. Este último punto es esencial, tal y como postula Gramuglio: el autor que se asoma en las páginas de *Adán Buenosayres* no es solo un individuo que ficcionaliza una etapa anterior de su vida, sino que incorpora un bagaje ideológico posterior que determina esencialmente la comprensión de la novela.

Dicho esto, mi propuesta de lectura se basará teóricamente en los estudios que han ido insistiendo en la impronta de la construcción del autor desde la perspectiva del

análisis del discurso. Por tanto, no merodearé solo en torno a las instancias discursivas que nacen del texto mismo y configuran una imagen contradictoria y tensionada del autor-Marechal², sino que me interesarán también aquellas otras “conductas de vida en el campo literario” (Meizoz, 2014: 85) que ayudaron a determinar la idea que el autor quiso transmitir de sí mismo: entrevistas, fotografías, reflexiones en torno a su propia obra, etc. La interacción entre las “conductas de vida” y los indicios textuales manejados por el propio autor dan lugar a una determinada “postura literaria” en terminología de Meizoz (2007). Esta postura constituye su identidad literaria, aquello que lo singulariza frente al resto de autores. Como se puede comprender, se trata de un concepto aplicable a la totalidad de los integrantes de un campo literario: “Tout auteur manifeste une posture, consciente ou non” (Meizoz, 2007: 20). Esta postura no solo es invención del autor, sino que se va construyendo en colaboración con otros interlocutores (lectores, periodistas, estudiosos, etc.) o incluso con la misma tradición textual.

Partiré, en definitiva, de las nociones de imagen de autor y postura literaria para mostrar que Marechal no pretende, como propone Gramuglio, trascender la estética martinfierrista y asumir, purificado de sus orgullos, la de “escritor sin aureola” que transcribe el relato de su yo anterior desde la superioridad de su fe (Gramuglio, 1987: 787). No estoy tan seguro de que fuera la intención de Marechal dar un carpetazo total a un conjunto de experiencias propias de la bohemia porteña. Para revelar mis dudas, no me basaré exclusivamente en el mismo texto narrativo, sino que tendré en cuenta otros discursos que definen el *ethos* marechaliano: testimonios, entrevistas, material gráfico, artículos del propio autor sobre su novela, etc. Es decir, me centraré en esclarecer la postura literaria de autor con la que Marechal afronta su obra maestra. A partir de aquí quisiera mostrar cómo Marechal, a partir de *Adán Buenosayres*, no reacciona contra su etapa martinfierrista o, al menos, no lo hace de forma tan literal como creyeron sus primeros críticos y no pocos estudiosos. Más allá de lo que proclaman en el texto Adán o L.M. acerca del desengaño del mundo y de la finitud de las ambiciones literarias, veremos que la imagen del autor sigue manteniendo su aura de artista total. El poeta católico, muerto y resucitado por la fe tal y como afirma Adán en el texto, en realidad no anula al autor Marechal, interesado en mostrar a su lector una obra concebida para ser un clásico de la literatura nacional. Ciertamente el ajuste de cuentas con su juventud

² Es, por ejemplo, la perspectiva de Claudia Hammerschmidt (2017), para quien la polifonía textual de la novela manifiesta la dificultad de que las voces autoriales de Adán y L.M. se impongan una a la otra. Aunque comparto esta lectura, mi análisis se fija también en las conductas extratextuales del autor, es decir, en las posturas literarias asumidas por él.

puede servir de forma convincente como hilo conductor para el argumento de la obra, pero en mi opinión no acaba de explicar un gigantesco programa estético en relación con la propia trayectoria personal y literaria de Marechal. Es obvio que la novela desarrolla una galería de su generación y de sus debates. En bastantes ocasiones los estudiosos hemos disfrutado desvelando los numerosos guiños y alusiones que esconden las páginas de la novela. Desenterrar claves, algunas muy chistosas, puede resultar un ejercicio atractivo, pero no es este el punto por donde quisiera comenzar, sino más bien por otra pregunta menos evidente, a saber, cuál fue la imagen que transmitió Marechal como autor a la hora de publicar una obra que no tenía precedentes en la literatura argentina.

La opinión de los otros: el escritor “genial”

Ruth Amossy (2014: 67-71) subraya la importancia de distinguir la doble naturaleza de la imagen del autor. De un lado, tenemos las imágenes que todo autor produce en un tercero a través de fuentes externas, desde la publicidad editorial a las reseñas críticas pasando por todo tipo de discursos en los que se represente desde fuera a la persona. Por otro lado, es fundamental considerar la imagen que cada quien construye de sí mismo mediante sus propios metadiscursos. Puede tratarse de textos en los que influya en la información sobre sí mismo y su producción, o de otro tipo de formatos en los que se disponga de un poder relativo sobre la imagen (las entrevistas, por ejemplo, se sitúan en un plano de interacción con el entrevistador).

Así pues, estas imágenes de sí mismo pueden reconocerse tanto en los enunciados del propio interesado como en la imagen que este determina en los demás. Al momento de su aparición, *Adán Buenosayres* generó una fuerte conmoción en lo que podríamos denominar la élite letrada local. Los pormenores son bien conocidos, por lo que no vale la pena insistir en ellos. En cambio, no se ha evaluado tan a menudo la imagen del autor que recibieron los sectores molestos por la novela, más allá de comentar los prejuicios ideológicos (el peronismo de Marechal) como explicación de todo. Ese peronismo, sin duda, estaba en el fondo de la repulsa, pero, paradójicamente, no formaba parte del argumentario con que los escasos comentaristas fulminaron la novela.

Una relectura de las reseñas negativas de la obra, saltando por encima de sus obvios desaciertos, puede ser útil para considerar cuál fue la primera imagen de autor que se desprendió de la publicación de *Adán Buenosayres*. Una imagen, paradójicamente, promovida por el propio Marechal, aunque no midiera sus consecuencias. En este sentido es ejemplar la reseña de Eduardo González Lanuza, antiguo camarada martinfierrista, aparecida en *Sur*, revista abanderada del centro del campo literario argentino de la época. El crítico comenzaba su furibunda reseña con una anécdota personal:

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 que fue hecha me alejó de ella, a la vez, toda intención de balandronada (González Lanuza, 1997: 876).

Aunque la historia proceda de un enemigo, aporta varias señales interesantes que admitiría el propio Marechal. La evocación de la redacción periodística (*El Mundo*, periódico para el que trabajó) o la referencia de la pipa, icono autorial del que hablaremos más adelante, le aportan cierto rigor testimonial. No menos interesante es la lejanía del recuerdo de González Lanuza, que nos remite a la extensa duración temporal de la gestación de la novela. Este amplio periodo cronológico sugiere la ambición del proyecto y la seriedad con que el propio crítico se refiere a él. “La genialidad no era para Marechal, pues, el fruto de una fatalidad atribuida a la Gracia o a las glándulas de secreción interna [...] sino algo accesible a la voluntad”, asevera González Lanuza (1997: 876). En otras palabras, continúa González Lanuza, la genialidad se produciría como el resultado de una voluntaria puesta en escena en un trabajo que se llevaría preparando bastantes años. El autor se presentaría como un individuo que se habría dado a sí mismo la misión de producir una obra maestra ante sus colegas.

La crítica de Lanuza se centraba en el atrevimiento de un autor por abordar un proyecto que estaría muy encima de sus posibilidades. ¿Cómo era posible que se atreviera a intentar una novela genial?: Esta es la primera flecha envenenada que le lanzó su antiguo camarada. La reseña del escritor argentino de origen español ha sido justamente menospreciada por prejuiciosa. No obstante, hay que reconocerle a González Lanuza una cierta habilidad retórica al iniciar su artículo con un *exemplum* contado con una apariencia neutral o incluso favorable (“autor de versos admirables”, dice de Marechal) para después ir escorando hacia el fuego a discreción. Ese elogio del poeta “admirable” que sería Marechal le sirve, en realidad, como señuelo. El enemigo se vale de la imagen consolidada de poeta consagrado, el *ethos* prediscursivo del autor, como argumento para disparar inmediatamente después. Marechal se presentaba como novelista a los cuarenta y ocho años, después de una prestigiosa trayectoria como poeta, laureada en varias ocasiones. En 1948, con el país polarizado en torno al peronismo, el centro del campo literario del que sería momentáneo portavoz González Lanuza, lo podía aceptar como poeta, pero nada más. Los mecanismos de consagración a veces operan con compartimentos estancos en cuanto a los géneros literarios. Aquel poeta, hasta entonces más o menos tolerado pese a su peronismo y su catolicismo, irrumpía con una novela bajo el brazo cuya desmesura se erigía en el primer objetivo que denostar.

Para colmo, a la postre el nuevo *ethos* de Marechal sirvió para desalojarlo del pedestal poético. Habla por sí mismo el caso de la *Antología poética argentina*, preparada por Borges, Bioy Casares y Silvia Ocampo en 1941. Allí sí figura Marechal el “autor de versos admirables”. Sin embargo, cuando en 1956 se piensa en una segunda edición, su nombre es borrado del canon por los antologadores, pese a una primera resistencia de Borges, como anota Bioy en su *Diario* (Bioy Casares, 2021: 95). Bioy asegura que a él nunca le gustó Marechal como poeta, lo que hace pensar que fue Borges quien había impuesto su criterio en la primera edición. Por lo visto, habían cambiado sus juicios después del advenimiento del peronismo, la publicación de *Adán Buenosayres* y la desperonización oficial...

El genio incomprendido

Esta imagen de obra genial la fomenta el propio Marechal y se amplía con distintos ecos y voces hasta tener fortuna entre los lectores-prescriptores más influyentes³. La misma publicidad contemporánea del libro debió de trabajar sobre la idea, según se deduce del testimonio de Lanuza:

Lo más curioso es que la certidumbre de haber alcanzado las eminencias de la genialidad se ha extendido a los propios editores del libro, que suelen ser algo más escépticos, y ello les ha hecho publicar anuncios de *Adán Buenosayres* que comparan a su autor con Joyce, Gracián y Dante (González Lanuza, 1997: 876).

No nos consta la existencia de tal *marketing*, pero tampoco hay por qué dudar de esta aseveración. Interesa sobre todo por lo que supone de intervención del mismo Marechal en el mensaje promocional. Se querría llamar la atención del lector ilustrado con esa triple enumeración de filiaciones canónicas, acaso consensuadas, entre el editor y su autor. La voluntad de integrar la obra en un canon excelso formaba parte de la estrategia de posicionamiento del libro desde el inicio, como se deduce también del texto de la contraportada de la primera edición: “una impecable prosa traza escenas de ambientes y soliloquios introspectivos [...] que independientemente constituyen piezas *admirables* destinadas a enriquecer las más exigentes antologías” (Marechal, 1948: s.p. El énfasis es mío).

³ El caso más claro es el de Ricardo Piglia (1997: XVI), quien consideraba a *Adán Buenosayres* una novela que debería clasificarse en la serie de obras conscientemente “geniales”, junto a *Bajo el volcán*, *Ulises*, etc. Marechal encarna un *ethos* especialmente grato para Piglia: es, para él, un autor fuera de la lógica del mercado que aspira a la genialidad y destaca por la fuerte autoconciencia de lo que está realizando.

Ingresar en antologías es un procedimiento habitual para la canonización de cualquier autor. Si la promoción inicial de *Adán Buenosayres* porfiaba en la antologización de su prosa, ello coincidía en parte con la convicción del autor de haber explorado unas metas hasta entonces no alcanzadas en el contexto argentino. La audacia de Marechal la corroboraba él mismo años después en unas declaraciones al ensayista mexicano Emmanuel Carballo:

Cuando era pequeño, leyendo a los autores argentinos y a los autores universales, llegué a decirme: con mi cultura voy a crearle a la gente de mi país un complejo de inferioridad. Yo soy argentino, pero también soy un hombre de Inglaterra, Francia, Italia, ha podido escribir grandes obras, por qué yo no puedo hacerlo. *Y así empezó a trabajar en mí el deseo de hacer una gran obra* [el énfasis es mío]. Esta anécdota es rigurosamente verdadera. Puede que *Adán Buenosayres* provenga de ser igual como argentino a los demás hombres del mundo (Carballo, 1969: V).

Estas palabras delatan un “mito de origen”, como diría Piglia, un relato personal donde el escritor halla el origen de su vocación literaria. En el caso de Marechal, esto se logra desde la precariedad (Corral, 2017: 51) en medio de un entorno ajeno al saber letrado, de forma autodidacta, lo que engrandecería su intuición infantil de hacer *una gran obra* que situase el canon argentino en un contexto mundial. Marechal evoca su proyecto alargando su génesis hasta los recuerdos infantiles, es decir, bastante más atrás que lo que él mismo había indicado en otras entrevistas y escritos propios. Según las declaraciones que hace Marechal a Emmanuel Carballo, había empezado a madurarlo a lo largo de mucho tiempo, mucho más del que se suele suponer. No se trató solo de un proyecto interrumpido durante la alegre juventud martinfierrista, una obra que se empezase a escribir en París y se retomase más adelante. De acuerdo con la reconstrucción que hace Marechal de sus propias vivencias, puede deberse a un impulso anterior, a un periodo en el que este apenas acaba de descubrir que su vocación es la poesía. Y esa vocación no emerge de forma espontánea, al contacto primordial de los campos vírgenes de Maipú. No está su origen en la naturaleza abandonada en su metafísica infinitud, por más que ciertas páginas de la novela mitifiquen algunas experiencias australes. Tanto en *Adán Buenosayres* como en testimonios autobiográficos posteriores, Marechal se preocupa de revelar cómo su vocación poética tuvo sus orígenes en su misma infancia urbana, un periodo marcado por la fascinación por la lectura y el refrendo de las instituciones del saber. Según se cuenta de forma literal dos veces en la novela y de modo elusivo en ciertos poemas de su juventud (“Balada para los niños que serán poetas”), es la profecía de un profesor de su escuela lo que determina su futuro. Al igual que la ambición infantil de niño lector, esta última anécdota, según Marechal, sería rigurosamente cierta (Andrés, 1968, 10). Fue la institución educativa del país, de enorme peso en el imaginario infantil y adulto de Marechal, la que validase su vocación.

En todo caso, como ya sabemos, el autor insistió una y otra vez, ya desde el mismo “Prólogo indispensable”, en que su libro se había engendrado a través de muchos años

de trabajo. Este vasto y madurado proceso, que él mismo se encargó de publicitar en el “Prólogo indispensable” y en entrevistas posteriores, propone una excepcionalidad que aleja al autor de la mayoría de los escritores del campo literario contemporáneo, incluso de aquellos con los que, desde el punto de vista ideológico, alguno podría confundirlo por un instante. Pero, en realidad, ¿qué tienen que ver las imágenes de los escritores católicos de su tiempo, o del siglo anterior, con el Marechal de *Adán Buenosayres* por más que González Lanuza lo compare maliciosamente con el Padre Coloma? En los años cuarenta había en Argentina un espacio lector para las novelas católicas de tesis al modo de Hugo Wast o, incluso de Manuel Gálvez. Jamás el *Adán Buenosayres* aspiró a conquistar ese espacio. Gramuglio anota cómo las leyes del mercado le importaron bien poco a Marechal frente a un Gálvez inquieto por contar la realidad argentina desde una óptica naturalista a volumen por año (Gramuglio, 1997: 788-789). Frente al valor economicista de la permanente publicación y la obsesión por el número de ediciones y reseñas alcanzadas de Gálvez, Marechal se resignó a no liquidar la primera edición hasta quince años después. Él mismo confesaba sin pudor cuántos ejemplares se habían quedado sin vender en los sótanos de la editorial Sudamericana (Andrés, 1968: 56). ¿Qué se deduciría de esta postura? Que el escritor aislado y genial, la imagen que Marechal construye de sí mismo, no se preocupa por la aceptación del público burgués, sino que ha de ser leal a su obra y a sí mismo. Las tentaciones económicas rebajan o desnaturalizan su vocación creativa, por lo que debe renunciar a ejercer oficios que desnaturalicen su escritura, como el periodismo, ya que este incluye de una u otra forma intereses y aficiones espurias. Al final de su vida, Marechal señalaba, en relación con la profesión periodística y con el relato de masas en general, que

si hay alguien que necesita una libertad absoluta para la práctica de su oficio o de su arte, ese es el creador literario. Y por una razón muy sencilla: el abuso de la libertad en el caso del creador literario siempre recae sobre sí mismo y sobre su obra. No pasa lo mismo en el ejercicio de la libertad absoluta y sus abusos en otras actividades humanas, que pueden recaer en perjuicio de terceros. De modo que, si el creador literario abusa de su libertad, en su propio pecado recibe el castigo (Marechal, 1969-70: 62).

Esta postura de cuño libertario y romántico, de celosa afirmación del criterio estético individual al margen de tendencias comerciales, es fundamental para entender el *ethos* que inspira *Adán Buenosayres*. No solo hablamos de un escritor que se demora en una labor de años y se encarga de hacerlo saber a quienes le prestan atención. En realidad, si reparamos en la trayectoria personal de Marechal antes de la publicación de su gran novela, quizá caeremos en la cuenta de que es la larga historia de una progresiva despreocupación por “estar” en el centro del campo literario. En sus primeras batallas manifiesta una gran actividad en torno a los núcleos literarios de Buenos Aires. Colabora en varias revistas y, sobre todo, se alinea junto a los jóvenes martinfierristas, participa en antologías, asiste a banquetes, recibe homenajes, aplaude a sus amigos y es aplaudido por ellos. Es uno de los más activos redactores de *Martín Fierro* y viaja a Europa con encargos de la revista, como contactar con los escritores consagrados de España y Francia. No obstante, ya en el segundo viaje se aproxima a los artistas

plásticos argentinos y no frecuenta tanto a los literatos: una señal que lo aleja momentáneamente de sus pares consagrados. En realidad, en artículos de la época él ya está marcando ligeramente sus caminos y distancias con respecto a Borges y Gironde desde los años de Martín Fierro (Corral, 2015: 100-101). Además, no sobresale por su fortuna o por su determinación a la hora de liderar proyectos que lo conviertan en cabeza de su generación. Sueña con iniciar varias revistas, pero la única que dirige, *Libra*, junto a Borges y Bernárdez, muere después de publicarse su primer número, como ha estudiado Rose Corral (2003). En los años treinta trabaja en la redacción de *El Mundo*, experiencia de la que renegará en el Infierno de Cacodelfia, y asiste a los Cursos de Cultura Católica. Esta inserción en otro núcleo letrado, opuesto a los cenáculos liberales de *Sur*, no le cierra al principio las puertas a la revista de Victoria Ocampo, donde publica varios artículos. También forma parte de la SADE como vicepresidente. Sin embargo, su visibilidad empieza a quebrarse a finales de la década, y no solo por la persecución de los otros. Por motivos no suficientemente aclarados, renuncia a su puesto en la Sociedad Argentina de Escritores. En carta al presidente, Enrique Banchs, explica unas razones que apelan a los altos principios éticos y estéticos que, según él, deberían regir en toda asociación literaria:

La causa inmediata de mi renuncia es el apoyo que la CD [Comisión directiva] de la SADE viene prestando al juego de ciertas instituciones que, sin tener en cuenta los puros intereses del arte ni el prestigio de la Nación, hacen del arte una fea cuestión de negocio (en Marechal, María de los Ángeles [Barreiro], 2017: 33).

Con la SADE las relaciones no debieron ser desde entonces tan armónicas y, de hecho, consta que se formaron conspiraciones contra él y otros escritores conservadores en los años siguientes. Entre los socios de la SADE que buscaron expulsar a Marechal estaba, por cierto, González Lanuza (Navascués, 2017: 69). En medio del clima de progresiva polarización de la vida argentina, los recorridos de Marechal y Borges, el autor mejor centrado en el campo literario, se bifurcaron decisivamente. El primero participó en revistas del nacionalismo católico de tono hispanizante, como *Sol y Luna* y se relacionó con autores tan poco valorados por la élite letrada como Hugo Wast. En los años inmediatamente anteriores a *Adán Buenosayres*, Marechal formó parte del fallido experimento de la ADEA, sindicato de escritores formado desde el gobierno (Fiorucci, 2011: 135). Además, como señala Mariela Blanco (2019: 123-124), nunca fue un intelectual orgánico del peronismo a pesar de sus declaradas adhesiones. Para entonces ya había perdido la mayoría de las conexiones con sus antiguos camaradas de las dos décadas anteriores y sus contactos principales en el ámbito cultural derivaban de su familiaridad con estudiosos del folclore o intelectuales afines al peronismo. Todo este recorrido, sucintamente recordado, puede explicar, a mi modo de ver, cómo se fue elaborando el *ethos* de Marechal como escritor en soledad que desembocará en la incompreensión generada tras *Adán Buenosayres*.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

Con estos precedentes, como se suele decir, ni los antiperonistas estaban dispuestos a aceptar su novela, ni muchos de sus pares peronistas o católicos, sumidos en programas más sencillos y doctrinarios, compartían los imaginativos presupuestos estéticos de la novela. La incompreensión mayoritaria nutrió, pues, su autocompreensión romántica de autor incomprendido, aislado y marginado del centro literario. Siete años después, el vuelco político de 1955 dio forma definitiva a lo que venimos diciendo con una fórmula acuñada por el propio Marechal: el poeta depuesto.

La mirada de Sábato: en busca del autor clásico de las letras argentinas

Así pues, el periodo posterior a la aparición de la novela se define convencionalmente por un aislamiento que el escritor va a reconocer después de 1955 y que dura hasta diez años después, cuando su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* obtenga el premio Forti Glori y su autor vuelva a la escena pública. Siempre de acuerdo con las versiones más divulgadas, comenzando por las que dio el propio interesado, Marechal fue hasta entonces objeto de un silenciamiento unánime por razones de persecución política que se acumulaban a la injusticia cometida contra Adán *Buenosayres*.

No obstante, sin menoscabo de la proscripción real que sufrió el escritor por razones políticas, la consolidación de la imagen de autor aislado fue también conscientemente buscada y trabajada por Marechal⁴. Uno de los escritores jóvenes que lo empezó a tratar, Abelardo Castillo, recordaba lo siguiente:

Nadie hablaba de Marechal, nadie entrevistaba a Marechal, porque lo que él llamó su exilio interno era realmente promovido por él mismo. No le gustaba demasiado, tampoco, relacionarse con la gente (en Hammerschmidt, 2018: 172).

De acuerdo con distintos testimonios recabados por María de los Ángeles (Marechal [Barreiro], 2017: 40-47), no pocos familiares y amigos escritores y artistas intentaron sin éxito acercarse al hogar del escritor. Todavía recibió algunas distinciones, aunque no en el mismo nivel que antes de 1955, año en que decidió jubilarse.

Este periodo, en el que el ostracismo oficial se combina con un voluntario “robinsonismo”, por utilizar una palabra del propio afectado, vino marcado por una autorrepresentación como “poeta depuesto”, incomprendido y marginado, un aspecto

⁴ No hay que descartar que en su puesta en escena influyeran otros casos de figuración autorial que él pudo conocer de cerca, como el aislamiento de Macedonio Fernández. En el plano ficcional las isotopías del aislamiento relacionan a Marechal con Macedonio (Cheadle, 2009: 203-224).

que, por cierto, ya se preludiaba en el mismo *Adán*, cuando su protagonista veía su *Cuaderno de Tapas Azules* menospreciado por Solveig o cuando sus teorías sobre la creación poética no eran compartidas por sus compañeros de vida bohemia. Y así, la posición al margen del protagonista se incrementa en distintas hipóstasis del yo delimitadas por una insularidad de tintes proféticos y apocalípticos, desde el *Heptameron* y *El banquete de Severo Arcángelo* hasta el boceto póstumo e inacabado de *El empresario del caos* (Montes, 2020: 52-59).

Marechal reconstruyó esta etapa de su vida destacando solo el respeto de unos cuantos “fieles de la amistad”: Rafael Squirru, José María Castiñeira de Dios, Fernando Demaría, Carlos A. Velazco o Carlos Merlino. Huelga decir que ninguno de ellos competía, ni por generación ni por posicionamiento literario, con las aspiraciones de Marechal. Este los presentaba como unos pocos amigos y discípulos con los que dialogaba en textos de aquellos años como el *Heptamerón* o el *Cuaderno de navegación*. Pero no fueron los únicos que se interesaron por su obra, o con los que mantuvo contacto antes de la recuperación de 1965 obrada por *El banquete de Severo Arcángelo*.

Uno de los escritores que visitaron a Marechal fue Ernesto Sábato, francotirador por decisión propia y ajena cuyas estrategias de posicionamiento coinciden en algunos puntos con las de Marechal: apuesta por una literatura “metafísica”; aislamiento del mundo literario; rechazo a Borges; desprecio de la literatura mercantilizada; mitologización de la propia escritura que redundaba en escasa producción narrativa, etc. Aunque las diferencias entre uno y otro también resulten obvias, lo cierto es que ambos se prodigaron mutua admiración, como se demuestra en una carta de Sábato a Marechal con fecha de 26 de diciembre de un año previsiblemente anterior al éxito de *El banquete de Severo Arcángelo*⁵. En esta carta, escrita después de una visita de Sábato al departamento de Marechal, el autor de *Sobre héroes y tumbas* subraya la genialidad de *Adán Buenosayres*, a la vez que renuncia a creer en que la novela sea una simple rememoración del martinfierrismo, ya que esta lectura le parece una disminución localista de su auténtico universalismo:

⁵ Es posible que sea 1961, con *Sobre héroes y tumbas* recién publicada o a punto de salir de la imprenta. Conjeturo que sea esa la fecha, ya que, en otro momento de la carta, el remitente escribe: “Es para mí el más grande motivo de contento que mi novela pueda ser considerada a la par de la suya”. Hasta entonces Sábato solo había publicado *El túnel* el mismo año que *Adán Buenosayres*. Pero ambas obras son muy distintas entre sí. En cambio, la segunda novela de Sábato, por su ambición totalizante, se amolda mejor al título de par de la primera novela de Marechal.

...cuando leí su magna novela me pareció que *capítulos geniales (esa es la palabra exacta)* [el énfasis es mío] y admirables páginas de poesía o de sátira sufrían de pronto por cierto hálito martinfierrista. Y yo me angustiaba tanto más cuanto más admirable me parecía la obra, por la misma razón que nos appena advertir (o creemos advertir) un rasgo deplorable en un ser que amamos y admiramos [...] Al verlo y oírlo los otros días en su casa, mi admiración hacia usted se acrecentó y pensé, seguramente con razón, que aquella prevención antimartinfierrista había sido exagerada. Y que debía leer de nuevo su novela para tener por fin una perspectiva adecuada. Es lo que me propongo hacer.

No obstante, y cualesquiera hayan sido mis reservas, *consideraba ya a su novela como un clásico, para emplear sus palabras, de nuestra literatura* [el énfasis es mío]. Como un hito que nadie podía ya desconocer, y con respecto al cual era necesario medir las distancias y considerar la situación⁶

El testimonio de Sábato sugiere varias cosas: en primer lugar, la fecha de su escritura, que es anterior a 1965, fecha de la “rehabilitación” pública de Marechal con *El banquete de Severo Arcángelo*, puesto que Sábato se refiere a *Adán* como “la” única novela de Marechal. Por tanto, se sitúa en el periodo del poeta depuesto. Un poeta que, a pesar del silenciamiento oficial, podía ser selectivo en sus contactos, admitir a algunos y desechar a otros⁷. Sábato estaba entre los *happy few*.

Por eso mismo Sábato hace suyas las palabras con que Marechal define su propia novela: “clásico”. Considera a su novela “como un clásico de nuestra literatura, para emplear sus palabras”. Así pues, Sábato adopta la imagen que Marechal le transmitió a él en su entrevista en el departamento de la calle Rivadavia⁸. Su juicio canonizador coincide con las anécdotas que el propio Marechal divulgaba acerca de su infancia y su anhelo de escribir un clásico nacional. Si elaborar una gran obra y llegar a ser un gran poeta eran aspiraciones que sintió de niño, tras encuentros con colegas como Sábato, recibía la confirmación de sus deseos. Y así, fue apuntalando una imagen de autor

⁶ Agradezco a la hija del escritor, María de los Ángeles, haberme permitido consultar y citar la carta de su Archivo personal. La carta fue publicada en *Clarín* el 26 de agosto de 1982.

⁷ Por ejemplo, cuando en 1962 el poeta español Gerardo Diego viaja a Buenos Aires y manifiesta deseos de visitarlo, Marechal se disculpa aludiendo a su situación de proscrito (Marechal [Barreiro], 2017: 45).

⁸ Algo más tarde, probablemente, dedicó palabras de elogio a Marechal en televisión (Andrés, 1968: 56). Al igual que otros iniciados que visitaban al hogar de Marechal, pero con una mayor repercusión pública, el testimonio de Sábato contribuyó a ir preparando la salida de la caverna y, visto a la distancia, a matizar la unánime proscripción que Marechal habría padecido durante su autoexilio interior

“clásico” dentro de la literatura argentina. No fue otra la imagen de quienes lo trataron de cerca.

“Je suis la pipe d’un auteur !”

La iconografía puede jugar un importante papel en la futura canonización institucional de un autor. De hecho, todo retrato forma parte central de la configuración autorial. Gracias a la repetición de un conjunto de rasgos visuales, con los retratos se contribuye a retener una imagen distinguible de la personalidad del individuo de un modo alternativo al de los medios puramente textuales. Lo mismo que en las pinturas, el valor de las fotografías a la hora de perpetuar una representación del escritor resulta especialmente relevante, ya que conforma una figura inmutable del artista, muy susceptible de ser recordada en la historia literaria (Kottelat. 2005: 205-207).

Como sabe todo seguidor de la figura de Marechal, hay todo un corpus iconográfico en el que el autor posa ante la cámara con un rasgo perfectamente identificable: su pipa. Quien examine los abundantes retratos fotográficos y pictóricos de Marechal, advertirá un denominador común en este pequeño pero vistoso aditamento. Además, si se revisa una serie en orden cronológico, es notable cómo la pipa va pasando de ser una afición privada a una tarjeta pública de presentación del escritor⁹. En las primeras fotografías que tenemos de Marechal, aquellas en las que se muestra ante la cámara como un joven despreocupado, no siempre se lleva la pipa a la boca o la sostiene entre sus manos. Cuando publica su primer relato, “El hombre de los ojos grises”, en la revista *El Hogar*, su imagen es todavía bastante neutral: la de un atildado muchacho que mira de través a la cámara (Greco, 2017 130). Sin embargo, en sus caricaturas y fotografías dadas a la prensa durante el periodo martinfierrista, la pipa comienza a asomarse. Ella aparece cuando se afianzan los contactos. En consecuencia, en los retratos de juventud, Marechal solo aparece con pipa dentro de aquellos contextos en los que su vocación queda de manifiesto ante un público letrado. Es el caso de los retratos para antologías como la *Exposición de la actual poesía argentina*, o en noticias de eventos literarios (figs.1 y 2).

⁹ Desde de un punto de vista biográfico, la afición a fumar en pipa se remonta a la preadolescencia, a los trece (Fernández Moreno, 1998: 339) o catorce años (Andrés, 1968: 17), cuando Marechal asegura ya haber emborrinado sus primeros cuadernos y haber soñado con escribir una gran obra.



Figura 1

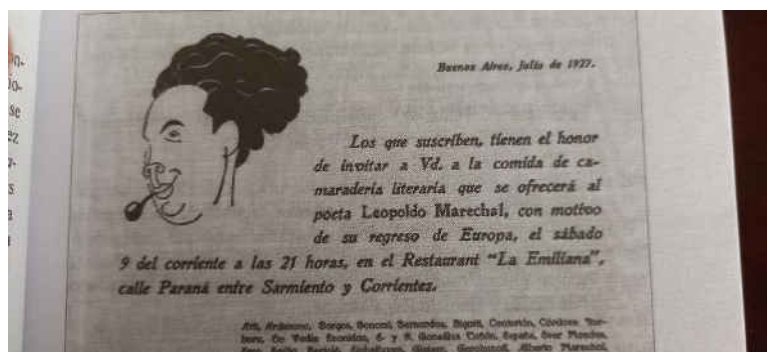


Figura 2

Más tarde, en la edad adulta, cuando a Marechal ya se le conoce públicamente como escritor y es objeto de reportajes, se acompaña siempre de la pipa. En una imagen de los años cuarenta se muestra en el acto de prepararla. El texto de pie de foto indica que el “fino autor” de importantes poemarios “ha sido sorprendido” en la intimidad del hogar, pero debemos suponer que la fotografía nació de una situación menos espontánea (fig.3)¹⁰. Marechal procuró difundir de sí mismo una imagen gráfica que se vinculase a las distintas facetas con las que quería ser leído: por su relación de escritor de Buenos Aires (fig. 4), por su asociación con la cultura letrada (fig. 5) o por su fe cristiana y su estudio de los libros sagrados (fig. 6). Cada una de estas imágenes elocuentes contiene una estudiada escenografía.

¹⁰ Agradezco a la hija del escritor haberme proporcionado la fotografía correspondiente.



Figura 3



Figura 4



Figura 5

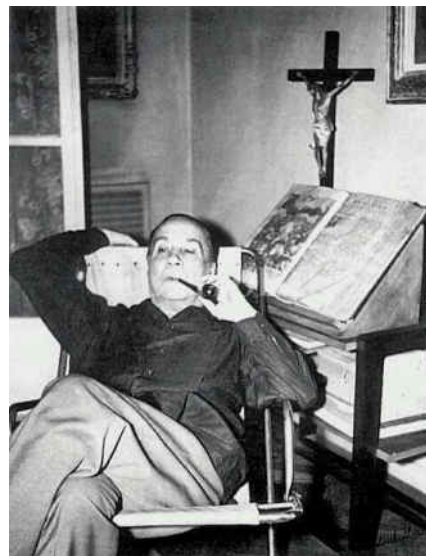


Figura 6

Ahora bien, si el icono fumador forma parte de una puesta en escena de Marechal, ¿qué significación tiene dentro de su obra literaria? La pipa se asocia tempranamente a la autorrepresentación del yo poético. En el primer poema de *Días como flechas* hace irrupción al final, cuando el poeta, después de evocar una serie de imágenes misteriosas, termina invocando a la amada de la siguiente manera:

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

Y danzas en el humo de mi pipa
donde las noches arden como tabacos negros (Marechal, 2014: 90).

Mucho más tarde, en el despertar metafísico del Libro I, Adán considera los objetos de la pieza que se abren a sus ojos. Entre ellos, “se encontraban media docena de pipas yacentes en su mesa de trabajo” (Marechal, 2103: 101). La ubicación no es casual. La pipa se asocia justamente a la escritura cotidiana, forma parte del escenario del personaje en tanto que autor literario. Por eso mismo condensa un significado íntimo que le permite diferenciarse del caos de la realidad previo a la vigilia metafísica. Enseguida Adán considera que cada una de las cosas que se ofrecen a su mirada tienen un ser distinguible, entre ellas su pipa:

“¡Soy la granada! ¡Soy la pipa! ¡Soy la rosa!”, parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡Salud, viejo Anaximandro!), en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado de la gozosa Unidad (Marechal, 2013: 101).

Este grito alegre de la pipa tiene resonancias ocultas que seguramente vale la pena aclarar. Escribe Baudelaire en *Les Fleurs du Mal*:

Je suis la pipe d'un auteur ;
On voit, à contempler ma mine
D'Abyssinienne ou de Cafrine,
Que mon maître est un grand fumeur.

Quand il est comblé de douleur,
Je fume comme la chaumine
Où se prépare la cuisine
Pour le retour du laboureur.

J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,

Et je roule un puissant dictame
Qui charme son cœur et guérit
De ses fatigues son esprit (Baudelaire, 2001 : 665)¹¹.

¹¹ En traducción de María Elena Blanco: “Yo soy la pipa de un autor. /Quien vea de mi cara las líneas/ de Cafrería o Abisinia/ sabe que él es un gran fumador.// Cuando lo atormenta el dolor,/ echo humo cual cocinilla/ donde se enciende la parrilla/ al regresar el labrador.// Abrazo su alma suavemente/ en la móvil red azulosa/ que sube de mi boca fogosa,/ y exhalo un remedio potente/ que arroba su pecho y mitiga/ de su espíritu la fatiga” (Baudelaire, 2021: 212).

El “yo soy la pipa” marechaliano encierra una interesante genealogía a partir del verso de *Las Flores del Mal*: “je suis la pipe d’un auteur”. Comentando el significado del objeto en este poema de Baudelaire, su editor, Mario Richter, recuerda que de él se sirven “les personnes qui mènent une vie sédentaire et intellectuelle [...]”. Elle est le témoin le plus proche, le plus immédiat, le plus intime, précisément, de la méditation de la réflexion, tout spécialement des êtres solitaires” (Richter, en Baudelaire, 2013 : 666). Al hacerle hablar a la pipa, esta se identifica con su fumador y de esta manera el poema nos anuncia que ella pertenece a “un autor” asimilado espontáneamente al poeta. La pipa es, además, un objeto de contemplación cotidiano que trasciende la rutina porque transporta la mente a Abisina o al país africano de los cafres. Todo este potencial imaginativo la convierte en consuelo y alivio de las penas y dolores que aquejan al artista moderno¹².

Volviendo a Marechal y al fragmento metafísico del *Adán Buenosayres*, no son pocos los rasgos de la pipa que se reformulan desde el vínculo intertextual con el poema de Baudelaire y el estereotipo con el que se le suele representar. El nombre de una de las pipas de Adán, Eleonore, recuerda el de un conocido cuento de Poe, autor predilecto de Baudelaire y también figura ineludible de la tradición maldita. Con todo, a Marechal no le seduce en especial el elemento transgresor expresado por el maestro francés¹³. Pero sí le debe de atraer, y mucho, la imagen del artista reflexivo que fuma en pipa para entretener sus ocios o concentrarse en meditaciones últimas. Como compañera de soledad, se erige en representante ideal de su representación autorial de escritor dedicado a la escritura y amante del silencio creador. El dolor de la vida baudeleriano que se disimula con el refugio de la pipa lo hereda Marechal cuando se deja retratar con ella entre las manos. La tranquilidad del hombre que fuma en pipa, a pesar de los sinsabores y del ostracismo sufridos, es la imagen que Marechal trata de mostrar a su lector. En definitiva, la pipa es objeto personal, símbolo del autor y signo de prestigio literario. Con ella Marechal se presenta en la sociedad literaria, aparece en las portadas

¹² Para un comentario más detallado del poema y sus implicaciones simbólicas, ver Baudelaire, 2001: 665-669.

¹³ El hachís o el opio podían fumarse en pipa. Sin este dato no se entienden ciertos versos del poema baudeleriano. En el ámbito hispánico Valle-Inclán escribe *La pipa de Kif* con esta significación, pero no parece que Marechal esté especialmente interesado en ella. Si es verdad, como dice Grotowska, que Marechal “sustenta un mito de poeta maldito tanto por sus circunstancias literarias como por su imaginación literaria” (2017: 220), esto debe matizarse en relación con el programado desarreglo de los sentidos que caracteriza a la tradición malditista en su sentido más estricto.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

de sus libros y hasta el final se deja fotografiar¹⁴. Es el detalle imprescindible para su puesta en escena como escritor sereno, solitario, reflexivo.

La versión de sí mismo: Claves de Adán Buenosayres

En 1966 apareció por primera vez el breve ensayo “Claves de *Adán Buenosayres*” dentro del *Cuaderno de navegación* marechaliano. Como se sabe, allí Marechal quiso poner en claro determinadas cuestiones de su novela que, a su juicio, habían quedado olvidadas o filtradas superficialmente por el tamiz de la crítica. El artículo se publicó dos veces más en vida del autor, lo que da una idea de la importancia que este le dio para una “correcta” recepción de su obra¹⁵. Además, con un afán didáctico muy característico, revisó ciertas ideas genéricas sobre la épica y la novela, nacidas, según él, de sus meditaciones acerca de la *Poética* de Aristóteles. Marechal sustenta que la novela nació como sucedáneo de la epopeya en su presentación formal, ya que la prosa habría desplazado al verso, de la misma forma que las sociedades modernas sustituyeron el mundo heroico de Homero¹⁶.

Sin embargo, tanto epopeya como novela revelarían un significado simbólico -una “realización espiritual” o “experiencia metafísica” en sus tramas. De ahí que dos estructuras narrativas universales como la guerra o el viaje se traducirían simbólicamente en vivencias interiores del protagonista, tal y como el autor trató de plasmar en las pruebas que tiene que afrontar Adán Buenosayres. Asimismo, en el planeamiento de la novela operaron varias influencias fundantes, afirma Marechal: principalmente, Dante, Homero, Cervantes, Rabelais; y en un peldaño más abajo, Ariosto o Virgilio.

Como ha estudiado Amossy, la imagen del propio autor no es indiferente a su faceta de escritor. Por el contrario, este desea, en cierta medida, controlarla y dirigirla (Amossy, 2014: 70). En el caso de Marechal, su relectura de sí mismo ha tenido una notable influencia en la crítica posterior, que se ha visto muchas veces encauzada a

¹⁴ Como reza el titular de una entrevista realizada a Marechal en el último tramo de su vida: “El coleccionista: las pipas, los libros y Buenos Aires” (Anónimo, 1968: 52).

¹⁵ Ese mismo año volvió a publicarse en un volumen colectivo en Mendoza, junto a los ensayos de Julio Cortázar, Adolfo Prieto y Graciela de Sola, y dos años después se incluyó en *Palabras con Leopoldo Marechal* (Andrés, 1968).

¹⁶ Para un minucioso análisis de las ideas marechalianas sobre la novela y la épica, ver Bravo Herrera, 2015: 70-112.

partir de la interpretación de los viajes centrípetos y centrífugos del protagonista o de acuerdo con las líneas intertextuales que él mismo indicó. No obstante, todo autor, según Amossy (2014: 70 y ss.), puede modificar su imagen en el sentido que le interese, o descalificar otras lecturas que no le convienen. Puede aspirar a ocupar determinada posición dentro del campo literario, por ejemplo, y entender que tal o cual interpretación le son útiles o no. De hecho, no pocas veces promueve una imagen diferente a la que difunden sus comentaristas y críticos. “Claves de *Adán Buenosayres*” no solo reorienta las lecturas, sino que viene a refutar otras que a Marechal no le interesaba rescatar en los años sesenta. Por eso, considera un ejercicio “tan ingenuo como inútil” (Marechal, 1997: 863) descifrar quién es la persona real que se escondería detrás de tal o cual personaje. Es evidente que la lectura en clave biográfica de la generación martinfierrista le había hecho mucho daño, tanto en la recepción inicial de la novela como en el plano personal. No por casualidad se eliminó la dedicatoria a los camaradas martinfierristas de la segunda edición de 1966.

Algo semejante se puede deducir de las influencias reconocidas, todas ellas procedentes del mundo clásico, lo que refrenda la comentada autorrepresentación como autor canónico de Marechal. No reconoce en la serie de maestros a ningún escritor del siglo XX. Esto se aplica no solo a los grandes poetas o novelistas de la tradición occidental, sino a los pensadores. La única mención de Aristóteles para explicar teóricamente la evolución de la épica a la novela (género que, dicho sea de paso, nunca conoció el Estagirita,) pasa por alto interpretaciones análogas más próximas en el tiempo, desde Menéndez y Pelayo a Lukács. Tampoco figuran las lecturas de Valli, intérprete de Dante, a quien leyó con provecho. Acaso la ausencia más clamorosa sea la de René Guénon, cuya lectura esotérica y espiritualista resultó de gran fecundidad para la ordenación de su universo imaginario.

La única mención a un escritor contemporáneo es la de James Joyce. Siempre desde su perspectiva espiritualista, Marechal se distancia completamente del irlandés, cuya novela habría vaciado de significado simbólico la tradición épica, justamente lo que él había rescatado para su *Adán Buenosayres*. Las afinidades formales que existieran con el *Ulysses* se limitan a ser coincidencias, dado el monumental catálogo de formas expresivas en el que no falta ni una técnica posible (Marechal, 1997: 869). Aunque Marechal es consecuente con observaciones suyas sobre la obra maestra de Joyce realizadas décadas antes (Marechal, 1998a: 299-302), esta aseveración tan tajante solo

puede comprenderse como una salida al paso de las acusaciones vertidas contra su novela como si fuera un mal plagio del *Ulysses*¹⁷.

“Claves de Adán Buenosayres” es el primer gran intento de Marechal por reconducir interpretaciones de la obra que él veía, con justicia, que iba a consagrarlo como escritor. Escrita en forma de diálogo con un joven y talentoso profesor universitario, Adolfo Prieto, el ..refleja el interés por “aclarar” y señalar caminos a su destinatario y al público letrado en general. La fecha de su aparición, 1966, redonda en respuesta curiosamente tardía a Prieto, ya que este había escrito un texto comprensivo sobre *Adán* en 1959. Sea como fuere, ya que no conocemos las circunstancias concretas de la comunicación entre los dos, el hecho es que el artículo de Marechal coincide con su “rehabilitación” pública tras *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y el rescate consiguiente de *Adán Buenosayres*, que conoce una segunda edición en el mismo año de las “Claves”. Todo esto hace pensar que Marechal en esa época está muy interesado en influir en determinados códigos de lectura. No es indiferente a lo que digan o escriban de él, por más que su pose de indiferencia sea para los estudiosos que, como Guillermo de Torre, tratan de cuestiones de historia literaria¹⁸. ¿Cómo explicar entonces las adhesiones y descartes de las que habla en “Claves de Adán Buenosayres” si no es como una estrategia de posicionamiento muy determinada? Mediante la adopción de modelos consagrados por la tradición occidental, lejanos en la coyuntura histórica y heterogéneos en sus filiaciones, Marechal elabora una imagen de autor “clásico” dentro del campo literario argentino, un *ethos* que había venido construyendo a lo largo de décadas anteriores y que se adhiere a otras figuraciones como el aislamiento o la meditación, rasgos propios del modelo de poeta que representaba Baudelaire.

El borramiento del autor hispánico

Un único autor clásico no es validado en las “Claves” como influencia del *Adán Buenosayres*: Baltasar Gracián. Marechal se reconoce mal lector del autor del *Criticón* y, aunque acepta las afinidades propuestas por Adolfo Prieto, las juzga como deudas de una tradición alegórica común. Este alejamiento de un escritor canónico del Siglo de

¹⁷ Pese a las advertencias de Marechal, la crítica posterior detectó que esas meras casualidades no lo eran tanto y que una función capital de *Adán Buenosayres* en la historia de la literatura argentina e hispánica en general fue desarrollar el proyecto de novela totalizadora de Joyce.

¹⁸ Cuando César Fernández Moreno le pregunta sobre las diferencias entre el ultraísmo español y el argentino, Marechal responde que no tiene ni idea, que eso hay que preguntárselo a Guillermo de Torre, “especialista en esas y otras pequeñas maldades” (Fernández Moreno: 1998, 331).

Oro es más revelador de lo que parece. Años antes de la publicación de *Adán Buenosayres* Marechal había comentado a Berceo, elogiado a Menéndez y Pelayo, redactado prólogos a antologías de la poesía religiosa española y estudiado las obras de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (Navascués: 2020, 260-261). En 1938 había escrito lo siguiente:

Si América lograra recuperar el genio del idioma heredado y le diese, además, el esplendor inédito de las cosas, habría encontrado, sin duda, su tono verdadero: un idioma poético que tendría la raíz en el común tesoro tradicional (Marechal 1938, 65).

Marechal está apoyando aquí la poética hispanizante de *Laberinto de amor* o de algunos versos neopopularistas de *Sonetos a Sophía y otros poemas*, por ejemplo. Estas son, por cierto, sus últimas obras poéticas antes de que entregue a la imprenta su *Adán*.

Acaso no se repara lo suficiente en que la época transcurrida en los años treinta y parte de los cuarenta hasta *Adán Buenosayres* es un intermedio en la producción de Marechal, que no tiene continuidad después porque *Adán Buenosayres* viene a introducir un programa estético distinto. No se trata únicamente de la transición del verso a la prosa, que Marechal explicará como una continuidad natural, puesto que en su novela entendió no salirse nunca del ejercicio de la poesía. En realidad, es un viraje decisivo que incorpora un lenguaje y una técnica narrativa renovadores, de modo que ya no hay que “recuperar el genio del idioma heredado”. Más bien, al contrario, como vislumbró Cortázar con su “estamos haciendo un idioma nuevo”, *Adán Buenosayres* era un monstruo literario que aprovechaba, sin “complejos de inferioridad”, como diría Marechal, materiales muy heterogéneos y de muy distinta procedencia.

Si localizamos *Adán Buenosayres* en las coordenadas contemporáneas de Marechal, encontramos un indicio apenas advertido por la crítica. El armazón formal de la novela, sus principales relaciones intertextuales y el propósito que anima a todo su proyecto de escritura, tienen muy poco que ver con la tradición del Siglo de Oro español, fuente ineludible de *Laberinto de amor*, *El centauro* o *Sonetos a Sophía*. El titanismo prometeico de Marechal no reacciona contra una estética de vanguardia que, de hecho, comparece en la estructura joyciana de la novela, tal y como la concibió Marechal, sino que, por el contrario, da la vuelta al clasicismo de *Sonetos a Sophía* o *Laberinto de amor*. ¿Qué tienen que ver los monólogos interiores, el habla de los suburbios o los diálogos sainetescos con los bien medidos endecasílabos o los ecos medievalistas de su poesía inmediatamente anterior? ¿Dónde quedaron las proclamas hispanistas de comienzos de los años cuarenta frente a un *Adán Buenosayres* abundante en el voseo que tanto escandalizaba a los puristas de la lengua? La actitud ante el lenguaje ha cambiado de modo radical. Si la lengua poética de los libros anteriores se inspiraba en la norma peninsular, ahora Marechal adopta una expresión lingüística mucho más abierta y moderna. Además, el hispanismo marechaliano es pudoroso con respecto del yo poético. En los *Sonetos a Sophía* ha desaparecido la confesión directa de la poesía juvenil y el yo

se deshace en esmaltadas alegorías y herméticos simbolismos¹⁹. Mucho de ello hay en el *Cuaderno de Tapas Azules*, sin duda, pero *Adán Buenosayres*, en cuanto bloque completo, amplía con mucho el tono del Libro VI y despliega la lectura autobiográfica en un incesante juego de máscaras.

Por tanto, la imagen de poeta tradicional, hispanizante y clasicista deriva en la de autor genial, neorromántico y postvanguardista. Ubicarse en el canon argentino de la novela reclamaba ese proceso de transformación. Los tiempos de *La gloria de Don Ramiro* ya quedaban muy atrás. No es por azar que a lo largo de los años cincuenta Marechal vaya a reclamar la herencia “legítima” de toda la tradición intelectual de Occidente, desde Dante a Shakespeare, para reescribir la propia cultura argentina, sin tener que sujetarse a una única tradición nacional. “Lo que debemos hacer es tomar posesión de nuestra heredad legítima y cultivarla con nuestros cuerpos y nuestras almas americanos”, le escribe a Atilio dell’Oro Maini (Marechal, 1998b: 323). Escribir una obra maestra de la literatura nacional no podía hacerse solo desde los venerables moldes de las fuentes hispánicas. Marechal entiende que hay que “universalizar las esencias”, por decirlo con una expresión habitual en él, y eso significa abrirse a la experimentación con otras tradiciones e indagar en busca de una voz propia.

Conclusión

¿Quién es el público? Un gran desconocido. Escribir para él no tiene sentido. En un momento dado, el autor cree que lo que quiere expresar no va a ser comprendido por sus lectores (Andrés, 1968: 63).

Estas palabras, aparecidas en una entrevista de 1967 a raíz del éxito de *El banquete de Severo Arcángelo*, expresan la autorrepresentación marechaliana de escritor fiel a su vocación artística, solo afanado en la construcción de una gran obra, indiferente a los gustos masivos. *Adán Buenosayres* había propuesto una vía alternativa al rechazar su protagonista los caminos errados de la hermosura y proclamar la superioridad del santo sobre el poeta. No obstante, como el camino de los perfectos parecía inalcanzable, L.M. confesaba en su “Prólogo indispensable” que retomó la escritura de su novela para humillar antiguas ambiciones. La escritura se convertiría, entonces, en una especie de ejercicio penitencial que se practicaría para reconocer limitaciones propias y ajenas.

¹⁹ La poesía inmediatamente anterior a *Adán Buenosayres*, lo mismo que su *Vida de Santa Rosa*, está marcada por un espíritu elegíaco fuertemente entrañado con la alegoría. Esta filiación de cuño nostálgico se deconstruye más adelante, con el *Heptamerón*, cuando Marechal rompa definitivamente con la tradición alegórica hispanizante (Torbidoni: 2017, 87-101).

Sin embargo, L.M. no deja de ser una fórmula textual tras la que se escondería Leopoldo Marechal, el escritor que ocupó un puesto fundamental del campo literario argentino entre los años 20 y 70 del pasado siglo. Como hemos visto, la escritura de *Adán Buenosayres* no se acaba de comprender sin la esforzada constitución de un autor que se propone alcanzar metas muy altas no en un plano puramente ascético, sino artístico, una suerte de *tour de force* en persecución de la obra maestra que eleve el canon de la literatura argentina. Gramuglio observa que fue decisión de Marechal representar “a un autor despojado de aureola que [...] puede volver de su retiro de las esferas para hacer una crítica más terrenal y acceder a una nueva dignidad espiritual, más acorde con su condición mundana” (Gramuglio: 1997, 787). En mi opinión, con estas observaciones se trata de encontrar una coherencia entre cierta visión del catolicismo con una praxis literaria que antes habría rechazado el autor por razones morales. Sin embargo, la imagen del autor-Marechal no es tan desprendida de las valoraciones del mundo y acoge otros elementos centrales de la estética de la modernidad como el mito del escritor genial, aislado, incomprendido. La aureola persiste en la cabeza del artista desde la perspectiva del autor, al mismo tiempo que el texto predica una *imitatio Christi* que anula cualquier pretensión que no se regule desde la mirada divina, una tensión entre contrarios que, en mi opinión, se sumaría a los argumentos que se han dado para definir la “ultramodernidad” de la novela (Hammerschmidt, 2017: 117-119).

A pesar de su aparente indiferencia al destino literario, a pesar de las numerosas críticas de su Adán respecto a los afanes de los “literatos” como “tejedores de humo”, lo cierto es que a Marechal le interesó siempre dejar una impronta de su singularidad como autor. Las fotografías y recuerdos en torno a la pipa expresan la consciente escenografía visual que planteó en torno suyo para que se le vinculara a una afición prestigiosa. La relación intertextual con Baudelaire, que hemos esbozado aquí, así lo confirma. La pipa simboliza sutilmente la identidad artística del escritor, también en pasajes de su obra. Cuando Adán realiza su paseo penitencial de regreso a casa la noche del viernes, se enfrenta en la calle Gurruchaga con los recuerdos que desmontarán la ficción estetizante de su vida. Entonces, “tantea distraídamente su bolsillo en busca de pipa y tabaquera” (Marechal: 2013, 459), pero es inútil, se le han olvidado. La pipa, signo de su ser como poeta, queda relegada en la secuencia en la que Adán va a renunciar a sus otros yoes para abrazar el camino del Cristo de la Mano Rota.

Por supuesto, esta renuncia es pasajera y retrocede ante un umbral que lleva más allá del texto. Muy interesado en definir los caminos de la crítica sobre su obra, Marechal hizo publicar tres veces sus “Claves de *Adán Buenosayres*”. En el último quinquenio de su vida, que va de 1965 a 1970, se multiplican las entrevistas y los testimonios autobiográficos en una urgente estrategia de posicionar su figura dentro del canon argentino: al libro *Palabras con Leopoldo Marechal* (1968) se le unen la entrevistas citadas con César Fernández Moreno y Carballo, así como muchas otras en revistas

argentinas y chilenas, además de artículos autobiográficos como “Memorias”, “Los puntos fundamentales de mi vida”, “Autorretrato figurativo”, “Autorretrato no figurativo”, etc. (Marechal: 1998, 401-409). En cada una de sus intervenciones Marechal elabora una reescritura de su vida y de su obra, de modo que incide o subraya ciertos elementos y deja en la penumbra otros. Por lo mismo, en las “Claves” apunta y descarta, corrige o matiza lo que ha dicho la crítica sobre él. Su intención es la de legar una obra perdurable a la tradición nacional a partir de sus propias relecturas de sí mismo: de ahí que rompa con el hispanismo estetizante de los poemarios anteriores y adopte una estructura que embrida varias tradiciones, desde la epopeya homérica a la novela de vanguardia.

En aquellos mismos años, refiriéndose a su trayectoria anterior, Marechal realiza un decisivo examen de conciencia. De ahí que defina su inicio literario con *Días como flechas* (1926) y etiquete a *Los aguiluchos* (1922) como “prehistoria”²⁰. Al igual que otros compañeros de generación (Borges, sin ir más lejos), se preocupa de determinar desde qué punto del tiempo se responsabiliza de lo publicado. *Adán* es el vector con el que él quiere ser juzgado como escritor. Por tanto, Marechal marca la pauta de sus intérpretes y se considera poeta a partir del martinfierrismo, ya que de este movimiento emana la atmósfera de sociabilidad literaria evocada en la novela. Lo sucedido antes resultaría poco visible y no interesa. Sin embargo, paradójicamente la imagen de autor que quiso dar Marechal en *Adán Buenosayres* recuperó los afanes de la juventud modernista de *Los aguiluchos* y los resucitó con el bagaje formal adquirido a partir de entonces.

Como declaraba años más tarde respecto del impulso de escribir su novela: “Yo soy argentino, pero también soy un hombre. Y si un hombre de Inglaterra, Francia, Italia, ha podido escribir grandes obras, por qué yo no puedo hacerlo. Y así empezó a trabajar en mí el deseo de hacer una gran obra” (Carballo: 1969, V). Esta cita autorrepresentativa se podría leer desde elementos tan modernos como la idea de Estado-Nación, las historias literarias nacionales o la teoría postcolonial. En el fondo, lo suyo es una estética romántica y afianzada en el mito del genio creador. No es otra la intención que prevalece en la redacción de la novela y que intenta mostrar Marechal a la hora de

²⁰ Maturo (1989: 66-76) intuyó la resonancia de aquel libro repudiado por su autor en su propia obra, desde el tono profético a la importante vinculación con el modernismo. La muerte de Adán en la novela podría significar la conversión del poeta juvenil en otro, el resucitado poeta católico, una conversión de la imagen del autor a la que le seguirían otras en el caso de Marechal. A este respecto comenta lúcidamente Monteleone que “el origen del poeta se invertía en su deceso, y ese deceso significaba la negación de *Los aguiluchos*, pero no su anonadamiento (Monteleone, 2015: 113) (El énfasis es mío). El espíritu romántico y modernista de este libro primerizo no se anonada del todo, sino que persiste escondido bajo otras formas.

publicarla. Entonces adopta una postura literaria de raíces románticas, en la medida en que su proyecto solo se justifica desde la pose del genio cuyos objetivos desmesurados cancelan los límites de los géneros convencionales y enfrentan una expresión totalizadora del mundo. Por un momento el autor viene a coincidir con el Adán del *Cuaderno de Tapas Azules*, quien se aboca a la construcción de una Amada invisible que trascienda la finitud de las cosas²¹. Sí, el joven poeta martinfierrista ha muerto simbólicamente, pero ha resucitado el autor neorromántico que quiere dar la vida a la amada y a la poesía con su palabra, y desea ingresar en el panteón de los clásicos de la literatura argentina con una obra maestra que la eleve a la altura del canon occidental.

Referencias bibliográficas

ANDRÉS, Alfredo, 1968, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor.

ANÓNIMO, 1968, “Las verdades de Marechal”, *Análisis* 1968, 393, 50-54.

BIOY CASARES, Adolfo, 2021, ed. de Daniel Martino, *Wilcock*, Buenos Aires, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, 1941, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

BAUDELAIRE, Charles, 2001, Mario Richter (ed.), *Les Fleurs du Mal*, Ginebra, Slatkine.

_____, 2021, *Las Flores del Mal*, trad. de María Elena Blanco, Santiago de Chile, Aerea.

CARBALLO, Emmanuel, 1969, “Diálogo con Leopoldo Marechal”, *Revista de la Universidad de México* 21.8, I-VIII.

BLANCO, Mariela, 2019, *Invención de la nación en Borges y Marechal*, Villa María, Eduvim.

BRAVO HERRERA, Fernanda, 2015, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.

²¹ Como señala Davis González, Adán “es un poeta romántico que aboga por la recuperación de un arte orgánico como deja traslucir por sus teorías y aplica en su propia obra” (Davis, 2021: 176).

CORRAL, Rose (ed.), 2003, *Libra*, México, Colegio de México.

_____, 2015, “Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam, INOLAS, pp. 83-101.

_____, 2017, “Leopoldo Marechal como lector”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 51-69.

CHEADLE, Norman, 2009, “Figurations of Islandness in Argentine Culture and Literature: Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal and César Aira”, *Island Studies Journal* 4, 203-224.

DAVIS GONZÁLEZ, Ana, 2021, *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*, Berna, Peter Lang.

FERNÁNDEZ MORENO, César, 1998, “Distinguir para entender”, en Leopoldo Marechal. *Obras completas*, Buenos Aires, Perfil, vol. V, pp. 329-339.

FIORUCCI, Flavia, 2011, *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*, Buenos Aires, Biblos.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, 1997, Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *Adán Buenosayres*, París, ALLCA.

GRAMUGLIO, María Teresa, 1997, “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”, en Leopoldo Marechal, ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *Adán Buenosayres*, París, ALLCA.

GRECO, Martín, 2017, “Narrativa popular en vísperas de la vanguardia. Para la prehistoria de Leopoldo Marechal”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 129-154.

GROTOWSKA-DELIN, Ewa, 2017, “La poética de la desmesura en la obra de Marechal y Witold Gombrowicz: *Ethos* previo y *ethos* discursivo en interacción”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 213-236.

HAMMERSCHMIDT, Claudia, 2017, “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, *Estudios filológicos*, 60, 95-125.

_____, 2018, “Afinidades electivas: Leopoldo Marechal - Abelardo Castillo”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *El retorno de Leopoldo*

JAVIER DE NAVASCUÉS

Marechal. La recepción secreta de un poeta “depuesto” en la literatura argentina de los siglos XX y XXI, Jena, INOLAS, 171-191.

KOTTELAT, Patricia, 2005, “L'iconographie dans les manuels de littérature FLE: fonctions et enjeux didactiques”, *ELA. Études de linguistique appliquée*, 38, pp. 205-221. En <https://www.cairn.info/revue-ela-2005-2-page-205.htm>

MAINGENEAU, Dominique 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin.

MARECHAL, Leopoldo, 1938, “Poesía religiosa española”, *Sur*, 49, pp. 63-65.

_____, 1948, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.

_____, 1969-70, “Para nosotros la libertad”, *El contemporáneo*, 67, p. 62.

_____, 2013, ed. de Javier de Navascués, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor.

_____, 1997, “Claves de *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. de Fernando Colla y Jorge Lafforgue París, ALLCA, pp. 863-870.

_____, 1998, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, IV, Buenos Aires, Perfil.

_____, 1998a, “La aventura novelística de Joyce”, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, IV, Buenos Aires, Perfil., pp. 299-302.

_____, 1998b, “Carta a Atilio dell'Oro Maini”, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, IV, Buenos Aires, Perfil, pp. 321-323.

_____, 2014, *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán.

MARECHAL, María de los Ángeles [Barreiro], 2017, “Bio-cronología de Leopoldo Marechal”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 25-50.

MATURO, Graciela, 1998, *Marechal. El camino de la Belleza*, Buenos Aires, Biblos.

MEIZOZ, Jérôme, 2007, *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slatkine.

- _____, 2014, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Juan Zapata (ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 85-97.
- MONTELEONE, Jorge, 2015, “De la dinamia al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Jena, INOLAS, pp. 109-136.
- MONTES-BETANCOURT, Mónica, 2020, “Leopoldo Marechal: insularidad apocalíptica y profética”, *Cuadernos del hipogrifo*, 14, 48-61. En <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/12/48-61-1.pdf>
- PIGLIA Ricardo, 1997, “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. de Fernando Colla y Jorge Lafforgue París, ALLCA, pp. XV-XVIII.
- NAVASCUÉS, Javier de, 2020, “El intermedio hispánico de Leopoldo Marechal”, *Cuadernos del hipogrifo*, 14, 250-270. En <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/12/250-270.pdf>.
- _____, 2017, *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1943-1955)*. Madrid. Iberoamericana.
- TORBIDONI, Juan, 2017, “Mitologías derrotadas. Duelo y elegía en los poemas alegóricos de Leopoldo Marechal”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 87-104.

Las ambigüedades de la modernidad en Leopoldo Marechal: tradición y vanguardia en *Historia de la calle Corrientes*

JUAN TORBIDONI

Universidad Católica Argentina
juantorbidoni@gmail.com

Recibido: 12 de septiembre de 2023- Aceptado 11 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2021.p96-117>

Resumen: Este artículo ofrece un estudio detallado de *Historia de la calle Corrientes* (1937) de Leopoldo Marechal. El libro, que contiene imágenes del fotógrafo vanguardista Horacio Coppola, fue encargado a Marechal por la Municipalidad de Buenos Aires con ocasión de su cuarto centenario (1536-1936). El trabajo comienza contextualizando el libro dentro del conjunto de la obra de Marechal, para luego explicar cómo el autor se debate entre celebrar el crecimiento de una ciudad que se proyecta hacia el futuro y lamentar la pérdida de un pasado irrecuperable, que queda demolido bajo la transformación de Buenos Aires en metrópolis moderna. Al analizar los distintos actores que participan en el proceso de composición del libro -el encargo de la intendencia, la escritura de Marechal, la fotografía de Coppola, el diseño del tipógrafo y del impresor, el suministro del archivo de coleccionistas- se explicitan las tensiones que atraviesan el libro y, en un sentido más amplio, el proyecto modernista de Buenos Aires a mediados de la década de 1930. La hipótesis es que *Historia de la calle Corrientes* es una cristalización, en forma de libro, del proyecto estético del clasicismo vanguardista que la intendencia de Buenos Aires buscaba plasmar en su renovación arquitectónica del centro de la ciudad.

Palabras clave: Leopoldo Marechal – Horacio Coppola – vanguardia – modernidad urbana – Cursos de Cultura Católica

The ambiguities of modernity: tradition and avant-garde in Leopoldo Marechal's *Historia de la calle Corrientes*

Abstract: This article offers a detailed study of *Historia de la calle Corrientes* (1937) by Leopoldo Marechal. Marechal's book, which contains images by avant-garde photographer Horacio Coppola, was commissioned by the city of Buenos Aires in order to celebrate its fourth centennial (1536-1936). The paper begins by contextualizing the book within Marechal's oeuvre as a whole and then shows how the author hesitates

between celebrating the growth of a city that projects itself into the future and lamenting the loss of an irretrievable past, which is demolished under the transformation of Buenos Aires into a modern metropolis. By analyzing the various actors involved in the process of the book's composition (the commission from the mayor's office, Marechal's writing, Coppola's photography, the typographer's and printer's design, the supply of the collector's archive) the tensions that run through the book and, in a broader sense, the modernist project of Buenos Aires in the mid-1930s are made explicit. The essay contends that *Historia de la calle Corrientes* is a crystallization, in book form, of the aesthetic project of avant-garde classicism that the Buenos Aires City Hall sought to capture in its architectural renovation of the city center.

Keywords: Leopoldo Marechal – Horacio Coppola – avant-garde – urban modernity
– Cursos de Cultura Católica

Marechal, Coppola y la “operación de Vedia”

En 1936, Buenos Aires se disponía a celebrar el cuarto centenario de su fundación con “numerosas conmemoraciones” y un conjunto de obras en la vía pública que, “por su importancia, constituyeran un verdadero exponente del progreso de la ciudad”. El proyecto, impulsado por el intendente Mariano de Vedia, buscaba instalar a Buenos Aires en la modernidad, sin abandonar la noción de un origen identitario. Con este doble propósito, de Vedia adopta el enfoque estético del clasicismo vanguardista, encargándole la renovación del centro porteño al arquitecto Alberto Prebisch. Entre las obras que se llevaron a cabo, se encontraba no sólo la construcción de la Avenida 9 de Julio, con la Plaza de la República y su flamante obelisco, al igual que la modernización de la Diagonal Norte, sino también el ensanchamiento de la calle Corrientes, que marcaba “una nueva etapa en la evolución urbana del centro de la Ciudad”. Pero como el comienzo de una nueva era supone la clausura de una época, la Municipalidad procura “conservar el recuerdo y la tradición de la calle que acaba de ser transformada” y le encarga a Leopoldo Marechal una *Historia de la calle Corrientes*, para dejar registrado el decurso histórico de una de las arterias emblemáticas de la ciudad (Marechal 1937: 7). El texto de Marechal, entonces miembro activo de los Cursos de Cultura Católica, es acompañado de fotografías de Horacio Coppola, recién llegado de Alemania, adonde había incorporado principios y técnicas de la Bauhaus. Sus imágenes exhiben no sólo la avenida ensanchada con sus imponentes rascacielos, sino también las demoliciones que posibilitaron esa transformación. La literatura de Marechal y la fotografía de Coppola representan dos variantes de la vanguardia estética.

En una ciudad atravesada por diferentes vectores históricos -el espíritu colonizador, el espíritu criollo, el espíritu modernizador-, Adrián Gorelik denomina “operación de Vedia” a la estrategia de coalición simbólica de esas fuerzas dispares, con la finalidad de salvar las tensiones entre modernización e historia. Al renovar el centro de la ciudad, entonces, se lleva a cabo “una transformación que promete reconducirla a sus esencias

por fin descubiertas” (Gorelik: 391). La hipótesis que aquí se propone es que, al reunir esos elementos en tensión, *Historia de la calle Corrientes* es un libro en el que cristaliza aquella operación y a la vez quedan expuestas sus contradicciones. De ese modo, el libro de Marechal puede leerse como una superposición de dos estratos temporales, estructura que replica la dualidad de una Buenos Aires moderna asentada sobre la ruina de una antigua, constituyendo las dos capas geológicas -e ideológicas- que componen la ciudad. Por un lado, está el proyecto de la modernidad, con sus demoliciones, ensanchamientos y el crecimiento edilicio en sentido vertical, intervenciones que favorecen la circulación y el criterio de eficiencia. Por el otro, la conservación de un sedimento histórico que se remonta al período colonial, donde se busca rescatar y revitalizar el elemento hispanizante, articulando un discurso espiritualista que se remonta a la instancia fundacional de la Patria como origen utópico (Bravo Herrera: 257).

Como sucede con todo libro, la publicación es un proceso complejo en el que interviene una multitud de actores (Darnton: 163-165). Desde esta perspectiva, *Historia de la calle Corrientes* funciona como nudo en una compleja trama cultural que se despliega en Buenos Aires a mediados de los años 30. Además de Marechal y de Coppola, detrás del proyecto están el intendente Mariano de Vedia, el secretario de hacienda Atilio dell’Oro Maini, el arquitecto Alberto Prebisch, el artista y diseñador gráfico Juan Antonio Spotorno, el editor Francisco Colombo y los coleccionistas Guillermo Moores y Alejo González Garaño, que suministran el archivo visual del pasado de la ciudad. En las tensiones que exhibe el libro, especialmente entre el vanguardismo de las imágenes de Coppola y la recuperación de la historia por parte de Marechal, emerge una serie de fricciones ocasionadas por el proceso de modernización. Desde la perspectiva de Marechal, estos conflictos se materializan en *Corrientes*, “cuando una transformación formidable la sacude hasta en sus cimientos, la renueva y la propone al observador como un índice vivo de la ciudad en marcha, como un exponente del nuevo ritmo que asume Buenos Aires” (1937: 9).

A principios de la década de 1930, Marechal se acerca a los Cursos de Cultura Católica, fundados y dirigidos por Atilio Dell’Oro Maini y en cuyo espacio orbita también Alberto Prebisch. En su proyecto de delinear un perfil para el intelectual católico argentino, los Cursos aspiraban a entrar en diálogo con las vanguardias estéticas (Zanca: 298). Para Marechal, este período supone una transición de su actividad en la vanguardia *martinferrista* de los años 20 hacia el espiritualismo católico, momento bisagra en el que se registra en su obra una convivencia de dos circuitos de publicación diferentes: el liberal y el católico nacionalista (Blanco: 233), siendo este último inseparable de la adscripción a la literatura de España como fuente espiritual de la cultura argentina (Navascués: 262). Que su poema alegórico *Laberinto de Amor*, escrito en clave medievalista e hispanizante, haya sido publicado por una editorial liberal y cosmopolita como Sur, indica que, si bien en la intelectualidad argentina ya

existían significativas tensiones ideológicas, aun no se había agudizado el clivaje entre liberalismo y catolicismo nacionalista que traería la Guerra Civil Española. En 1936, además de recibir el encargo de *Historia de la calle Corrientes*, Marechal es invitado a participar del ciclo radial de conferencias por el cuarto centenario de Buenos Aires, junto a un amplio espectro de historiadores, poetas y ensayistas, que va desde Ignacio B. Anzoátegui hasta Jorge Luis Borges, desde Francisco Luis Bernárdez hasta Alfonsina Storni, desde Leónidas Barletta hasta Ricardo Levenne. Marechal, en su conferencia “Fundación espiritual de Buenos Aires”, se muestra preocupado al ver “una ciudad energética, enteramente dada a los vientos de la acción”, pero que extravió el norte de su vocación trascendente (479).

El texto de Marechal condensa un conjunto de ambivalencias que lo llevan a debatirse entre presentar a Corrientes como proyectada hacia el futuro o resistir al proceso de modernización por la conservación del pasado. Esta doble interpretación se puede aplicar aun a las fotos de Coppola, donde los edificios ostentan líneas geométricas puras y objetivas, estética que parece privilegiar únicamente el sentido de circulación y aceleración, pero puede también leerse como un reflejo de la sobriedad y la regularidad en el diseño. Ahora bien, estos rasgos materializan el principio de ordenada proporción y armonía, aquel *splendor formae* medieval que Jacques Maritain exponía en *Arte y escolástica* (38-39), tratado filosófico que ejerció influencia en Marechal y tuvo amplia circulación en el ámbito de los Cursos (Cabezas: 109-110). Desde esta perspectiva, la renovación del centro porteño conecta a Buenos Aires con la cultura universal, a la vez que le devuelve una sencillez primitiva. Es desde este ángulo que Marechal adopta él mismo la operación de Vedia, al buscar conciliar el crecimiento exponencial de Buenos Aires hacia arriba con un aspecto espiritual, como cuando presenta a los rascacielos ya no como la amenaza edilicia en la que los convierte la crítica antimoderna, sino como proyecciones de la ciudad de los hombres hacia el ámbito de la trascendencia, ya que en ellos la ciudad conquista “la plenitud de su tercera dimensión” (123).

Este artículo indaga en los modos en que *Historia de la calle Corrientes* negocia permanentemente entre lo local tradicional y la modernidad global. Por un lado, Marechal se entusiasma con la empresa vanguardista de instalar a Buenos Aires en la modernidad y busca atrapar en su poesía el vértigo de la metrópolis. Por el otro, construye su texto como una biografía de la calle, en la que se debate entre la crónica histórica y el cuadro costumbrista. En su narrativa, Corrientes se convierte ella misma en texto, como palimpsesto urbano que se escribe y reescribe a través del tiempo. Acompañando las imágenes de archivo de la ciudad, Marechal practica el pintoresquismo al describir un carnaval en época de Rosas (72-73) y se permite giros barrocos en la evocación nostálgica del pasado colonial. En otros momentos, se asimila a la lente de Coppola y adopta técnicas cinemáticas para permitirle al lector apreciar la ciudad desde un plano subjetivo, o simular el movimiento de una cámara travelling

lateral, paseándolo por la ciudad antigua, para finalmente arrojarlo al presente y deslumbrarlo con “la calle de la noche”. Como el poema de Baudelaire *Le Cygne*, que se mueve como una cuna, hamacándose entre la modernidad y la antigüedad (Benjamin 2002: 356), el libro de Marechal pendula entre polos opuestos: la Buenos Aires que se proyecta hacia el futuro y los vestigios de una ciudad antigua que la anclan en un pasado casi mítico, como el que repone en “Fundación espiritual de Buenos Aires”.

Las tensiones de un libro vanguardista

Desde sus años en la revista *Martín Fierro*, la poesía vanguardista de Marechal muestra un entusiasmo ante el vértigo de la ciudad, como es fácil de ver en “Ba-ta-clán”, que festeja las estridencias de la música de cabaret, donde “las piernas de las bailarinas juegan al *foot-ball* con los ojos de los espectadores”, y se ofrecen “cataplasmas contra el hastío” y “un cocktail de ruido, color y movimiento” (1998: 473-474). O en “Jazz band”, que dibuja una “caja de sorpresas, cuyo muñeco versicolor golpea las narices incautas de la seriedad” y donde “el saxofón arroja al público su gárgara de semicorcheas” (475). Asimismo, en su “Saludo a [Filippo Tommaso] Marinetti”, publicado en 1926, Marechal festeja “la canción sabática de los horteras - ruidosos parvenus de la noche- que en la madrugada de los domingos musicalizan los ómnibus, ebrios de café y de Orquesta de Señoritas”. Lo que el joven poeta celebra del futurista italiano es “su puntería contra los viejos faroles” y su posición de creador situado “en lo alto, como una veleta, dócil a todos los vientos de la posibilidad”, en síntesis, su orgullo de artista, “incendiario, dinamitero y boxeador”. Lo fascinante de Marinetti es “el gesto, la soberbia actitud, el cartel gritón fijo en una esquina del tiempo” (1926: 210). Son esas mismas impresiones de la metrópolis que crece de manera expansiva en la década de 1920, lo que se narra al comienzo de *Adán Buenosayres*:

Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras, voces y ademanes encontrados como armas, talones fugitivos parecían batir el pulso de la ciudad tonante: aquí los banqueros de la calle Reconquista manejaban la rueda loca de la Fortuna; más allá ingenieros graves como la Geometría meditaban los nuevos puentes y caminos del mundo. Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano. (98)

Si Buenos Aires funciona como metonimia de Argentina, la calle Corrientes es metonimia de Buenos Aires. Como señala Marechal en *Historia de la calle Corrientes*, se trata desde principios de siglo XX de “la calle más porteña de Buenos Aires” (10), fórmula que podría sugerir sentimientos de nostalgia, pero que cimienta una identidad en permanente cambio. En el capítulo “Bajo la Dictadura” -en un libro escrito, irónicamente, bajo el régimen de Agustín P. Justo- se subraya que, aún bajo el dictador Rosas, nunca detuvo la ciudad “su marcha ni el ritmo de su crecimiento, gracias a esa vitalidad maravillosa que Buenos Aires ha manifestado siempre” (63). A mediados de la década de 1930, la ciudad, que ya supera los dos millones de habitantes, busca proyectarse hacia el futuro y consolidarse como metrópolis moderna. Es un momento en

que Buenos Aires pasa a ser ella misma objeto de debates estético-ideológicos, “se celebra y se denuncia la modernización, se busca en el pasado un espacio perdido o se encuentra en la dimensión internacional una escena más espectacular” (Sarlo: 28). Es precisamente sobre la calle Corrientes, en el sótano de la confitería Royal Keller, donde se produce en junio de 1926 la única confrontación entre Marinetti y la vanguardia local, en el contexto de la Revista Oral fundada por Alberto Hidalgo. Corrientes es también un espacio marcado ideológicamente por los debates sobre el ser nacional, dándole nombre en 1931 a un arquetipo de masculinidad: “el Hombre de Corrientes y Esmeralda”. La tipología socio-cultural de este paradigma de varón nacional es trazada por Raúl Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*, parodiado por Marechal en *Adán Buenosayres* (Cheadle: 2007). Scalabrini llama a ese varón arquetípico “el vórtice en que el torbellino de la argentinidad se precipita en su más sojuzgador frenesí espiritual” (26), ya que “está en el centro de la cuenca hidrográfica, comercial, sentimental y espiritual que se llama República Argentina” (27). *Historia de la calle Corrientes* se escribe sobre el trasfondo de un conjunto de discusiones estéticas, culturales y políticas.

Ya en su aspecto exterior, la materialidad del volumen habla del doble registro de tradición y vanguardia. La tapa y contratapa de la sobrecubierta presentan las dos caras de la calle Corrientes: el frente lo ocupa un fotomontaje del obelisco visto mitad de día y mitad de noche (Fig. 1), producto de combinar una foto diurna y otra nocturna, ambas incluidas en el libro (Marechal 1937: 8, 117). La contratapa despliega una foto de archivo de Corrientes y Florida en 1886 (Fig. 2), un gran plano general de la antigua esquina bordeada por las calles empedradas y con varios hombres posando en la vereda. Si esta imagen intenta conservar un sedimento de historia porteña en plena modernidad, en el fotomontaje del obelisco queda asegurada la proyección de la ciudad hacia el futuro. Con una estética cercana a la de un afiche de cine, es probable que el fotomontaje en cuestión haya sido realizado por la fotógrafa alemana Grete Stern, quien había llegado a Buenos Aires junto a su marido, Horacio Coppola en julio de 1935¹. Dos meses después, la pareja exponía en forma conjunta sus fotografías en las oficinas de la revista *Sur* por invitación de Victoria Ocampo, en lo que el crítico Jorge Romero Brest llamó “la primera manifestación seria de “arte fotográfico” que nos es dado ver” (91). Atento a la influencia de la Bauhaus sobre Coppola y Stern, Romero Brest define su fotografía como “la verificación, por vía mecánica, de una realidad objetiva”. Si los anteriores intentos de verismo en las artes visuales intentaban resaltar algún aspecto

¹ Stern entiende la técnica del fotomontaje como la unión de diferentes fotografías -preexistentes o tomadas deliberadamente para este fin- con el propósito de crear una composición fotográfica nueva a partir de esos elementos (Stern 2023).

determinado de la realidad o rasgo subjetivo del artista, Coppola y Stern “buscan solamente la trasposición de la realidad, tan sólo como realidad” (97). Precisamente porque en esta “fotografía pura” (101) no se acentúa el color local, es que en ella se trasluce un “intento de cultura universal” (102). Lo que Romero Brest supo detectar era que Coppola y Stern traían a Buenos Aires las técnicas y principios que habían colocado a Alemania en la cima del modernismo fotográfico europeo hacia 1930, con un enfoque internacional, optimista y utópico (Parr y Badger: 87). Su lente propone, entonces, una mirada de Buenos Aires a contrapelo de la fotografía del momento, con planos experimentales, predominio de figuras geométricas, líneas de fuga e intersecciones de planos.

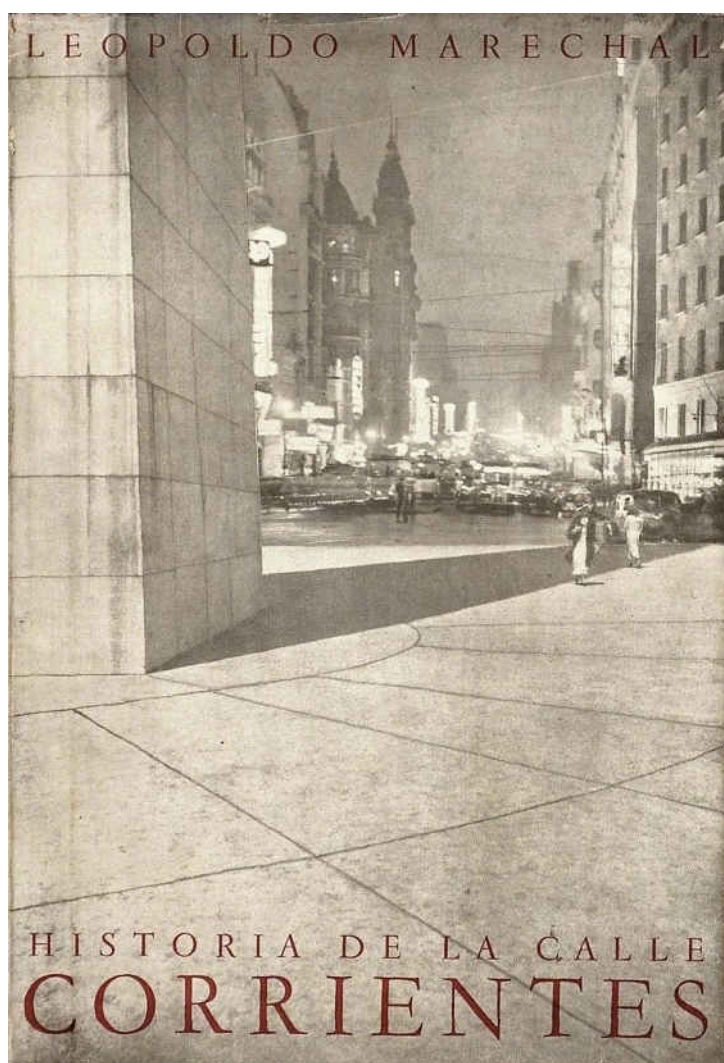


Figura 1

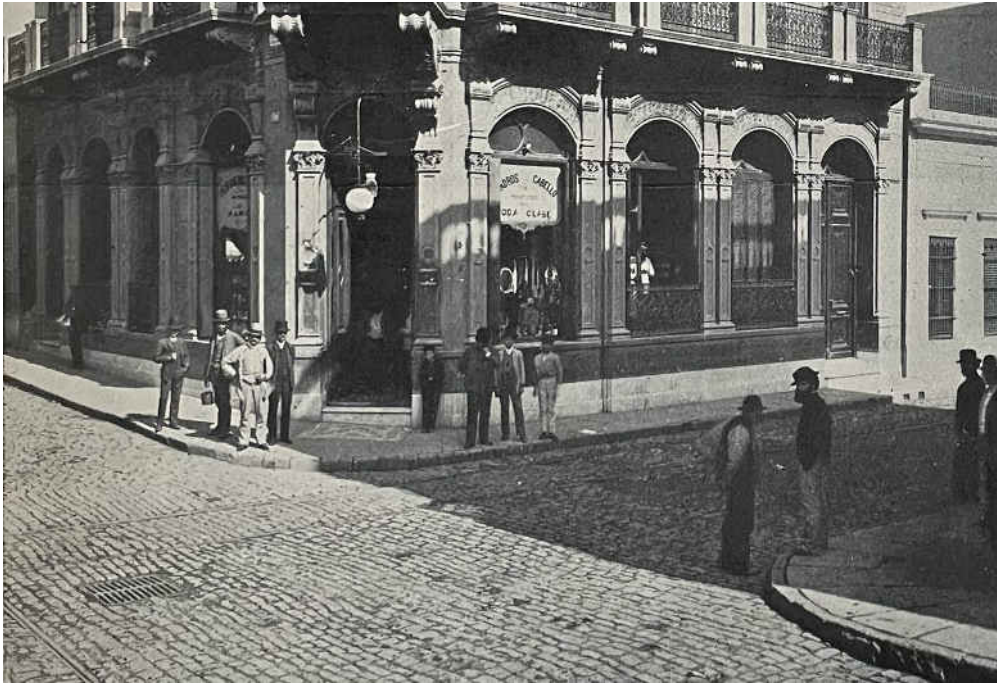


Figura 2

No sorprende, entonces, que de Vedia, Dell’Oro Maini y Prebisch hayan elegido la lente de Coppola para capturar a Buenos Aires en el momento de su transformación. Al año siguiente de la exposición en Sur, la Municipalidad le encarga un fotolibro donde queden registrados los cambios que atraviesa la ciudad en el cuarto centenario de su fundación². Publicado en 1936, *Buenos Aires: visión fotográfica* alterna fotos del centro porteño con imágenes del antiguo casco histórico, del puerto y del suburbio. Son en particular las fotos del renovado centro urbano las que presentan una ciudad resueltamente proyectada hacia la modernidad. La transformación del paisaje urbano supone la necesidad de adoptar la Nueva Visión (*Neues Sehen*), corriente alemana que transpone a la fotografía los principios de la Bauhaus, y en la que tanto Coppola como Stern hallaron inspiración (Stern: 2023). La reedición del libro un año más tarde, incorpora de manera marcada la colaboración de Atilio Rossi y, especialmente, de Grete Stern, cuya impronta se nota en la portada del volumen, que pasa de encuadernación cartoné entelada, con el clásico escudo de la ciudad, a un formato más actual, con tapas

² El género del fotolibro había florecido la década anterior precisamente en Alemania (Parr y Badger: 86).

blandas y anillado metálico. La nueva cubierta deja atrás el escudo tradicional de Buenos Aires, para presentar una foto aérea de la ciudad tomada por Coppola, sobre la cual se distribuyen, como en un mosaico irregular, recuadros fotográficos que intercalan vistas del centro de la ciudad con imágenes de los barrios. Para Coppola, *Historia de la calle Corrientes* venía a significar una extensión del encargo de *Buenos Aires: visión fotográfica*. En las páginas de este nuevo libro, sin embargo, a sus fotos vanguardistas se añadirán las acuarelas, litografías y fotos antiguas de la ciudad provistas por los coleccionistas Alejo González Garaño y Guillermo Moores³, ambos mencionados en el colofón del libro, junto a Coppola, Spotorno y Colombo (143).

Considerar el trabajo de Colombo como impresor y el de Spotorno como tipógrafo permite reconstruir el trayecto que va del texto de Marechal al objeto libro, ya que en ese espacio intersticial también se construye sentido (Chartier, 10). La reputación de Francisco Colombo como impresor artesanal de calidad había comenzado con la primera edición de *Don Segundo Sombra* en San Antonio de Areco en 1926 y se había consolidado en las décadas siguientes, después del traslado de su taller a la calle Hortiguera en Buenos Aires. El capital simbólico asociado a sus ediciones de lujo y semilujo hacía que la posesión de estos ejemplares -a menudo impresos en papeles especiales y en tiradas limitadas- acarreará prestigio social. Pero su posicionamiento privilegiado en el campo editorial no se limitaba a atraer bibliófilos y coleccionistas, sino que se extendía a una amplia red de autores locales que aspiraban a publicar sus libros con Colombo, según testimonia Norah Lange (Costa: 240). La afinidad de esta editorial con la intelectualidad católica de la época se refleja en una serie de publicaciones periódicas cuya impresión Colombo tendría a su cargo durante los años siguientes, como *Sol y Luna* (1938-1942), *Ortodoxia* (1942-1947) e *Itinerarium* (1945-1950), varias de cuyas ilustraciones fueron realizadas por Spotorno y Ballester Peña, artistas que integraban el Convivio⁴. Este subgrupo de los Cursos de Cultura Católica, que desempeñó un rol de sociabilidad importante, tuvo también a Marechal como participante activo desde principios de la década de 1930 (Marechal 2016: 160).

³ Varias de las imágenes suministradas por Moores, fueron incluidas dos años más tarde en *Colección cronológica de vistas de Buenos Aires. Catálogo razonado*, publicado por la editorial Kraft en 1939.

⁴ Como evoca Marechal, Colombo estuvo a cargo de la publicación de tres de sus libros en cuidadas ediciones: además de *Historia de la calle Corrientes* (Municipalidad de Buenos Aires), *Viaje de la primavera* (Emecé) y *El Centauro* (Sol y Luna). En el taller de Colombo también se imprimieron los libros de la editorial católica Gladium, para la cual Marechal traduce en 1937 *A los mártires españoles*, de Paul Claudel y, en 1938, *San Benito José Labré*, de Charles Groulleau (Costa: 248-249).

En los libros ilustrados del taller de Colombo, se destaca la colaboración entre escritor, ilustrador y editor, dinámica que revive, en pleno siglo XX, la comunidad de trabajo de los sellos editoriales del Renacimiento. Esta interacción se describe en uno de los catálogos de la casa Colombo: “Como en los talleres del siglo XV, trabajan juntos el editor, el poeta o el escritor y el artista que hace las ilustraciones. No es trabajo de equipo sino comunión espiritual” (Costa: 243-244). En efecto, la mayoría de las ediciones de los Cursos estuvieron al cuidado de Spotorno y muchas de ellas fueron impresas por Colombo (Lagos: 9-10). Es precisamente este ideal de una comunidad católica y culta, heredera de la tradición occidental, pero anclada en lo local, lo que permite rescatar el elemento argentino y proyectarlo hacia el mundo. En un homenaje a Colombo en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE)⁵, Marechal lo llama “un Aldo Manucio criollo de la mejor cepa universal”:

Universalizar las esencias argentinas, tal era nuestra consigna; y Buenos Aires era y es todavía nuestro centro único de universalización. Fieles a esa consigna, los Colombo trabajaron duro y bien, lanzando al mundo una vasta serie de ediciones *colombinas* que hoy están en el desvelo de los bibliófilos. Las llamé *colombinas* en el deseo de que así sean nombradas en lo futuro, como se llaman *alduinas* las del maestro veneciano.

Buenos Aires, “nuestro centro único de universalización”, funciona como metonimia de una Argentina que busca inscribirse en el sistema mundial a partir de su propia identidad. La legitimidad de esta adscripción justifica la creación del adjetivo “colombino” como sello de calidad, con el que se busca tender un puente simbólico a través del Atlántico y colocar a Buenos Aires a la par de Venecia. Esto permitiría al libro argentino circular más allá de las fronteras nacionales, o, según la metáfora orgánica que emplea Marechal, “tener las raíces en su contorno vivo y con todas sus consecuencias, aunque alargue sus ramas a lo universal” (Marechal 2004).

Si Marechal llama a Colombo “un Aldo Manucio criollo”, a Spotorno lo compara con el belga Christophe Plantin, uno de los tipógrafos más destacados de su tiempo y famoso por sus ediciones ilustradas (1967: 10)⁶. Los trabajos de Spotorno tenían amplia circulación en los Cursos: con el sello editorial Convivio, se publica en 1939 una

⁵ El homenaje se realizó en 1966, con ocasión del 40 aniversario de la publicación de *Don Segundo Sombra*.

⁶ Marechal le atribuye erróneamente a Plantin el nombre de pila “Nicolás”. En la comparación, Marechal señala la “amorosa minuciosidad” de Spotorno, lo cual hace pensar en el motto que Plantin adopta como editor: *Labore et Constantia* (“trabajo y constancia”). Para un estudio detallado sobre el trabajo de Plantin como editor de libros ilustrados, ver Bowen e Imhof 2008.

antología de sus xilografías y ese mismo año con *Sol y Luna* como sello editorial, Marechal publica su influyente ensayo estético *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, ilustrado con grabados originalmente medievales, pero tallados para el libro de Marechal por Spotorno⁷. En *Historia de la calle Corrientes* se presenta por primera vez su versión estilizada del escudo de la ciudad (aparece en la tapa y se repite en la portada), imagen que luego tendrá una importante presencia en diferentes edificios públicos de Buenos Aires (Niño Amieva: 36). Su estilización del escudo condensa ese doble movimiento, clásico y vanguardista, implicado en la estética de los Cursos. A pesar de tratarse de una modernización o actualización del escudo tradicional, en la versión de Spotorno (Fig. 3) los elementos simbólicos, como las naves, la paloma y el ancla, que en la versión anterior poseían un carácter más bien histórico y arqueológico, activan nuevamente una lectura en clave religiosa: ahora se le otorga mayor protagonismo a la paloma (como Espíritu Santo), a las dos naves y al ancla, todos elementos que forman parte de la simbología paleocristiana (Niño Amieva y Mancuso: 43-44).

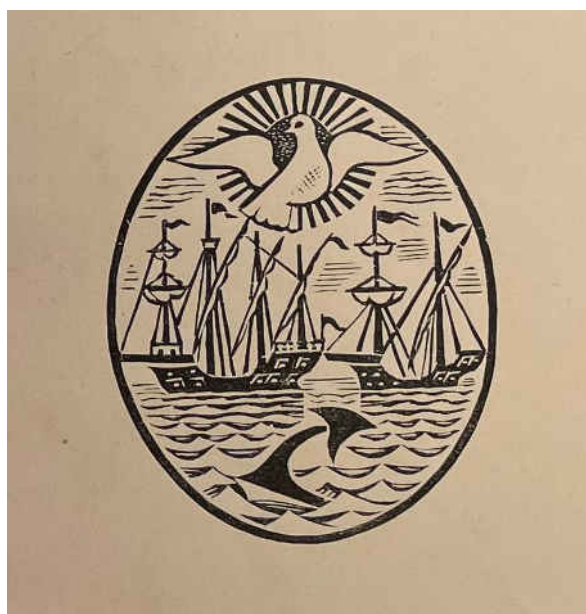


Figura 3

⁷ Para un estudio sobre los grabados de Spotorno para *Descenso y ascenso*, ver Torbidoni 2017.

Entre pintoresquismo y lenguaje cinematográfico

El texto de Marechal emplea la prosopopeya, para otorgarle a Corrientes una identidad y una biografía propias. Traza una “historia” de la calle, en un sentido similar al capítulo “Historia de una cama”, de su libro *Vida de Santa Rosa de Lima*, donde el objeto inanimado tiene una existencia propia que se prolonga en el tiempo, como registro de emociones y vivencias morales. Si a la ignota calle Corrientes de los siglos XVII y XVIII la llama “Cenicienta” (16) o “nuestra humilde calle” (18), y en ella la acera es indistinguible de la calzada y “la lluvia reabre los pantanos como heridas incurables” (33), hacia el final del libro, en cambio, se transfigura en la espectacular “calle sin sueño” donde se concentra la vida nocturna de Buenos Aires (103). En esa escritura que intenta recomponer el pasado hispánico, asoman por momentos rasgos barrocos, como cuando leemos: “¡Fácil es imaginar el orgullo con que habrá recibido entonces el mojón que los amojonadores hundieron en ella con esa solemnidad de los amojonadores juramentados!” (15). En el juego de palabras, en la repetición de sonidos y en la recarga expansiva de la prosa, se detecta la tendencia hispanizante, a veces de tinte medievalista, que da coloratura a su poema alegórico *Laberinto de Amor*: “ya la rama o la rima, ya la uva o la Eva, / ya el plomo, ya la pluma, ya el ave que la lleva” (1998: 174). En el primer capítulo del libro, titulado “El destino postergado de la calle

Corrientes”, se establece que la arteria “llevó durante más de tres siglos una existencia oscura y sin gloria”, ya que apenas aparece mencionada en crónicas y documentos de la época. En una formulación que parece hablar de un momento histórico de Buenos Aires y, por extensión, de la Argentina, Marechal explica que “el destino de la calle Corrientes estaba reservado a una realización tardía: su historia es de hoy, y acaso de mañana” (13). Es desde esa actualidad que Marechal busca presentar su propia lectura de la calle.

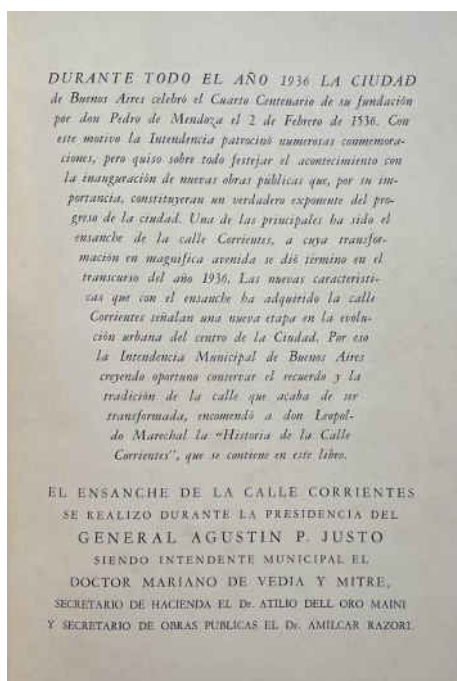


Figura 4

En cuanto instalado en el presente, el libro en ocasiones adopta el lenguaje cinematográfico, como en su prólogo-portada, que funciona a modo de una placa de cine. Se trata de un texto ordenado en una página, que presenta la obra en dos párrafos centrados, angostados hacia abajo, formando una figura caligramática (Fig. 4), en consonancia con



Figura 5

posicionándolo directamente frente a las lavanderas que friegan la ropa en los pozos de agua junto al río, en “una mañana de verano de 1778” (36). La escena se despliega como una secuencia filmica:

Volviendo del río y dando tumbos en las zanjas y desniveles de la calle, un carrito de aguatero, tirado por dos bueyes de astas descomunales, viene hacia el lector y se arrima a la acera, deseoso de sortear el peligro del cruce; podría ser que el lector, a fuer de porteño sensible, protestara en alta voz por el castigo inútil que el aguatero administra sistemáticamente a sus dos animales [...]"

La narración continúa a modo de cámara travelling, permitiéndole al lector-espectador recorrer diferentes partes de la ciudad:

⁸ Es difícil determinar qué podría representar esta figura. Aventuro la hipótesis de un retrato geometrizado del Marechal joven (con su cabeza como trapecio invertido y su característico moño en el cuello).

⁹ Agradezco esta referencia a Felipe Matti.

la estética de la poesía vanguardista⁸. El recurso del caligrama se repite en la página 27, donde el texto se dispone en forma de pirámide escalonada invertida, justo debajo de una foto en la que se levanta el edificio Safico (cuyo remate forma precisamente una pirámide escalonada), como si espejara la forma del rascacielos (Fig. 5). Apollinaire describe al caligrama como una idealización de la poesía en verso libre y una precisión tipográfica, señalando que surge precisamente en el momento en que la tipografía culmina de manera brillante su carrera, para ceder ante nuevos medios de reproducción, como el cine y el fonógrafo (Apollinaire: 7)⁹. En determinados momentos, es la propia escritura de Marechal la que adopta

técnicas cinemáticas, como cuando convierte a su lector en turista del pasado,

Supongamos ahora que mi lector, después de contemplar a lo lejos el color leonado del Plata, se vuelve hacia el oeste y echa a andar, calle arriba: está en la parte más notable de la calle y, sorteando los desniveles y caprichos de las aceras, pasa frente a las casonas coloniales, en cuyo interior van y vienen los esclavos negros, no muy atareados en sus funciones mañaneras.

La lente de Marechal sigue desplazándose junto al lector de manera inmersiva, cruzando “algún baldío, entre casa y casa” (38), luego dando un rodeo alrededor de unos caballos, para llegar finalmente a una procesión en el templo de San Nicolás. También le permite protagonizar “una escena invernal”, caminar junto a pesadas carretas y contemplar un anochecer en que se impone el silencio, salvo por el croar de ranas y “las pulperías en cuyo humoso recinto beben, cantan o riñen [...] ebrios de alcohol y de ciudad” (43). Esta última escena le sirve como prefiguración de lo que dos siglos más tarde será la vida nocturna de Corrientes.

En los capítulos sobre el pasado de Corrientes, Marechal se mueve entre la crónica histórica y el pintoresquismo. Por ejemplo, en “La primavera de la calle”, sobre la etapa posterior a Caseros, el cuadro costumbrista se entrelaza con el testimonio de primera mano del coleccionista González Garaño, lo cual -paradójicamente- habilita el discurso del crecimiento y el progreso. El texto explica que, al comienzo de esa etapa histórica, la caída de la Dictadura permitió que la ciudad entrara “en un activo período de reconstrucción, y hasta finalizar el siglo no dejaron de sucederse los asombros en materia de progreso urbano” (75). Pero es el pintoresquismo y la anécdota sentimental lo que le permite a Marechal anclar su relato en un pasado que se evoca como identitario, como cuando hace un especial reconocimiento a González Garaño, a cuyo “fervor y buena memoria debo las mejores evocaciones de este capítulo” (79). González Garaño representa la figura del bibliófilo y coleccionista como agente cultural, siendo su rol primordial el suministro material de archivo: mapas, acuarelas, litografías y estampas de autores prototípicos del costumbrismo, como Vidal, Bacle y Pallière¹⁰. Pero el prestigio social de coleccionistas como González Garaño o Moores proviene de integrar una élite de familias criollas que remiten a la tradición de la ciudad y por eso mismo pueden establecer criterios de consumo cultural. Aún el testimonio de su memoria subjetiva adquiere rango de archivo documental, a tal punto que hasta la anécdota sentimental desempeña una función pedagógica, como cuando Marechal

¹⁰ González Garaño fue autor de numerosos libros y catálogos sobre la iconografía de Buenos Aires y poseedor de una excepcional colección de pinturas, dibujos y grabados desde la época colonial hasta fines del siglo XIX y además dirigió el Museo Histórico Nacional de 1939 a 1946. Guillermo Moores constituye un caso similar, ya que también pertenecía a una familia de linaje criollo y su importante colección pasó luego al Museo Saavedra (Pacheco: 165-167).

refiere el ahogo en un pantano de un pobre lechero y del “perrito Chocolate” de la familia González Garaño (79). El texto sugiere que aquel entrañable Buenos Aires, precisamente a causa de su atraso, no dejaba de presentar peligros fatales a la población. Al delinear el imaginario urbano de la Gran Aldea, entonces, el costumbrismo legitima el sometimiento de la ciudad a los procesos de modernización, eventualmente consolidando la legitimidad del espacio urbano cosmopolita.

Del espectáculo nocturno a la ruina melancólica

“La calle de la noche”, anteúltimo apartado del libro, posiciona a Corrientes en la actualidad de un siglo XX donde el espectáculo nocturno determina los modos de interacción social: “La noche está en la calle Corrientes”, sentencia Marechal, y por eso “allí se encontrarán, sin saberlo, todos aquellos hombres, compadritos de barrio, adolescentes ruidosos, horteras peinados hasta la locura, aventureros de fin de semana” (111). Corrientes, espacio de sociabilidad eminentemente masculina, ofrece a los hombres un amplio abanico de posibilidades y experiencias. Para el público femenino, en cambio, representa una peligrosa fuerza magnética que puede atraer -y arrastrar a la perdición- a una simple muchacha de barrio. Para la mujer joven, ese arrebató es descarrío moral, como se evoca el caso de “la Beba” en *Adán Buenosayres*, la causa de cuya ruina no encierra ningún misterio: “¡Fue la locura del Centro, y la Ciudad que levanta en la noche su peligroso canto de sirena! ¡Y el barrio se quedó como desierto!” (Marechal 2013: 335). Pero para aquel público masculino, ávido de aventuras vivenciales y estéticas, Corrientes es el espacio para protagonizar experiencias que sólo puede ofrecer una gran ciudad. Como señala Graciela Montaldo, “[l]a vanguardia no padece la cultura de masas; la vanguardia también es parte de la nueva cultura del espectáculo y habría que leerla en su continuidad” (90).

La interacción productiva entre vanguardia y cultura de la noche queda registrada tres décadas más tarde, en la segunda edición de *Historia de la calle Corrientes*, donde Marechal evoca su situación de escritor, y su apego afectivo a la calle Corrientes. Si en la primera edición había presentado la “biografía” de la calle como un trabajo impulsado “con menos erudición que con cariño”, en el prólogo a la edición de 1967, ese afecto se rememora como sustrato de la comunidad imaginaria de la nueva generación: “[L]a calle Corrientes no era para mí, ni para ningún porteño sensitivo, un tema circunstancial, sino algo así como un escenario de familia donde mi adolescencia y mi juventud habían cumplido algunos de sus gestos más vitales” (1967: 7). La pertenencia a la vida bohemia se escenifica en el espacio donde se consuman ritos iniciáticos de las vanguardias:

¿Recuerdas aquellos días o mejor dicho aquellas noches en que, con tu “barra” villacrespense y merced a un tranvía Lacroze rechinante hasta el menor de sus tornillos, llegabas a esta calle Corrientes para iniciarte en los misterios de su vida nocturna, la cual, en su última instancia, se resolvía en un sainete de Vacarezza, en un tango nuevo ejecutado religiosamente por una orquesta típica de café y escuchado no menos

Las ambigüedades de la modernidad en Leopoldo Marechal ...

religiosamente por nosotros, o en una mesa del Armenonville donde un invariable “olor a bronca” presagiaba siempre los más honrosos pugilatos? [...] ¿Recuerdas más tarde, cuando en el sótano del Royal Keller ubicado en la esquina de Esmeralda y Corrientes intentabas, con tus compañeros martinfierristas, revelar el asombro de las vanguardias literarias a los noctámbulos conciudadanos que esperaban allí la soirée del Tabaris? (1967: 8)

Si el barrio porteño mitificado en *Adán Buenosayres* es el ámbito donde se representan las comunidades de inmigrantes organizadas en torno a instituciones donde los vecinos se relacionan entre sí (un comercio, un club, una parroquia), el desplazamiento espacial desde los barrios hacia el Centro coincide con una transposición desde el ámbito diurno a la vida de la noche. Corrientes pasa a ser la arteria por donde se distribuye la vida nocturna en un conjunto de experiencias de valor ritual, como queda registrado en la fotografía de Coppola (Fig. 6).



Figura 6

La modernidad como pérdida queda registrada en el capítulo que cierra el libro: “Última visión de la calle Corrientes”, título que sugiere una resistencia a la “Nueva visión” que se materializa en la fotografía de Coppola. Allí adquiere protagonismo el motivo de la demolición, que supone violencias, desgarramientos e incluso humillaciones, revelando que, aun la futuridad tan añorada, supone un llanto sobre el pasado (Hammerschmidt: 102). Pero incluso la demolición masiva y programada encierra ambivalencias: por un lado, confirma la importancia de la ciudad como capital de un imperio moderno y abre una proyección hacia la altura, que Marechal lee en clave de trascendencia metafísica: “Fue preciso que una demolición cesárea precipitase la lenta obra del tiempo, para que nuestra calle conquistara la plenitud de su tercera dimensión” (123). A nivel espacial, esa trascendencia se semantiza en la verticalidad (Montes Betancourt: 34), principio que domina las construcciones nuevas y convierte el progreso en punto de fuga hacia el cielo. Por otro lado, sin embargo, la demolición ejerce una violencia sobre el tejido físico y simbólico de una ciudad a la que se le arranca parte de su pasado:

El ruido de los instrumentos demoledores, el ambiente de conmoción y de voluntaria ruina no la tomaron de sorpresa: ya se le habían anticipado en la apertura de la Diagonal Norte. En ese otro prodigio de la ciudad nuestra calle perdió su más venerada joya, el templo San Nicolás, que antaño le dió nombre y alcurnia: la iglesia colonial no se abatió de golpe, como si no supiera rendirse, o como si la piqueta vacilara en herirla; aquella torre donde la bandera nacional se dió por primera vez al cielo de Buenos Aires permaneció de pie, un instante aún, sobre sus ruinas; pero sucumbió al fin, víctima de la implacable necesidad. (1937: 123-126)

El “ambiente de conmoción” y la “voluntaria ruina” de la destrucción de edificios recuerdan a “la trituración del aura en la experiencia del shock”, que Walter Benjamin detecta en la poesía urbana de Baudelaire (1999: 170). No se trata, por cierto, de la ruina romántica, que persiste en el tiempo para convertirse en fuente de inspiración u objeto de fantasía estética, sino de una ruina efímera, como señala Marechal: “no se ha depositado aún el polvo de las demoliciones y nuevos edificios levantan ya sus fuertes cabezas” (1937: 128). Pero en la narrativa de *Historia de la calle Corrientes*, el aura de la ciudad demolida subsiste en cuanto sedimento invisible, como si la dignidad de su memoria irradiara por debajo de las construcciones nuevas. Marechal subraya que el obelisco no se planta sobre un espacio vacío, sino en el solar donde una vez se levantaba la iglesia de San Nicolás y donde se izó por primera vez la insignia patria.

La melancolía marechaliana ante las demoliciones porteñas de 1936-1937 resulta aún más evidente cuando la contrastamos con la fascinación que suscita en Roberto Arlt el mismo fenómeno. “Ver destruir es el espectáculo que más gusta presenciar al hombre”, asegura Arlt, “porque su instinto le dice que tras de lo que se ha destruido tiene que levantarse algo nuevo”. Para el autor de las *Aguafuertes*, el principio de novedad es el que legitima la pérdida y la destrucción: “El hombre desea lo nuevo, lo busca y se entusiasma en su posibilidad”, y por eso, cuando avanzan las demoliciones, “[l]a gente

queda extasiada frente a semejante espectáculo” (142-143). Mientras que Arlt no registra conflicto moral alguno en la curiosidad del transeúnte, para Marechal esa mirada intrusiva es una expoliación simbólica de las casas a medio demoler, perpetrando una violencia cercana a la vejación: “las paredes, al caer, nos revelaban la intimidad de los vetustos empapelados y el secreto de las habitaciones recónditas, intimidad y secreto que parecían llorar al verse desnudos delante de los mil ojos que los penetraban” (1937: 126-127). Además, en la conciencia de los habitantes viejos emerge la percepción de una temporalidad frenética, que redundaba en un estado doloroso de vértigo. “Una sensación de tiempo en fuga hería las cabezas blancas, y silencios más habladores que el llanto acompañaban el rítmico avance de la demolición” (127). A pesar de ello, el hiato generacional determina modos contrapuestos de valorar el proceso de transformación: “Pero la juventud reía y bailaba sobre los escombros de la calle, porque la juventud ignora el ayer, sabe algo de hoy y mucho de mañana”. Sin embargo, este posicionamiento de la nueva generación supone un borramiento de la memoria, ya que “ante sus ojos la calle tenía, no una tristeza de derrumbe, sino un aire de poda primaveral” (128).



Figura 7

En *Historia de la calle Corrientes*, pasado y presente se alternan para definir resonancias afectivas opuestas ante la transformación de Buenos Aires¹¹. Entre los intersticios de la celebración de la modernidad urbana, brota la melancolía que domina la producción de Marechal de esta etapa, en sintonía con sus poemas alegóricos (Torbidoni: 89-90). En medio de la ciudad moderna, la lente de Coppola captura los prodigios de una nueva arquitectura que suplanta la dignidad de los edificios históricos, testigos de proezas. Las hazañas del pasado heroico quedan reducidas a escombros (Fig. 7). Así como la torre de la iglesia de San Nicolás desafió -por un fugaz instante- las fuerzas de la demolición, del mismo modo la escritura de Marechal opone resistencia al avance “implacable” del progreso. Sin embargo, aunque la pampa quede cubierta bajo el tejido urbano de la modernidad, el cielo y el río son los dos espacios míticos atemporales que subsisten como garantía del carácter inmutable de la ciudad a través de la historia:

Abierta a todas las posibilidades, dócil al ritmo de la ciudad, en su forma canta el presente y se anuncia el futuro. El índice de su obelisco señala el cielo y su ensanche hacia el este descubre el río: la calle, abierta como nunca, también ha querido recordarnos esa doble gracia, el cielo y el río de Buenos Aires. (1937: 130)

El obelisco -omnipresente en las fotos de Coppola- se alza en medio de la Corrientes ensanchada como una marca monumental que se afirma en su novedad, pero afianzando el valor de la arquitectura clásica. Al compararlo con un índice, la frase de cierre busca asegurar líneas de fuga hacia lo metafísico, espacios que preserven lo permanente por encima del ámbito mudable de la ciudad de los hombres. Cielo y río funcionan como límites que inscriben a Buenos Aires en el espacio ilimitado de la trascendencia y, por eso mismo, pueden asegurar que la ciudad, sin abandonar del todo su pasado, se asiente en el presente y se proyecte hacia el futuro.

Referencias bibliográficas

APOLLINAIRE, Guillaume, 1966, *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris: Gallimard.

ARLT, Roberto, 2000, *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires: Losada.

BENJAMIN, Walter, 1999, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

- _____, 2002, *The Arcades Project*, H. Eiland y K. McLaughlin (Trad.), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BLANCO, Mariela, 2020, “Marechal y los Cursos de Cultura Católica”, *Cuadernos del Hipogrifo* 14, 231-249.
- BOWEN, Karen L. y Dirk Imhof, 2008, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- BRAVO HERRERA, Fernanda, 2017, “Inmigración y nacionalismo. Dialécticas y configuraciones identitarias en Leopoldo Marechal”, *Leopoldo Marechal y el canon del Siglo XXI*, M. R. Lojo y E. Cárcano (Ed.), Pamplona: EUNSA, 253-268.
- CABEZAS, Laura, 2023, “Tras el rastro de una estética vanguardista católica en Argentina: cruces entre religión, literatura y arte”, *Prismas* 27, 109-128.
- CHARTIER, Roger, 1994, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, L. G. Cochrane (trad.), Stanford: Stanford University Press.
- CHEADLE, Norman, 2007, “Twentieth-Century homo bonaerense: the Buenos Aires “Man-in-the-Street” in Raúl Scalabrini Ortiz and Leopoldo Marechal”, *Relocating identities in Latin American Cultures*, E. M. Garcés (Ed.), Alberta: University of Calgary Press, 13-34.
- COPPOLA, Horacio, 1995, “Testimonios”, *Punto de vista* 53, 21-25.
- COSTA, María Eugenia, 2019, “Entre gubias, buriles y galeradas: libros ilustrados de la casa Francisco A. Colombo (1922-1978)”, M. Garone Gravier y M. Sánchez Menchero (Coord.), *Cultura impresa y visualidad: tecnología gráfica, géneros y agentes editoriales*, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 239-263.
- DARNTON, Robert, 2008, “Retorno a ‘¿Qué es la historia del libro?’”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual* 12-2, 157-168.
- GORELIK, Adrián, 2016, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia, 2018, “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, *Estudios filológicos* 60, 95-125.

JUAN TORBIDONI

LAGOS, Enrique, 2010, “Los Cursos de Cultura Católica”, *Folleto XLII*, Buenos Aires: Peña del Libro “Trenti- Rocamora”.

MARECHAL, Leopoldo, 1926, “Saludo a Marinetti”, *Martín Fierro*, 2ª época, Año 3, 29-30, 210.

_____, 1936, “Fundación espiritual de Buenos Aires”, *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 477-492.

_____, 1937, *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

_____, 1967, *Historia de la calle Corrientes*, Segunda Edición, Buenos Aires: Paidós.

_____, 1998, *Obras completas I: La poesía*, Buenos Aires: Perfil.

_____, 2004, “Palabras de homenaje a D. Francisco A. Colombo”, *La imprenta Colombo, Folleto XLIII*, Buenos Aires: Peña del Libro “Trenti Rocamora”.

_____, 2013, *Adán Buenosayres*, J. de Navascués (Ed.), Buenos Aires: Corregidor.

_____, 2016, *Descenso y ascenso del alma por la belleza; Didáctica por la belleza o Didáctica de los vestigios del hermoso primero; Teoría del arte y del artífice; Legalidad e ilegalidad en la crítica del arte*, María de los Ángeles Marechal (Ed.), Buenos Aires: Vórtice.

MARITAIN, Jacques, 1945, *Arte y Escolástica*, J. A. González (Trad.), Buenos Aires: La espiga de oro.

MONTALDO, Graciela, 2016, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MONTES BETANCOURT, Mónica, 2019, “Cosmología geométrica en Adán Buenosayres”, *Cuarenta Naipes* 1, 33-50.

NAVASCUÉS, Javier de, 2020, “El intermedio hispánico de Leopoldo Marechal”, *Cuadernos del Hipogrifo* 14, 250-270.

NIÑO AMIEVA, Alejandra y Hugo R. Mancuso, 2019, “La estética del grupo Convivio en el escudo de la Ciudad de Buenos Aires de Juan Antonio (Spotorno)”, *Estudios e investigaciones* 14, 35-50.

- PACHECO, Marcelo E., 2013, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires: El Ateneo.
- PARR, Martin y GERRY Badger, 2004, *The Photobook: A History, Volume 1*, Londres: Phaidon.
- ROBERTS, Jodi, 2015, "A city in dispute: Grete Stern's photographs of Buenos Aires 1936-1956", *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, 2, 123-152.
- ROMERO BREST, Jorge, 1935, "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", *Sur* 13, 91-102.
- SARLO, Beatriz, 2003, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl, 1951, *El hombre que está solo y espera*, 8º edición, Buenos Aires: Editorial Albatros.
- STERN, Grete, 2023, "Notes on photomontage", Anat Falbel (trad.), *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère* 18. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/craup/13004> [Consultado el 21/11/2023].
- TORBIDONI, Juan, 2017, "Mitologías derrotadas. Duelo y Elegía en los poemas alegóricos de Leopoldo Marechal", *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, M. R. Lojo (Ed.) y E. Cárcano (Coed.), Navarra: EUNSA, 89-105.
- ZANCA, José, 2014, "Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte. Intelectuales, curas y 'conversos'", *Sociabilidades y vida cultural Buenos Aires, 1860-1930*, Paula Bruno (Ed.), Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 281-311.

Reseñas

MARECHAL, Leopoldo, *Descenso y ascenso del alma por la belleza. Didáctica por la belleza, Nota preliminar, Bio-cronología y contribuciones de María de los Ángeles Marechal, Buenos Aires, Vórtice, 2023, cuarta edición mejorada, 198 pp.*

MÓNICA MONTES-BETANCOURT

Universidad de La Sabana
monicamb@unisabana.edu.co

La cuarta edición mejorada de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Vórtice, 2023) trae de regreso el ensayo más significativo de Leopoldo Marechal en el que explicita los ejes fundamentales de su apuesta literaria y de su cosmovisión. Valorado como un fruto que ofrece la redondez y la firmeza de lo que está maduro, al decir de Francisco Luis Bernárdez (10), o como el mejor ensayo de estética escrito por un argentino, según refiere Pedro Luis Barcia en el Tomo II de las *Obras Completas* publicadas por Perfil libros en 1998, el texto recoge su concepción del ser humano como *homo viator*, en continua travesía para encontrar su origen y su fin último.

El volumen incluye el artículo de Bernárdez titulado “Prosa de Marechal” (9-12) que apareció en la *Revista Sur*, en julio de 1939. Bernárdez refiere su honda conexión con el autor, “la fineza mágica de su don poético” (9), la búsqueda compartida de las verdades eternas (10) y desvela, asimismo, el eje fundamental del ensayo: los movimientos del alma en la doble pasión del extravío y del hallazgo, del pecado y de la oración (12). Esta cuarta edición reúne también los ensayos *Teoría del arte y del artista*, *Legalidad e ilegalidad en la crítica de arte* y el texto inédito *Didáctica por la belleza* o *Didáctica por los vestigios del Hermoso primero*. Incluye también la carta de Dell’ Oro Maini, fechada el 25 de julio de 1939, en la que éste le agradece por haber recibido el ejemplar de un ensayo tan aleccionador para los artistas que se pierden “en el culto de la belleza mal amada” (14).

Como en las tres ediciones anteriores, la publicación ofrece también una *Nota preliminar* y la *Bio-cronología* que María de los Ángeles Marechal, primogénita del autor, ha ido enriqueciendo en las sucesivas ediciones con un valiosísimo aporte documental que es fruto de su labor comprometida y tesonera para preservar y difundir el legado de su padre.

El primer esbozo de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* aparece en 1933, en el diario *La Nación*, de Buenos Aires. Su primera versión data de 1939, con dedicatoria a Eduardo Mallea. La segunda, aparece en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, en 1950; y en 1965 se publica, en ediciones Citerea, la versión definitiva, más tarde incluida en el Tomo II de las *Obras completas* (Perfil Libros), dedicado al teatro y los ensayos, edición coordinada por María de los Ángeles con prólogos de Javier de

Navascués y de Pedro Luis Barcia. El volumen de editorial Vértice que reseñamos se acoge a la misma versión del texto de 1965.

El ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* consta de doce capítulos a saber: 1. Argumento, 2. La belleza creada, 3. De qué manera conozco lo bello, 4. La vocación del alma, 5. El descenso, 6. La esfinge, 7. El juez, 8. El microcosmos, 9. El ascenso, 10. El “sí” de las criaturas, 11. Los tres movimientos del alma, 12. El mástil, en los que el autor manifiesta su búsqueda trascendente, a través de coordenadas y de metáforas relativas a la experiencia del viaje. “Arriba” y “abajo”, en sentido metafórico, expresan las fluctuaciones del ser entre la tendencia a dispersarse y la tensión hacia su fin último.

Marechal enmarca su reflexión en autores como Sócrates, Platón, Plotino, Homero, San Dionisio Areopagita, San Agustín y San Isidoro de Sevilla, para referirse al viaje del alma, inserto en la tradición del viaje del héroe: el llamado, obstáculos y su anhelo trascendente. El cosmos deviene laberinto por el que deambula el alma, desde la multiplicidad de las criaturas hacia lo alto, en un movimiento en espiral que la conduce hacia su concentración.

El ensayo inédito *Didáctica por la belleza* (75-130) continúa con el argumento del viaje del alma por el laberinto de sus pasiones. María de los Ángeles Marechal relata su propia travesía de recomposición de fragmentos dispersos que le permitió incorporar el ensayo al volumen después de haber recibido en 2008 el mecanuscrito de *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, con doce puntos de los 53 de los que consta el ensayo completo de *Didáctica por la belleza*. Asumió entonces el desafío de encontrar los faltantes entre otros manuscritos borradores, en una pesquisa que le permitió incluso recuperar páginas que habían sido desprendidas arbitrariamente del original (8). En *Didáctica por la belleza*, el autor propone un formato dialógico en el que incita al encuentro del Hermoso primero en el centro del alma. “Solo entonces, por el amor de Su Hermosura, te convertirías a Él. O mejor aún, dejarías de ser “tú” para ser “Él” (83).

El ensayo ofrece una continuación de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* en tanto el autor insiste en cargar el alma con el peso del amor de Dios, hasta alcanzar la madurez que desprende el fruto y lo proyecta hacia lo alto (84) y se adentra en el potencial de las criaturas, su jerarquía y en la dimensión de cada ser que alcanza su plenitud en el contacto con la luz de Dios: “gracias a la luz actuante que, al incidir en el centro de los mundos en potencia y en todas y cada una de sus posibilidades, les confiere la excelencia de ‘ser en acto’” (105).

María de los Ángeles Marechal completa el volumen con los escritos *Teoría del arte y del artífice* (131-141) y *Legalidad e ilegalidad en la crítica de arte* (143-148). Graciela Coulson recuperó el primero de estos y se lo entregó a la hija de Marechal en 1974, quien lo incluyó en el Tomo V de las *Obras Completas*, dedicado a los cuentos y

textos de prosa varia (Perfil Libros, 1998). En *Teoría del arte y del artífice*, el autor se refiere a las criaturas inventadas por el arte del hombre, a la naturaleza del poeta, su *modus operandi* y al valor de su oficio (131). *Legalidad e ilegalidad en la crítica de arte* (1935), reeditado en las *Obras Completas*, Tomo V, ahonda, entre tanto, en el deber amoroso del crítico y en el sentido y proyección de su tarea, en orden a la “caridad intelectual”. El autor previene contra dos linajes de malos críticos: los críticos por casualidad y los críticos por rencor. “Los primeros ejercen la crítica sin autoridad ni deseo, llevados a ella por el azar de una cátedra ofrecida y aceptada con ligereza culpable; los segundos, por motivos personales casi siempre, llevan a la crítica un fondo de amarguras y resentimientos que no deja de pesar en la balanza de su justicia” (147).

Cierra el libro la amplia y lograda Bio-cronología escrita por María de los Ángeles Marechal que despeja las dudas sobre la trayectoria y experiencia vital del autor, con datos relevantes y bien documentados, fotografías familiares y materiales del archivo personal como cartas, tarjetas, imágenes de los manuscritos, dibujos y croquis; el complemento de un volumen redondo y revelador que ofrece los matices más sobresalientes del *ars poética* de Leopoldo Marechal.

DAVIS GONZALEZ, Ana, *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*, Berlín, Peter Lang, 2021, 317 pp.

CARLOS PIANA CASTILLO

Universidad de Navarra
cpianacasti@unav.es

Este estudio parte de un amplio mosaico político-social y literario-cultural previo y posterior a la publicación de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Así, ilumina el lugar que ocupa la novela en el campo literario argentino y ubica las tensiones que subyacen a este. Junto a un notable esfuerzo conceptual —que se centra en la resemantización que sufren ciertos conceptos en Hispanoamérica en determinados años—, se descubre una rigurosa contextualización que explica los motivos del texto marechaliano y el retraso de su canonización.

El capítulo uno está dedicado a la explicación de la metodología de la sociocrítica que aplicará al estudio de la novela. De igual manera, acude a los conceptos de literatura nacional y nacionalismo, así como al de vanguardia, para mostrar de qué forma procede Marechal al momento de valerse de tradiciones ajenas para configurar una propia, esto es, local, nacional. En concreto, lo que Marechal propone es que la literatura nacional consiste en un modo específico de leer y procesar otra tradición, cuanto más si esta tiene un prestigio de “universal”.

En el capítulo dos estudia el proceso de canonización “diferida” —término que utiliza la autora— de la novela. La descripción cronológica es el hilo que aúna este capítulo. Relata la acogida del primer libro de poesía de Marechal, *Días como flechas* (1926), que incluso recibe una valoración de Borges en la revista *Martín Fierro*, así como del resto de sus cinco libros de poesía y el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939). Lo denomina el “poeta laureado”, señalando de esa manera que Leopoldo Marechal era reconocido previo a la publicación de su novela. Sin embargo, esto no obsta para que luego fuese apenas acogida. Salvo la crítica de Cortázar, poco más se escribió en los cincuenta y sesenta. Entre las razones que aduce la autora, señala que la obra pudo tener un público específico, los martinfierristas, a quienes nombra Marechal en la dedicatoria y a quienes reconoce en una entrevista (1970) como primeros destinatarios del texto. Hubo que esperar a un cambio de paradigma social y cultural para que la obra pudiera ser recibida adecuadamente. Ese proceso de ruptura y cambio de contexto de recepción, distinto al contexto de producción, lo reconstruye Davis González, descripción que equivale a la evolución del campo literario argentino desde los años veinte. Entre los rasgos que difieren esa canonización está la novedad propia de la vanguardia, a la que Marechal se entrega ávidamente en el texto, así como las concepciones estéticas que están colisionando en ese momento: lo fantástico frente

al realismo en sus distintas manifestaciones. La descripción de los años sesenta es amplia y necesaria para entender el cambio de paradigma. En realidad, Marechal lo que está haciendo es crear una nueva forma de leer y un nuevo lector.

El capítulo tres enfrenta las cuestiones de la vanguardia y el nacionalismo en la novela. Inicia con una descripción teórica sobre la novela como género —acude en especial a Lukács— y su intrínseca naturaleza abierta y moderna en cuanto proyectada en el futuro como cambio. A la vez, cuestiona la noción de “modernidad” en la obra de Marechal, conjunción de lo nuevo y lo clásico, ejemplificado en el nacionalismo que ordena valores y reconstruye una idea mítica de la patria, y en la vanguardia más bien ligada al paso del tiempo y el cambio inevitable. Concluye la autora que el valor histórico de *Adán Buenosayres* no se explica mediante las dicotomías modernidad/tradición o universal/local sino desde la pareja vanguardia/nacionalismo que organiza el sentido de la narración. La forma de la novela, de hecho, es ya la imagen de su contenido, vanguardia y nacionalismo, búsqueda identitaria por medio de la renovación de las formas.

El capítulo cuarto prosigue el análisis de la novela como experimental en la forma y tradicional en la temática. Allí rastrea el devenir de la relación vanguardia-nacionalismo en la época que la autora denomina “infame”, al cabo de la desaparición de la revista *Martin Fierro*. Hace un trabajo de revisión de las principales revistas nacionalistas y católicas del momento.

El capítulo cinco retorna a la novela y se centra en los ideosemas de criollismo, martinfierrismo y vanguardia, en concreto la manera en que Marechal los enfrenta y parodia, tomando distancia. Para Marechal, aquellos eran en gran parte gestos vacíos de la vanguardia ilustrada de los veinte: la novela de Marechal, más bien, procura una “refundación” nacional, un nuevo relato de la nación. La autora califica a Marechal de romántico “antimoderno” —en el sentido que le concede Compagnon, a quien se remite—, intrincada mezcla de vanguardia y nacionalismo.

El capítulo seis lo dedica a la relación entre la tradición gauchesca y el nacionalismo. Reconstruye el devenir de la noción de gaucho y su configuración ficcional a lo largo de los años y su lugar en la cultura argentina. Compara las “miradas antitéticas sobre la patria y el gaucho” de Borges y Marechal, mostrando la reformulación de ambas nociones a lo largo de sus empresas literarias. Marechal recorre el camino inverso a Borges, es decir, pasa de obviar la figura del gaucho a su reconquista y consideración del mismo como personaje central en la cultura argentina. Davis González explica el proceso de revisión que obra Marechal en su novela sobre la figura de Santos Vega y las problemáticas sobre «civilización y barbarie» que se suceden en Argentina desde sus inicios en búsqueda del lugar del gaucho en la nación y como origen de aquella.

El capítulo siete sitúa las oposiciones entre alta y baja cultura, civilización y barbarie, gaucho real y mítico, vanguardia y nacionalismo, en el *topos* de la ciudad. En este punto, la autora explica la manera en que Marechal resuelve y conjuga las oposiciones: Buenos Aires es un espacio físico y sentimental (el barrio de Villa Crespo, diurno y nocturno, también espiritual), la periferia de Saavedra, y el territorio pampeano de Maipú, ubicación de los relatos gauchescos e imagen del pasado histórico. También los espacios imaginarios, contracara de la ciudad física, que constituyen Cacodelphia y Calidelfia, pobladas por los mismos habitantes y dispuestas en un nuevo orden jerárquico. En este capítulo se estudia la novela como espacio en donde se visibilizan las oposiciones que pueblan el texto. Al ser un estudio de la ciudad total (física: centro, periferias y pampa, e imaginaria: imagen dantesca de los personajes de la nación), Davis González ubica la novela de Marechal dentro de la categoría de “ficciones orientadoras” (Shumway, 2005) o “ficciones fundacionales” (Sommer, 1993). En este sentido, se interroga sobre la posibilidad de considerar la novela como “peronista”, aunque el texto no asuma de forma explícita casi nunca el mensaje político contemporáneo.

El trabajo, en general, es valioso de cara al estudio de la recepción de *Adán Buenosayres*, también como descripción político-social del desenvolvimiento cultural de la nación argentina en el amplio periodo que describe la autora. En efecto, el que la escritura de la novela fuese *dilatada* constituye la razón de que esta encapsule cuestiones vinculadas a distintos momentos de la historia argentina. Recordemos que el escritor empieza a trabajarla en 1930, al cabo de la década *martinfierrista* y cuatro años después de la publicación de *Don Segundo Sombra*, y la publica en 1948, dieciocho años después. En ese tiempo valga recordar que Marechal vivió en Europa dos años, a lo que habría que agregar los hechos de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, así como los movimientos nacionalistas a lo largo de Hispanoamérica —la novela de la tierra y la indigenista, por señalar dos manifestaciones— y la búsqueda y plasmación de la identidad por medio de la ficción. La autora cartografía notablemente el panorama de inestabilidad político-social por el que atravesaba Argentina antes de la publicación del *Adán*. Describe el ocaso del *martinfierrismo* y las sucesivas revistas que no logran conformar una nueva vanguardia —en concreto, *Sur*, que publica textos de autores muy dispares entre sí—, en paralelo a la preocupación acerca del futuro político de la nación. Si ya el siglo XIX había incitado el nacionalismo y en el caso de Argentina la figura del gaucho había tomado un lugar preponderante, desde los años treinta se empieza a formar el *humus* del movimiento social que luego cristalizará en el peronismo. El trabajo actual relaciona ambos fenómenos, esto es, la ausencia de una vanguardia post *martinfierrista* con la búsqueda de una identidad nacional. Precisamente Davis González halla allí el lugar que ocupan los intelectuales y escritores nacional-católicos como nuevos vanguardistas, lo que podría parecer contradictorio a día de hoy. De esos intelectuales, por supuesto, el más destacado es Leopoldo Marechal con su *Adán Buenosayres*, resultado simultáneo de una renovación formal vanguardista —recordemos lo que implica el *Ulises* de Joyce para aquella novela— y el pensamiento

nacional-católico en cuanto configurador de cultura. Davis González define ambos términos para dibujar el marco de su trabajo: la vanguardia como “la constante pregunta acerca de lo real y su relación con el arte” (p.263) y el nacionalismo como “la naturalización de la relación entre identidad colectiva y espacio” (p.264). Así, la vanguardia entendida como transgresora en América se torna fundacional, y el nacionalismo deviene subversivo al cabo de las independencias.

El capítulo conclusivo perfila a la novela como “refundacional” —de allí el título del texto que nos compete— en cuanto que inscribe en sí misma diversas ficciones orientadoras: la literatura gauchesca, primero como pasado de la nación y raíz de la identidad, luego como escenario de tensiones entre cultura alta y baja; así como el papel de la raíz hispano-católica frente a la modernidad propugnada por los ilustrados anglosajones, que se proyectaba en la advertencia arielista. Al ser una novela total la de Marechal, el estudio de Davis González se postula clarificador a la hora de explicar las diversas dicotomías que pone en relación el texto marechaliano: nacionalismo/vanguardia, centro/periferia, alta/baja cultura, ciudad física/espiritual, por mencionar los más destacados.

CUTULI, Graciela et al. *Por el camino de Adán Buenosayres. Audioguía. Buenos Aires, Hoja por hoja. 2023.*

ADRIANA C. CID

Universidad Católica Argentina
adrianaccid@uca.edu.ar

A 75 años de la publicación de la célebre novela de Leopoldo Marechal, llega oportunamente, en una cuidada edición, la audioguía “Por el camino de Adán Buenosayres”.

Se trata de un proyecto de Graciela Cutuli, con la colaboración de Teresa Téramo, Florencia Agrasar y Pierre Dumas, con dirección de sonido y composición musical a cargo de Román Dumas, arte a cargo de Axel Dumas, y locución, de Livio González. La realización de la audioguía contó con el aval de María de los Ángeles Marechal y el aporte del Banco Santander a través del Programa de Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Acaso resulte atinado hacer aquí un poco de historia y recordar las caminatas guiadas que realizaba la misma María de los Ángeles y que constituyeron el núcleo germinal de este esmerado trabajo de digitalización por parte de un equipo que no desatendió ningún detalle.

Un audio de poco menos de una hora acompaña el recorrido propuesto, que lleva por lugares claves de la novela, en el barrio de Villa Crespo. Asimismo, el texto de la audioguía se halla disponible en formato PDF en tres idiomas: castellano, inglés y francés.

El diseño de este itinerario turístico-literario abarca nueve estaciones, enmarcadas por palabras de bienvenida y cierre de María de los Ángeles Marechal. La hija del escritor, además de ser custodio del legado de su padre, es una profunda conocedora de su obra, y con su intervención confiere a la audioguía un tono cercano y entrañable. Recibe, con su voz cristalina, a los caminantes interesados, definiendo bellamente al autor de *Adán Buenosayres* como “un argentino en esperanza”, y los despide, evocándolo y trazando de él una semblanza breve, aunque matizada.

Siguiendo el “viaje” exterior e interior del protagonista, se teje un pequeño friso con escenas de la vida porteña de hace un siglo, alternando pasajes de la novela en su característica prosa colorida y abigarrada de imágenes con glosas de los realizadores de la audioguía. Se genera, así, el encuentro no solo con Adán Buenosayres, sino también con personajes ficticiales que encubren en la narración a artistas como Xul Solar, Jacobo Fijman o Norah Lange. No faltan tampoco las descripciones vivaces y el humor,

cuando se llega, por ejemplo, a la quinta estación, “Rivalidades porteñas”; ni está ausente la voz del propio Marechal en el recitado de uno de sus poemas.

Por su parte, una música discreta y variedad de sonidos ambiente, como el de una escoba que barre la vereda, la alarma de un despertador, el ruido de pasos o de cascos de caballos dinamizan el relato y subrayan las modulaciones del locutor.

En suma, esta audioguía permite asistir a algunos hitos del camino espiritual de Adán Buenosayres descubriendo rincones del emblemático barrio de Villa Crespo y propicia, a la vez, otra visita, la de las páginas de la novela marechaliana. Lectura o relectura; en este caso, carece de importancia porque, recogiendo palabras de Ítalo Calvino, un clásico (y quién duda que *Adán Buenosayres* lo es) nunca termina de decir aquello que tiene para decir.

AIRA, César, *Los últimos días de Nostradamus*, Rosario, Neutrinos, 2022, 66 pp.

EDUARDO D. ALONSO

Universidad Católica de Córdoba
eduardo.alonso@ucc.edu.ar

A diferencia del resto de la obra de César Aira, *Los últimos días de Nostradamus* no está fechado al final por el autor, sino que posee una leyenda al estilo de un colofón: “se terminó de componer en Rosario, Argentina, en septiembre de 2022”. Se trata de un detalle inusual pero no de un misterio inescrutable. En lo que respecta a las primeras palabras del título, es decir, *Los últimos días*, guardan relación con lo que se afirma sobre la edad del personaje: “a la altura de los sesenta y dos años” (41, 42). Se sabe que Nostradamus murió antes de haber cumplido los sesenta y tres años, en 1566.

Como personaje, el Nostradamus de Aira es “un devoto del Tiempo” (54) que vive en un eterno presente (55); por ende, estos almanaques o viñetas no se pueden fijar en un espacio y un tiempo determinados, sino que se trata de palabras etéreas, ambiguas, distópicas, casi como si emergieran de un “grimorio” (uno de los sustantivos que más se repite en el texto y cuyo significado es “libro de fórmulas mágicas usados por los antiguos hechiceros”).

Como es natural en el autor, el objeto libro no es ajeno al mundo creado que contiene, de ahí que el colofón admita tanto su afirmación como su negación. Como afirmación, dice algo acerca de la culminación de las labores de los editores; como negación, dice algo sobre la terminación del acto de escritura, aunque de un modo que al lector de Aira le suena como a un “falso” Aira, un Aira que se hace pasar por Aira, pero no es Aira, es un *impostor*. La máscara monstruosa que nos hace imaginar al autor sentado a la mesa de un café de Flores escribiendo (Juan Hernández realizó el arte de tapa), cuadra en todo con él: la postura, la mirada distraída hacia un costado, la ventana abierta, solo que del otro lado de la lupa se nos devuelve un rostro que no es el rostro de Aira, es el rostro del Otro, quizás del Mal. El Monstruo, el desprendimiento desfigurado de un procedimiento análogo al de Raymond Roussel. El escritor argentino escondido detrás de la fachada legendaria, carnavalesca, del adivino francés. Porque si es verdad que Nostradamus fue un alquimista, la alquimia es un procedimiento para trocar lo no valioso en valioso y, en eso precisamente, se parece a la Literatura (Cf., 15, en donde traza el paralelismo entre alquimia y metáfora) dado que también se nos dice que Nostradamus se creía escritor y, especialmente, “se consideraba un poeta” (60).

¿Quién es el Nostradamus de César Aira? ¿Es el personaje mágico de la leyenda histórica en torno al boticario Michel de Nôtre-Dame o es el mismo César Aira? ¿No se tratará aquí de un discurso que continúa la reflexión de *El panadero*? ¿Hay más

invención que realismo en el Nostradamus de César Aira o, por el contrario, no hay casi nada de invención? ¿Se trata de un realismo autobiográfico en el que este conjunto de viñetas hace coro con todo el resto de la Obra? ¿Cómo está tratada la Obra en este aparentemente espontáneo soliloquio? ¿El libro hace las veces de un grimorio para recuperar la juventud perdida y, con ella, la creatividad?

Cuando la *atención* aparece como lo más importante (11); cuando la tematización del Tiempo (31), de la Historia (55), del Pensamiento unido a la Literatura, al juego y al lenguaje (58) y, sobre todo, el tópico de la utilización del *tiempo libre* (46), por nombrar solo algunos rasgos, el lector concluye que Nostradamus es César Aira, el mismo César Aira de *Prins*, el mismo César Aira nostálgico de la juventud perdida (26, 47) que también aparece hablando *En la Confitería del Gas*. El mismo que hace un guiño al lector nombrando “Las Pastilla Rosa” (53) de la pequeña novela *La pastilla de hormona*. El mismo que prueba nuestra atención cuando injerta “la lámpara Lux” con “pabilos bañados en bronce” (65) en clara alusión a la lámpara de Aladino, historia del siglo XI sobre la que se basó en 2017 para pronunciar una conferencia sobre el realismo en literatura, invitado por la cátedra Bolaño de la Universidad Diego Portales, en Santiago de Chile.

El problema con un escritor genial no es que “se la hace difícil al lector”, como lo clasificó cierta crítica elemental que echó mano de una patología de cuño freudiano que no voy a transcribir aquí. El problema con un escritor genial es que su Literatura adquiere la densidad de la Vida; por lo tanto, se hace necesariamente inaprensible e iridiscente.

En algún sentido, el Nostradamus de César Aira no es una novela. ¿En qué sentido? En que sus dieciocho cortos capítulos están ordenados alfabéticamente y que, de manera magistral, la invención se va escondiendo mínimamente detrás de la historiografía o, lo que es lo mismo, el montaje de la imaginación no es preponderante, lo cual constituye otro hecho atípico en el autor. Además, el rigor histórico que posee este libro es encomiable; es evidente que contiene información obtenida de varias fuentes fidedignas acerca de la vida de Michel de Nôtre-Dame. Por lo demás, si nos atenemos a lo que el mismo Aira dijo en la citada conferencia, “el realismo en la novela es el registro de la ocupación del tiempo”, aquí estamos frente a la carencia de dicho registro diacrónico. El libro no es una novela y, de serlo, no es una novela realista. Entonces, ¿qué es?

Si apuntamos al final —con o sin Frank Kermode— estamos frente a una forma elaborada de *nouvelle* porque los finales de Aira acontecen cuando se agotan las peripecias o bien cuando la articulación de todos los subtemas comienza a padecer indigencia anticipatoria con respecto a la resolución del *tema*. La tensión proléptica, la espiral de digresiones y el juego de procrastinaciones intermitentes, constituyen el ritmo habitual del *tema* en la novelística de Aira. En ese marco, hay por lo general un rechazo programático al dibujo psicológico de los personajes; más bien, éstos aparecen apenas delineados como en un cuento de hadas.

Reseñas

La inclusión del adjetivo “prolífico”, que a César Aira lo fastidia cuando la crítica especializada se lo aplica (18); Nostradamus haciendo “una poesía clara y precisa sin adornos superfluos” (62); Nostradamus *lento* dado que “el Tiempo se quería lento, porque eso había hecho lento a su operador más hábil” (64) tal como en la realidad el escritor César Aira escribe muy lentamente día tras día; el abordaje de la *frivolidad* como la *pose* del escritor no comprometido con la accidental coyuntura (52); la recepción de su Obra por parte de la crítica literaria (51); el oxímoron con el *realismo* (36, 44); el desgraciado pronóstico en relación a la cultura en general y a su Literatura en particular (Cf., 57, 59), logran comunicar el *tema* de este libro. Más aún cuando se nos dice que Nostradamus publica “dos o tres” profecías por año” (18) y que “los almanaques anuales de Nostradamus eran delgados” (39).

¿Cuál es el tema de este libro? El tema es César Aira leyendo la trayectoria literaria de César Aira y preguntándose si es o no es el momento adecuado para retirarse a los cuarteles de invierno (45), haciendo explícita la lógica preocupación ante los estragos de la vejez (25). Simbólicamente, las dos esposas de Nostradamus, la viva y la muerta, bien podrían señalar -aunque de una forma bastante elusiva- a la juventud de ayer y a la ancianidad que hoy comienza a aventurarse (Cf., 21; 26; la metáfora del brujo jorobado en la página 37 resulta muy gráfica, así como también la mención al tiempo escaso en la página 41). O, quizás, el acertijo es mucho más simple: las dos esposas de todo artista son una disyuntiva entre el olvido y la inmortalidad, independientemente de que Anne y Henriette hayan en verdad existido y formen parte de las biografías autorizadas de Michel de Nôtre-Dame. ¿En qué consiste la principal digresión disimulada entre decenas de razonamientos paradójales? En que Nostradamus “quería ser joven” (41; *la diosa del amor* en página 48-50). No han sido pocas las ocasiones en las que Aira ha dicho que únicamente la juventud es capaz de descubrir lo nuevo.

Dueño de una destreza única, César Aira nos ofrece un libro de factura oceánica, melódica, de frases límpidas que jamás acaban por revelar del todo el nudo de la intriga, a la vez que no descuida la utilización incomparable de una escéptica ironía (Cf., 27, 57, 59), en conjunción con esa forma de elegancia al escribir (también presente en su manera de hablar) que es su marca registrada (p. e. en página 40, cuando dice: “El libro tendía a ser un instante de revelación, tras el cual poder levantar la vista y vivir”).

En lo que atañe a la futuridad hay una fuerte conexión con la figura de escritor de Osvaldo Lamborghini, quien no solo fue un gran amigo de Aira, sino también su maestro en el arte de escribir. Posteriormente a su muerte, Aira se convirtió en su albacea literario. Sin el trabajo constante de César Aira, la obra de Osvaldo Lamborghini sería casi ignota. De ahí que la acción de escribir y la ulterior publicación conforman otro de los temas preferidos de Aira. Especialmente en los ensayos, artículos y prólogos se percibe una interrogación inacabada acerca de qué cosa es la Literatura, en qué consiste ser un escritor, qué lugar ocupa el mercado literario y qué relación

guarda con el arte de escribir. Aunque, ciertamente, estos temas también atraviesan de formas muy diversas gran parte de sus ficciones.

Gracias a la biografía excepcional que escribió Ricardo Strafacce sabemos que Osvaldo Lamborghini -al igual que el Nostradamus de Aira- se consideraba un escritor póstumo: “Escribo como si ya estuviera muerto y canonizado” (R. STRAFACCE, *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Mansalva, Bs. As., 2008, 483). De manera que el sujeto en cuestión ahora se disloca. Se menciona a un hijo de Nostradamus que se llamaba César (64, 65), “el joven amanuense” del hermético maestro viejo. Si bien Michel de Nôtre-Dame tuvo efectivamente un hijo de nombre César que hizo las veces de editor póstumo, continuador y biógrafo, Aira enfatiza su rol de aprendiz de escritor logrando de ese modo extremar la equivocidad del lenguaje. Desde esta perspectiva, solo revelada hacia el final, este libro podría ser una especie de apéndice -¿independizado?- de *El panadero*.

Cualquiera sea el caso, de lo que no cabe la menor duda es que César Aira sigue creando, aunque se proponga darle un mínimo lugar a la invención. Y continúa brindando Alta Literatura a sus lectores, aunque tenga cumplidos setenta y tres años; aunque el Tiempo sea, como lo es, “despótico” y “destructor” (Cf., 54). Él es el mejor escritor argentino con vida; el que, sin lugar a dudas, más futuro tiene. El Aira de Nostradamus bien podría llevar el nombre de Osvaldo Lamborghini. El libro que reseñamos de ningún modo es una lápida, no puede serlo, de hecho, no lo es. Está probado. Es, como siempre, *un nuevo comienzo*.

BLANCO, Mariela, *Invencción de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*, Villa María, EDUVIM, 2020, 244 p.

JUAN TORBIDONI

Universidad Católica Argentina

Desde su fundación a mediados del siglo XIX, la literatura argentina registra una multitud de trayectorias que han tendido a plantearse en términos dialécticos. En esa serie de binomios, contruidos por la crítica de modo más o menos arbitrario, se entrelazan disputas estéticas, culturales y políticas que exceden el ámbito de lo puramente literario, para entrar de lleno en el campo de lo identitario, vertebrando especialmente los debates sobre la nación. En tal sentido, las vanguardias, en su reacción contra el modernismo, despliegan en su abanico de prácticas una escritura que fue caracterizada como juvenil y experimental. Su impulso encierra, al mismo tiempo, una dimensión “agonística”, articulando la pugna entre autores por erigirse en voz de la literatura nacional -no es accidental que la noción misma de vanguardia o *avant-garde* provenga de la jerga militar. Sin llegar a ser del todo rupturista, un movimiento como el *martinfierismo* busca siempre nuevos modos de expresión en su polémica con el modernismo de Lugones. A partir de la década de 1920, esa “vanguardia moderada” - que, como señala Martín Kohan, acaso tenga menos de revolucionaria que de espiritualista- encuentra dos voces fundamentales y complementarias: la de Jorge Luis Borges y la de Leopoldo Marechal.

El valioso libro de Mariela Blanco, *Invencción de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*, publicado por EDUVIM (Córdoba) en 2020, constituye el primer estudio de largo aliento dedicado a la interacción entre esos dos referentes medulares del siglo XX. Al posicionarse en una interfaz hasta ahora poco explorada, el ensayo logra llenar un vacío crítico en torno a las interacciones entre Borges y Marechal. Lo primero para celebrar del proyecto es, por lo tanto, la reposición de este último autor, quien, a pesar de nunca haber abandonado su lugar central en el canon argentino del siglo XX, no había sido objeto de un estudio comparativo extenso con una figura como la de Borges, que desde hace más de medio siglo prácticamente ha monopolizando la atención de la crítica nacional e internacional. En el caso de Borges, el libro toma distancia del proceso de canonización de su corpus, para centrarse en cambio en su relación con la idea de nación, concepto que, en sus primeros escritos, está fuertemente anclada en Buenos Aires, imaginario urbano construido como sinécdoque del ser argentino (como se corrobora en “A quien leyere”, dedicatoria de *Fervor de Buenos Aires*). Acertadamente, se presenta a Borges y a Marechal como continuadores de discusiones sobre la nación, heredadas del siglo XIX y articuladas, en pleno siglo XX, con elementos del imaginario cultural y popular en torno a la idea de una Argentina simultáneamente en proceso de fundación y transformación.

El libro se divide en dos partes, siguiendo una línea cronológica que se proyecta desde mediados de la década de 1920: en el caso de Borges se extiende hasta los años 40 (con la publicación de *Ficciones*) y en el de Marechal alcanza a cubrir la mayor parte de su obra (incluyendo su novela póstuma, *Megafón, o la guerra*). En la primera parte del trayecto argumentativo, y explicitando una de las fórmulas más logradas del libro, Blanco propone la relación entre los dos escritores como una “vanguardia a dos voces” y señala cierta confluencia entre ambos en el orden poético, tomando como hilo conductor el proyecto de inventar la nación. Tal confluencia es el factor que permite agrupar los rastros de una “armonía vanguardista”. En la segunda parte, se indaga en las divergencias estético-ideológicas que anidan en sus respectivas concepciones de lenguaje, de cultura y especialmente de pueblo. Los caminos se separan de manera pronunciada en los años 40, cuando Borges decide arrancar de cuajo su proyecto criollista, mientras que Marechal opta por extender -y potenciar- ese camino en su primera novela, *Adán Buenosayres*. Tal bifurcación se tornará, con el tiempo, “estrepitosa e irreversible” (17). A nivel ideológico, ese antagonismo se podría resumir en el enfrentamiento de dos tendencias opuestas: un liberalismo individualista y un antiliberalismo de sensibilidad popular (término, este último, acaso menos cargado que el de “populista”, tomado expresamente de Laclau).

El lenguaje de los argentinos surge como problema insoslayable en esa Buenos Aires que, a principios del siglo XX, aun se extiende como manto irreal sobre la pampa, esa ciudad que pide a gritos que se la verbalice para afianzar su “ser fantasmal”. En aquella Buenos Aires, “[C]iudad sin historia, factoría, urbe transitiva” -como la llama Carlos Fuentes en el hermoso texto que sirve de epígrafe al libro- tanto Borges como Marechal buscan inventar una poesía en la cual proyectar una mitología para la nación. La ciudad, es preciso subrayarlo, funciona como espacio simbólico, terreno de debates estéticos, literarios e intelectuales, y el libro de Blanco ahonda precisamente en las prácticas discursivas a partir de las cuales Borges y Marechal inventaron -podríamos explicitar: pensaron, imaginaron, sintieron- esa nación.

Las preguntas que orientan la búsqueda heurística del libro giran en torno al criollismo: ¿por qué Borges lo abandona abruptamente en los años 30? ¿por qué Marechal lo retoma en *Adán Buenosayres* hacia fines de los 40? Para la autora, la respuesta debe buscarse en “las apropiaciones y confrontaciones con las modulaciones del nacionalismo” (15). Desde el comienzo, entonces, el libro desliza una de sus tesis centrales, a saber, que la disyunción entre los proyectos de uno y otro autor es anterior al peronismo, pudiéndose rastrear ya en la década de 1930. Esa divergencia se acentuará en las décadas siguientes, verificándose no sólo en la narrativa, sino también en el terreno del ensayo, como lo muestran las lecturas divergentes que cada uno hizo del *Martín Fierro*, convertido en sustrato paradigmático de una cultura nacional.

Blanco identifica el espacio liminal entre la vigilia y el ensueño como una zona donde, tanto para Marechal como para Borges, la realidad se mezcla con el deseo,

otorgándole una consistencia similar a lo real y a lo imaginario (228). En este punto, nos viene a la mente la figura de Macedonio Fernández, quien -aun siendo periférico a la discusión central del libro- podría funcionar como punto de referencia de los desplazamientos que van desde Borges hacia el eje constituido por Scalabrini Ortiz, Francisco Luis Bernárdez y el propio Marechal, a cuya insistencia atribuye Macedonio la publicación de su *No toda es Vigilia, la de los Ojos Abiertos* en 1928.

Como bien señala Blanco, en esa atmósfera liminal de ensueño se construyen muchas escenas de Borges y Marechal, como ejemplifica acertadamente con el paralelo entre “La noche que en el sur lo velaron” (*Cuaderno San Martín*) y el velorio de Juan Robles, el pisador de barro (*Adán Buenosayres*). A través del libro, la interacción entre Borges y Marechal se desarrolla como en una payada de contrapunto, pero una que se trenza de modo oblicuo, sin que ninguno de los dos participantes llegue a confrontar a su oponente de manera directa, con excepción de la sátira que Marechal realiza de su oponente en *Adán Buenosayres*. Si hay polarizaciones, éstas se dibujan no en clave de antagonismo, sino de complementariedad entre sensibilidades diferentes. Precisamente, *Invenición de la nación en Borges y Marechal* logra resaltar esos puntos de contacto, franjas temáticas que conectan a los dos escritores.

Uno de los espacios de confluencia es el terreno de la metáfora como forma predominante en la poesía vanguardista, modo de representación que, en las siguientes décadas, cederá paso gradualmente a la alegoría. Precisamente, la “tendencia alegorizante”, tema del último capítulo, funciona como vector teórico que podríamos describir como bidireccional, ya que en un sentido une a Borges y a Marechal, pero en otro los distancia. Lo que los acerca es el predominio de la escritura narrativa a partir de la década del 30, donde ambos mantienen una marcada independencia respecto de la realidad que quieren representar. La alegoría interviene acá como recurso decisivo de la figuración y la narración indirecta, pero cumpliendo funciones diferentes en uno y otro autor. En Borges, que subraya la dimensión individual, Blanco analiza el rol que éste le otorga a la alegoría, ofreciendo lecturas perceptivas, primero de “Funes, el memorioso”, colocando el foco sobre la primera persona narrativa, afirmación de un yo individual que produce un borramiento identitario aplanado a través del dispositivo “memoria”, y luego en “La forma de la espada”, donde se desbarata racionalmente el patriotismo como “la menos perspicaz de las pasiones”. Una interpretación cuidadosa y lúcida de los textos le permite mostrar a la autora que “nación” es “la palabra no dicha pero omnipresente”, en torno a la cual proliferan las múltiples ficciones de la conjetura en Borges.

Marechal, por su parte, diseña un relato moldeado en la teoría de las edades de Hesíodo, para delinear el concepto de una sociedad ideal, que quedó atrás en el tiempo en una Edad de Oro, pero que, por eso mismo, se ofrece como aspiración de regreso, en la invitación a remontar el curso del río de la historia. Y en este sentido, es importante

señalar que en ambos autores se detecta una resistencia a los procesos de modernización, ya que en última instancia sus literaturas registran la disolución de un mundo pre-moderno. Para Marechal, sin embargo, ese retorno a una época dorada permite diseñar un mundo donde el valor de la comunidad orgánica desplaza al individualismo materialista y la decadencia cultural. Para Blanco, la noción de pueblo se instala en el centro de la producción marechaliana, funcionando como mirada que surge de la confrontación dialéctica “entre una proyección ideal y la nación real” (203). En ese contrapunto, el pueblo se vuelve protagonista tanto en sus tres novelas, como en buena parte del teatro y en el ensayo “Autopsia de Crespo”. Como señala Blanco, detrás de cada una de esas obras se deja oír la voz unitiva del autor. Así, el libro recupera pasajes exquisitos de *Adán Buenosayres*, donde es patente la tendencia hacia la idealidad, como aquel fragmento donde el héroe se define como “un argentino en esperanza”, asumiendo la misión de “reanudar” el hilo de la tradición que sus ancestros dejaron atrás al llegar a la Argentina. Lo mismo sucede -sólo que en clave negativa- en el infierno de Cacodelphia, donde la sátira es el bisturí con el que el novelista disecciona la mezquindad de una burguesía decadente. La tensión idealidad-realidad se prolonga en el hermetismo simbólico de *El banquete de Severo Arcángelo* y en *Megafón, o la guerra*, donde Marechal despliega una capacidad formidable para leer en clave alegórica un presente político preñado de sucesos oscuros y violentos.

Uno de los logros del libro de Blanco es mostrar en qué sentido la relación entre Borges y Marechal se muestra refractaria de categorizaciones simples y oposiciones tajantes (binarias). Muestra superficies de contacto y entrecruzamientos, préstamos y contaminaciones, pero rehúye el tipo de simplificaciones que borran toda ambigüedad. Es decir, en modo alguno busca componer síntesis, sino que mantiene las fricciones y fisuras que configuran la relación entre dos obras en tensión. Incluso a nivel estilístico, el libro mantiene un tono cuidadosamente académico, que incorpora los múltiples acercamientos críticos -clásicos y recientes- e hilvana argumentos consistentes, citando siempre fuentes confiables (permítaseme sólo poner reparos a la anécdota referida por José Clemente: la supuesta declaración de un Borges compungido en el velorio de Marechal). En este sentido, uno de los aciertos metodológicos de la autora es el favorecer como material de trabajo los escritos de los autores por sobre sus declaraciones políticas, decisión que le permite hilvanar lecturas inteligentes y matizadas de los textos, en las que se transluce un balance fino entre erudición y análisis interpretativo. En síntesis, es para destacar la manera equilibrada en que Blanco presenta sus argumentos, y su capacidad para captar las luces y sombras de cada autor, sus austeridades y sus desmesuras. Precisamente porque problematiza conceptos anquilosados y rehúye categorizaciones fáciles, su trabajo arroja luz interpretativa y abre nuevos caminos para la crítica, invitando a repensar un binomio clave en la historia de la literatura argentina.