



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA CONSTRUCCIÓN DEL COLECTIVO ARGENTINO EN ADÁN
BUENOSAYRES

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presenta el Bachiller:

JULIO CÉSAR MESTANZA RODRÍGUEZ

ASESOR: RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

LIMA, NOVIEMBRE DEL 2011

La construcción del colectivo argentino en Adán Buenosayres

0. Esquema de trabajo

1. Presentación.
2. La aventura espiritual de Adán Buenosayres.
 - a. Resumen de la novela.
 - b. El despertar metafísico de Adán Buenosayres: realidad fragmentaria y Unidad.
 - c. Movimiento amoroso hacia la belleza de las criaturas. Descenso y ascenso del alma por la belleza creada.
 - d. Descenso a través de la belleza de lo múltiple y de la labor poética.
 - e. Ascenso a través de la belleza.
3. Alegorización y figura.
4. La nación argentina.
 - a. ¿Quiénes participan de la argentinidad?
 - b. Nación: ciudad y pampa.
 - b. 1. Buenos Aires.
 - b. 2. El suburbio de Saavedra o la Pampa.
 - c. El plan nacional.
5. Conclusiones.
6. Obras citadas.

1. Presentación

El objetivo del presente trabajo es estudiar cómo se construye el colectivo argentino en Adán Buenosayres, novela de Leopoldo Marechal publicada en Buenos Aires en 1948. Desde el mismo nombre del protagonista de la novela –“Adán Buenosayres”- es posible conjeturar la relación que une un nivel individual (“Adán”) a uno colectivo (“Buenosayres”). Puesto que me es imprescindible analizar los múltiples símbolos con que Marechal narra la aventura de su protagonista, la primera sección está dedicada al análisis de su significación. Esta aventura es, sobre todo, una “espiritual”: a través del simbolismo del viaje, la novela expondrá el camino emprendido por Adán desde la fragmentariedad del mundo hasta la Unidad del Creador.

La segunda sección estudia el uso de los procedimientos medievales de la alegoría y la figura en la novela. El tropo de la alegoría es especialmente complicado. Juan Carlos Galdo, por ejemplo, distingue entre un uso “moderno” y otro “clásico” de la alegoría (18). A su juicio, la alegoría moderna –en el pensamiento de Walter Benjamin- propiciaría el “libre discurrir de significados” (20), mientras que la clásica tendería a la repetición mecánica de dos niveles paralelos de significados (19). Una opinión semejante merece la alegoría a Pedro Luis Barcia, quien descalifica su presencia en el Adán a favor del símbolo: “Frente a la lectura mecánica, estática y unívoca de la alegoría, se nos propone la lectura viva, dinámica y multívoca del símbolo” (60). Las definiciones del tropo –antiguas y contemporáneas- varían radicalmente, y es justo aclarar que la alegoría en Marechal siempre será “clásica”, en virtud de la relación íntima que el autor cultivó con la cultura medieval. Sin embargo, parece haber demasiada premura en los juicios de valor de Galdo y

Barcia, pues, como pretendo mostrar, la alegoría funciona para Marechal como vehículo privilegiado para mostrar los símbolos del cristianismo como *vivos* en la realidad cotidiana. La lectura es siempre “unívoca” y hasta “estática”, pues todos los símbolos de la novela están dispuestos en el andamiaje alegórico para expresar una sola cosa: el deseo de *retornar a Dios*. No obstante, ello no impide el dinamismo y la polisignificación. Lo veremos en el símbolo de la Virgen, que encubre a la vez la imagen de la belleza (representada por la rosa), la de la inteligencia (la *Madonna Intelligenza*) y, en paralelo con la Odisea, a Palas Atenea. Y también a Solveig Amundsen, con lo que la presencia redentora de la Virgen se vuelve “viva” en la cotidianidad de los personajes de la novela. Mis bases teóricas para discutir el tropo de la alegoría son la Institutio oratoria de Quintiliano y el estudio sobre la obra de Vicente Aleixandre de Carlos Bousoño. En esta sección, y a propósito de su relación con el Adán, discutiré asimismo la lectura alegórica de la Odisea en su evolución desde la Antigüedad clásica hasta los primeros siglos de la Edad Media. Acudo a los estudios de E. R. Curtius e Ignacio Gómez de Liaño para narrar esa historia. Con respecto a la figura, me baso en la definición que da de ella Erich Auerbach. Ello nos servirá para entender cómo se unen los niveles individual y colectivo, pues la consumación de la aventura espiritual de Adán funciona como “promesa” del advenimiento de una nueva nación, que Marechal llama “Philadelphia” inspirándose en la Biblia.

En la tercera sección abordaré por fin la problemática nacional. Veremos las paradojas que surgen en la nación ideal de Marechal, Philadelphia, al cotejar sus características con la definición que da Benedict Anderson de “nación”. Estudiaremos por último la manera en que Marechal narra la Argentina, a través de la imitación de Homero en el espacio urbano, y de la gauchesca en el rural. Con ello nos será posible identificar los problemas que observa el autor en la nación contemporánea, y cuál es el plan nacional que

esboza para llevarla a su plenitud. La Argentina deseada de Marechal, veremos, será una inclusiva, de raíces firmes en la alta cultura europea (simbolizada por la literatura clásica) y cohesionada en el amor del Dios cristiano.

2. La aventura espiritual de Adán Buenosayres

a) Resumen de la novela

Si hay una impresión que pareciera generalizada entre los lectores del Adán Buenosayres desde su publicación en 1948 hasta la actualidad, ésta debe ser la de un profundo desconcierto. Julio Cortázar, uno de sus primeros reseñistas, aún a pesar de que su juicio es favorable, consideraba la novela excesiva (“su diversa desmesura”, “los caóticos productos visibles que constituyen la obra”, 879) y hasta carente de coherencia (“pocas veces se ha visto un libro menos coherente”, 879); Emir Rodríguez Monegal, en una recensión que se ha hecho célebre a fuerza de su crueldad, llamaba la atención sobre “el desmesurado volumen de sus páginas” y se escandalizaba ante “este monstruo de la novelística, este exceso, que se llama *Adán Buenosayres*” (923). Incluso sus críticos actuales, a pesar del tino y la profundidad con que algunos de ellos han logrado internarse en el Adán, no pueden evitar confesar una suerte de estupor frente a la enorme complejidad de la novela¹. No es para menos. Adán Buenosayres es una novela harto intrincada no sólo por los mecanismos polisignificativos que utiliza (el uso alegórico y figural, por ejemplo,

¹ Fernando Colla comienza su ensayo “De Adán Buenosayres a Megafón” confesando “los rasgos desconcertantes de la escritura” de la novela (583), y Ángel Núñez no duda en titular su estudio como “Desmesurado *Adán Buenosayres*”.

que tendremos ocasión de discutir), por su estructura anómala (una historia que se narra, podríamos decir, ‘tradicionalmente’ –con su nudo y desenlace- sólo durante cinco de los siete libros de la novela, y a la que siguen una prosa poética inspirada por la *Vita nuova* en el sexto y, en el séptimo y último libro, una *katábasis* o descenso *ad inferos* perpetrado por dos de sus personajes) o por la multiplicidad de narradores de que hace uso, sino también por la complejísima textura discursiva de que echa mano Marechal, quien transita por estilos tan distintos entre sí como el homérico de la *Ilíada* y la *Odisea*, el de la gigantomaquia de François Rabelais, el lenguaje de la gauchesca y el discurso medieval propio del Dante y los *Fedeli d’Amore*. Sin embargo, a pesar del abrumador conocimiento cultural de que es testimonio la novela, la historia que se desarrolla del primer al quinto libro es, en realidad, bastante fácil de seguir. He aquí un intento un resumirla.

Adán Buenosayres, poeta argentino residente en la capital metropolitana, despierta en su habitación la mañana de un jueves 28 de abril de un año desconocido de la segunda década del siglo XX. Se despereza y, acto seguido, llama a la puerta de su gran amigo y vecino Samuel Tesler, con quien sostiene una larga conversación rebotante de hilaridad. Tras ello, Adán sale a dar un paseo por su barrio, Villa Crespo, y en el camino se topa con personajes extravagantes que terminan enfrentándose en una guerra que Marechal narra imitando el estilo de Homero. Más tarde Tesler y Adán se dirigen a la tertulia de la familia Amundsen, donde beben en abundancia y discuten con los asistentes diversos temas, entre los cuales resalta el de la situación de la Argentina contemporánea. Buenosayres está enamorado de una de las huéspedes de la tertulia, Solveig Amundsen, y como muestra de su amor le ha regalado su íntimo Cuaderno de Tapas Azules, una prosa poética en que el protagonista la transfigura en mujer ideal. Pero Solveig, quien es por lo demás apenas una niña a puertas de la adolescencia, deja olvidado su regalo en un diván y se vuelca a

conversar con otro de sus pretendientes, gesto que Adán sólo puede interpretar como un rechazo de sus intentos amorosos. Hacia el final de la velada Tesler y Buenosayres se unen a una comitiva formada por personajes variopintos que ocultan con sobrada transparencia a los camaradas de Marechal del grupo Martín Fierro, entre los que destacan Jorge Luis Borges (en la figura de Pereda, estudioso adicto al criollismo) y el ensayista Raúl Scalabrini Ortiz (encarnado en el petiso Bernini). El grupo se dirige a los extrarradios de la ciudad, que en la novela cumple el papel de representación de la Pampa, con el objetivo de asistir al velorio de un gaucho de la zona. Tras un encuentro sobrenatural con una serie de fantasmas del desierto llegan al velorio, y, a fuerza de chistes fuera de lugar, se arma una trifulca entre pampeanos y ciudadanos que no alcanza a llegar a la violencia y que acaba en abrazos y promesas de amistad eterna. De vuelta en la ciudad, la comitiva derrapa en la glorieta del italiano Ciro Rossini, en donde los amigos cenan y vuelven a beber en copiosas cantidades. Buenosayres tiene ocasión de esbozar allí un arte poética, y uno de sus compañeros, Franky Amundsen, se bate en una payada contrapuntística contra Tissone, payador urbano. La borrachera despierta los deseos más bajos de Tesler y Bernini, por lo que el grupo se encamina hacia el ‘templo de Venus’ (un burdel), lugar que abandonan sin haber rendido culto a la diosa. Buenosayres y Tesler, con todas las dificultades que les impone la borrachera, regresan a su pequeño piso de la calle Monte Egmont. Al día siguiente, Adán rememora sus años vividos en Europa antes de dirigirse a trabajar a la escuela, donde funge de maestro. Sus clases terminan con una pequeña escena de la Odisea (el enfrentamiento de Ulises contra las Sirenas) actuada por sus alumnos, escena por demás alegórica y premonitoria. Lluve a cántaros todo el camino de regreso a su casa, que Buenosayres emprende a través de la calle Gurruchaga. Adán llega a vislumbrar sus noches de algarabía como excesos pecaminosos, y se arrepiente de ellos mortificando secuencialmente cada uno

de sus sentidos. Se dirige a la iglesia del barrio, la de San Bernardo, y se postra ante la efigie del Cristo de la Mano Rota, clamando por una señal inteligible de su perdón. Nada parece responderle, por lo que vuelve a encaminarse a su casa. En la puerta se encuentra con un linyera², a quien invita a pasar la lluvia en su habitación como gesto caritativo. Adán le franquea la puerta y el linyera ingresa, pero tras volverse Buenosayres después de cerrarla, el linyera ha desaparecido. Pronto el protagonista descubre en ese linyera la figura de Cristo, y es su gesto de caridad el que le hace merecedor de la salvación divina. Con ello, Adán cumple su periplo y regresa al seno de Dios.

A pesar de que este resumen hacer pueda decir lo contrario, la historia que se narra es, en la lectura de la novela, inteligible: el lenguaje de Marechal, si bien sumamente diverso, es la mayor de las veces claro y el relato se deja leer con relativa facilidad. Esta historia, desde el despertar del protagonista hasta su salvación a través del gesto caritativo hacia el linyera, ocupa más de la mitad de la novela, unas 400 páginas, desde el primer hasta el quinto libro. Se trata, además, de un relato narrado por el albacea de Adán, quien firma el Prólogo Indispensable como L. M. (obvio trasunto de Leopoldo Marechal) y advierte que aquel sólo ha sido escrito como complemento y semblanza aclaratoria de los manuscritos del propio Adán Buenosayres (quien ha ya fallecido), los cuales constituyen los libros VI y VII de la novela. El sexto libro se titula el “El Cuaderno de Tapas Azules” y, como mencioné líneas atrás, consiste en una prosa poética en que el autor transforma a su amada, Solveig Amundsen, en una mujer ideal. El séptimo libro narra el descenso de Adán, guiado por el astrólogo Schultze (personaje que figuraba entre la comitiva de la casa de los Amundsen en los libros anteriores), hacia un infierno edificado por el astrólogo; este último

² La jerga porteña para designar a los mendigos. Marechal explica que “nosotros llamamos linyeras a esos hombres que recorren los campos con un atado de ropa a la espalda, que viven de limosna y que hacen su comida en un pequeño tarro de conserva” (Carballo 171).

libro lleva el título de “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” y reescribe tanto la Nekya de la Odisea (el descenso al Hades de Ulises) como el Infierno de la Divina Comedia.

Siete libros que en total ocupan unas seiscientas páginas, y que componen una novela que, según el propio autor, tardó cerca de veinte años en redactarse. Hecho ya este esfuerzo por refrescar la memoria con respecto a los diversos acontecimientos de la novela, su estructura y sus personajes primordiales, pasaré a continuación a un análisis más detallado. Voy a concentrarme, sobre todo, en el relato de los primeros seis libros.

b) El despertar metafísico de Adán Buenosayres: realidad fragmentaria y Unidad.

Lo primero que nos conviene saber para interpretar la aventura espiritual del protagonista es la manera en que la novela retrata su mundo, cómo aparece representada en ella su ‘realidad’. El primer capítulo, ya se sabe, narra el despertar de Adán Buenosayres en el número 303 de la calle Monte Egmont. Adán se debate entre el sueño y la vigilia, combate contra aquél día que lo reclama y a cuyo llamado él no desea acudir³. La razón de esta negativa es sencilla, y tiene que ver con la naturaleza de la realidad exterior:

Entreabrió los ojos, y a través de sus pestañas le llegó algo menos espeso que la tiniebla, una claridad en pañales, cierto amago de luz que se filtraba por la densa cortina. Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se

³ “Revolviendo su cabeza en las almohadas, Adán Buenosayres trazó con ella un vasto movimiento de negación. Contra su voluntad salía otra vez a la superficie” (9). Todas las citas de la novela provienen de la edición crítica del ALLCA XX, 1997.

rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida (9).

Las palabras “caos” y “guerra” son aquí clave. Ciertamente nos dan una impresión negativa del mundo de la novela: hay una suerte de violencia inmanente en la realidad de Adán que se manifiesta a través de múltiples oposiciones (“tiniebla” y “claridad”, colores que “se juntaron o repelieron”, líneas que “atrajéronse... o se rechazaron”), las cuales, por su naturaleza contradictoria, libran una guerra sin cesar. Unas líneas más adelante Adán contempla algunos de los objetos que lo rodean, unas granadas, una rosa en su florero y una pequeña colección de pipas, y estos objetos parecen gritarle “«¡soy la granada!», «¡soy la pipa!», «¡soy la rosa!»... con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones” (9). Inmediatamente el párrafo remata: “Y en eso estaba su culpa (...): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad” (9). Las oposiciones ya mencionadas (atrajéronse/rechazaron, etc.), junto con los vocablos “diferenciaciones” y “guerra”, forman una sola secuencia: la Unidad –realidad divina, que en nuestra escena está representada por la suspensión de la conciencia en el sueño- se quiebra y da origen a un mundo múltiple –realidad mundana, representada por la diversidad de objetos en la habitación de Adán-, cuya multiplicidad se funda en la violencia que las formas, ahora fragmentarias, deben ejercer unas sobre otras para encontrar su propia ‘esencia’, es decir, para oponer a las otras las “diferenciaciones” que les den su identidad específica. La filosofía de Marechal es aquí decididamente aristotélica, y la violencia de las formas no es otra cosa que el movimiento que desencadena la disolución de la unidad y que produce como resultado las substancias (*forma sobre materia*) del mundo. Todo elemento mundano, en virtud de su fragmentariedad, está condenado a un movimiento incesante que busque

restablecer la unidad perdida. Y ello, como es evidente, es aplicable también al hombre, tanto en su dimensión formal (espíritu) como la material (cuerpo). Pues ese movimiento incesante “corresponde a toda criatura, vale decir, a todo lo que se halla fuera de su Principio creador; el cual es único y necesario “motor inmóvil” y sólo al cual atañe, por ende, la inmovilidad absoluta” (Descenso X)⁴.

La escena rescribe el Génesis de una manera curiosa, pues Adán es primer hombre (hombre que nombra los objetos del mundo: “*esto es la rosa, esto es la granada*” va enumerando luego el personaje [10]) y, a la vez, su nacimiento no está exento del pecado original (“Y en esto estaba su *culpa*” [9], mi subrayado). No es la primera paradoja que encontraremos en el Adán, por cierto. Por lo demás, nos falta aún discutir el vocablo “caos”, que extraje de la primera cita que hice junto con “guerra”. Lo haremos brevemente. El “caos” es el antónimo de “guerra” tal como he analizado la palabra (es decir, como la imagen del movimiento generado por la ruptura de la unidad), y se refiere al estado originario del universo antes de su fragmentación. El sueño, que suspende la conciencia del durmiente, se parece a ese caos primigenio en la medida en que constituye un *antes de*, una víspera del mundo, el lado exterior de una realidad que todavía esconde, en un día aún por comenzar, las posibilidades infinitas del cuerpo y del alma. O como dice el propio Adán hacia el libro cuarto, en plena exposición de su arte poética: “el Caos primitivo, antes de la creación, [donde] todas las cosas estaban [a la vez], sin diferenciarse ni combatirse” (223). Adán habla de un “caos borroso” porque lo contempla en el instante preciso en que el caos está dejando de serlo y transmutándose en mundo. En suma: nacimiento desde el caos hacia

⁴ Descenso y ascenso del alma por la belleza es un ensayo que Marechal publica en 1939, casi diez años antes de la primera edición del Adán, y contiene, a mi juicio, la explicación cabal de la significación simbólica de la novela. Se trata de una larga glosa a una sentencia de San Isidoro de Sevilla que tendré ocasión de citar más adelante. Sólo he podido conseguirla en versión electrónica, por lo que me resulta imposible citar con número de página: cada vez que me refiera a ella, escribiré al lado “Descenso” subrayado y entre paréntesis. Junto a “Descenso” anoto también el número del capítulo en números romanos.

la guerra de la multiplicidad, en un mundo fragmentado cuyos objetos son, en su propia condición de incompletos, un reclamo vivo y constante por la restitución de la “Unidad gozosa”. De esta manera, el despertar de Adán Buenosayres en la calle Egmont es, como se refiere a él el propio Marechal en el Prólogo Indispensable, un verdadero “despertar metafísico” (6).

Con el establecimiento de la condición múltiple de la realidad hemos trazado el periplo de nuestro personaje desde su punto de partida hasta su meta: de la fragmentariedad hacia la unidad, de lo incompleto a lo pleno. Pasaremos ahora a revisar cuál es la relación que une al hombre con el resto de criaturas mundanas.

- c) Movimiento amoroso hacia la belleza de las criaturas. Descenso y ascenso del alma por la belleza creada.

El alma del hombre busca reparar la pérdida de la unidad en el mundo, y el movimiento más importante que hace en esta búsqueda es el del amor. En la segunda parte del Libro II, Adán Buenosayres y Samuel Tesler acuden a la tertulia de Saavedra, organizada por la familia Amundsen. El Adán, ya es conocido, es una *roman-à-clef*: las tertulias de los Amundsen son reimaginaciones de las de las hermanas Lange, y los tertulianos (ya está dicho) disfrazan a los miembros del grupo Martín Fierro. Adán ha acudido, más que nada, por visitar a su amada, la niña pubescente Solveig Amundsen. Pero ella apenas sospecha los sentimientos del poeta, pues no sólo Adán no ha sido explícito sobre ellos, sino que Solveig aún se halla perfeccionando aquellas sutilezas de la percepción que permiten a las personas maduras descifrar, apenas bajo la manifestación de gestos y silencios, la intención amorosa. Adán, a pesar de ello, se ha pasado toda la mañana

pensando en Solveig. La granada, la pipa y la rosa le gritaban sus nombres en el duermevela. De los tres objetos, Adán se detiene a reflexionar en la rosa:

Lo cierto era, por ejemplo, que al cerrar los ojos (y Adán lo hizo nuevamente) la rosa no se anonadaba en modo alguno: por el contrario, la flor seguía viviendo en su mente que ahora la pensaba, y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera; porque la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabasen de pronto y no volvieran a florecer. «¡Rosa bienaventurada!», se dijo Adán. ¡Vivir en otro eternamente, como la rosa, y por la eternidad del Otro! (9-10).

Adán está pensando, como resulta evidente, en la idea platónica de la rosa: la rosa trascendente versus la rosa contingente, una rosa ideal libre de todos los avatares del tiempo. ¿Pero por qué es la rosa en particular, y no la granada o la pipa, la que le inspira esas “reminiscencias”, la que lo lleva a reflexionar sobre la eternidad? Es que la rosa, a diferencia de los otros objetos, es el símbolo general en Occidente para la belleza: es la belleza de la rosa la que atrae la atención de Adán. Y es la belleza, tal como lo discute Marechal en su Descenso, la generadora de todo movimiento amoroso. Lo bello es amable e inspira atracción: hace salir al alma de sí misma en su búsqueda. Y lo bello se origina en la “Unidad gozosa”, tal como afirma Dionisio Areopagita según la cita que hace de él Marechal: “belleza nombramos a ese vestigio impreso en la criatura por el Principio que

hace todas las cosas bellas” (cit. en Descenso II). Ahora bien, el impacto que puede ocasionar lo bello en el alma puede cobrar dos direcciones opuestas. Ésta es la enseñanza de San Isidoro que da origen al ensayo de Marechal, y que prácticamente sintetiza las 600 páginas del viaje adánico:

Por la belleza de las cosas creadas nos da Dios a entender su belleza increada que no puede circunscribirse, para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios que lo apartaron de Él; en modo tal que, al que por amar la belleza de la criatura se hubiese privado de la forma del Creador, le sirva la misma belleza terrenal para elevarse otra vez a la hermosura divina (cit. en Descenso I).

La belleza mundanal (creada) tiene una potencialidad divina y otra profana: por medio de la belleza el alma *asciende* o *desciende*. El descenso consiste en la delectación por la misma delectación en la hermosura mundana. El alma se queda atascada en la belleza del mundo y no se remonta a través de ella a la plenitud de Dios, privándose con ello de la “forma del Creador”. Cuando el hombre descubre la cifra divina en la belleza múltiple, logra ascender y alcanza el equilibrio. Esto último equivale a decir: reconocer la presencia de Cristo en la manifestación mundanal de la hermosura, y alabarlo a través de ella como único Salvador (es decir, como único garante de la restitución de la unidad). Ciertamente, las meditaciones de Adán Buenosayres con respecto a la rosa lo han conducido a la belleza increada, hacia la figuración de la rosa trascendente a través de la contingente, pero ello está aún muy lejos de la aceptación cabal de Cristo como su único Salvador. El tránsito de nuestro personaje por los diversos espacios por los que lo conduce la novela podría, de hecho, considerarse como una huída constante del llamado de Dios. De ello es suficiente

prueba el famoso *leit motiv* con el que juega Marechal una y otra vez en el Adán, la imagen agustiniana del pez en el anzuelo que representa el llamado de Dios, el cual sólo se resuelve al final del libro quinto con el gesto de caridad hacia el linyera y la aceptación final de Adán del ‘anzuelo’ divino. La imagen se repite numerosas veces; baste con citar su primera aparición:

Un terror sagrado que redobla sus tambores desde la lejanía, *in crescendo*, *in crescendo*, hasta romperme los tímpanos del alma. El pez en el anzuelo, yo: un pez que ha mordido el anzuelo invisible y se retuerce a medianoche. Y aquel viejo llamado, entre la risa brutal de los demonios que acechan en los rincones: «¡Adán! ¡Adán Buenosayres!» (55-56)

Dije hace un momento que Adán se había pasado la mañana entera pensando en Solveig. Las reflexiones sobre la rosa y su belleza lo llevan de inmediato a pensar en su amada, y valen tanto para la rosa como para ella: “*Esto es la rosa*, meditó luego. ¡No! ¡La rosa era Solveig Amundsen...!” (10). Así como con la rosa, Adán considera a Solveig en su doble dimensión contingente y trascendente. Y su gran obra, el Cuaderno de Tapas Azules, consiste, como se lo confiesa más adelante a Samuel Tesler, en la edificación “de una mujer de cielo sobre la base de una mujer terrestre” (43). Esta dicotomía mujer terrestre-celeste, como intentaré mostrar más adelante, es fuente de algunas inconsistencias. Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que a través de la belleza de Solveig Amundsen, tal como explicaba la sentencia de San Isidoro, Adán será sometido a un movimiento descendente y otro ascendente. Tratemos ahora el *descenso*.

d) Descenso a través la belleza de lo múltiple y de la labor poética.

El movimiento descendente de Adán Buenosayres se da, repito, a través de la belleza creada o mundanal, cuya figura capital está cifrada en el personaje de Solveig Amundsen. Ahora bien, podemos distinguir en este descenso dos momentos clave: uno que podríamos llamar “pasivo” y otro “activo”. El momento pasivo del descenso consiste en una actitud exclusivamente contemplativa. El capitulillo VIII del Cuaderno de Tapas Azules describe todo este primer momento: cómo Adán conoce a Solveig (“Y estaba yo así (...) cuando por el sendero de los aromos apareció la extraordinaria criatura de mi relato” [328]), cómo se concentra en su pura contemplación (“Tan absorto estaba yo en la tarea de admirarla y tan inusitado era el revuelo que su presencia levantaba en mi ánimo, que no supe contestar a su saludo”, [328]) y cómo Solveig le revela, tal cual sucedió con la meditación de la belleza de la rosa, una realidad más allá de su hermosura:

Al verla, no atinaba yo a discernir qué forma substancial o qué adorable número creador se había encarnado en su frágil arcilla, pero sí a entender que se trataba de un número rebosante, o de una forma que trascendía o rebalsaba en cierta hermosura cuyo esplendor ya no estaba en ella, sino delante de ella, como su mensajero, y a sus espaldas, como su sombra... (328).

Todas las variables están sentadas para que Adán se pierda en la belleza de lo múltiple. Ya hemos discutido bastante el tema: el alma, confundida y ansiosa, cree poder saciar toda su sed de plenitud abrevando en la fuente de la hermosura mundana. Pero, ¿no acabamos de constatar que Adán es capaz de ver el Principio divino detrás de la belleza de

Solveig? Asoma ya una de aquellas inconsistencias que mencioné. Dejémosla estar, sin embargo: volveremos a ella. Perdidamente enamorado, Adán se dirige a la tertulia de los Amundsen y le entrega su Cuaderno a Solveig. Pero ella no le pone atención alguna a sus escritos, los deja olvidados en un diván y se repliega hacia otro de los asistentes en actitud coqueta. En suma, rechaza a nuestro protagonista. Nueve años antes de la publicación de Adán Buenosayres, en su ensayo Descenso, Marechal había expuesto una peculiar definición del desengaño amoroso, al que llamaba “fracaso de amor”. Para Marechal las criaturas, al ser asediadas por el alma expectante, lanzaban una lapidaria negación: le negaban al alma que su hermosura fuera un fin en sí misma. Con ello ésta quedaba frustrada, confundida e insatisfecha, sin caer en la cuenta de que le estaba exigiendo a las criaturas algo no estaba en su poder darle:

si no conoce aún la desproporción amorosa que las criaturas revelan al que sabe juzgarlas, nuestro héroe sale de cada experiencia con una insatisfacción de sí mismo y con un desengaño de la criatura: en cada insatisfacción de su anhelo vive un íntimo fracaso de amor; y cada fracaso amoroso no deja de traerle un despunte de meditación desconsolada (Descenso IX).

El rechazo que sufre Adán en la tertulia de los Amundsen no es otra cosa que una *mise-en-scène* de este “desengaño de la criatura” y del “fracaso de amor”. Adán reclama a Solveig la satisfacción de sus ansias de plenitud, y al rechazarlo, Solveig, *simbólicamente*, le está dando el “no” de las criaturas, le está diciendo que ella será incapaz de cumplir con sus expectativas. El fracaso de amor se narra de una manera similar en el Cuaderno de Tapas Azules: “si en el amor de las criaturas buscaba un término de felicidad en que

reposarse, le sucedía que ni su apetito se aquietaba ni se cumplía su gozo; con lo cual iba entendiendo ya el fracaso de sus amores” (325). Dada esta desproporción entre el requerimiento del alma y lo que la criatura es capaz de ofrecer, el desengaño se torna absolutamente inevitable⁵. Más aún, la novela se regodea en arrojar sal sobre la herida, pues el hombre con el que se pone a coquetear Solveig resulta ser Lucio Negri, un doctor que profesa con absoluta convicción la ideología positivista. Con ello la negación se hace aún más rotunda: en un gesto que no está exento de amarga comicidad, Solveig, la criatura mundana, rechaza al alma sedienta de trascendencia por un personaje que ni siquiera cree en la existencia del espíritu⁶, un hombre que es incapaz de ver más allá de lo sensible (lo múltiple) del mundo. En esta misma línea de pensamiento nos es dado interpretar la escena de baile que cierra la tertulia. Una de las hermanas Amundsen se sienta a tocar un “Danubio azul” furibundo en el piano, se arman parejas y a Adán le toca bailar con la única mujer disponible, la señora de Ruiz, un personaje cuya intelección del mundo, tal como sucedía con Lucio Negri, se reduce al ámbito de la estricta corporalidad. Se trata de una anciana obsesionada con sus propias enfermedades, una mujer-fantasma que representa, en última

⁵ En la tertulia, Solveig piensa: “(...) ¡ella, una criatura! ¿Y Adán Buenosayres? Incomprensible. ¿Por qué le había dejado a ella ese Cuaderno de Tapas Azules? No lo entendía: ella no era una «intelectual» como su hermana Ethel” (100). En su *Descenso*, Marechal habla de una jerarquía por medio de la cual el alma ‘perseguidora’ está por encima de las criaturas mundanas en virtud de su intelecto. Al alma, un tanto al modo del filósofo de la caverna de Platón, le toca elevar a las criaturas hacia Dios sirviéndoles como intermediario (“El hombre, por tanto, es (o debe ser) un ente centralizador de su mundo: su misión ante las criaturas inferiores es la de restituir las, en cierto modo, a la Unidad. Porque también las criaturas inferiores que lo rodean, como a su rey, aspiran en este mundo a la Unidad originaria” *Descenso* VII). A su vez, las criaturas deben servirle al alma de ‘espejo’ a través del cual el espíritu pueda acceder a la belleza increada. Si el alma no cumple con esta tarea y le exige a las criaturas aquella plenitud que sólo pueden ellas reflejar y que, por no estar iniciadas en la revelación divina, son por sí mismas incapaces de conocer, el espíritu humano quiebra la jerarquía divina y tanto alma como criatura se quedan sin acceder a Dios. Resulta natural, pues, que a Solveig Adán le parezca incomprensible: ella no está iniciada en el misterio. Si bien no le es dado descubrir cuáles son las intenciones de Buenosayres con ella, sí pareciera adivinar algo gigantesco y desmesurado detrás de su amor, algo que Solveig relaciona vagamente con el mundo intelectual y con una sabiduría que a ella no le interesa demasiado conocer. Hay algo en el amor de Adán que pareciera superarla, y por eso se aleja. En eso consiste su “negativa” en la novela, al menos en lo que podríamos llamar su significado *literal*.

⁶ “-¡El alma –le interrumpió Lucio-. ¡Por favor! La he buscado con el bisturí, en la sala de disecciones. -¿Y la encontró? -¡No me haga reír!” (96).

instancia, la muerte. En Descenso, al tratar del alma que asiste a la revelación de su desengaño con las criaturas, escribe Marechal que “nuestro personaje ha sido, en verdad, un fantasma debatiéndose con fantasmas” (Descenso IX). Con ello se apunta a la trascendencia de las criaturas del mundo, su naturaleza fantasmagórica frente a la realidad del Principio creador. ¿Y qué otra cosa vendría a escenificar el baile de Adán con la señora de Ruiz sino el punto más bajo del descenso del alma, allí donde ella, al tocar el fondo de las criaturas, descubre su propia muerte⁷? Todavía un último detalle: Marechal escribía que al “fracaso amoroso” le seguía un “despunte de meditación desconsolada”. Y efectivamente, Adán, tras salir de la casa de los Amundsen, se consagra a vagar como alma en pena, triste y en silencio, sumido en una profunda reflexión.

Todo lo anterior se refiere a lo que llamábamos “momento pasivo” del descenso del alma a través de la belleza creada. El “momento activo”, el que más terribles consecuencias acarrea, relaciona la hermosura de las criaturas con la labor poética del protagonista, y constituye una radicalización del primero. Este es el punto donde más inconsistencias hallaremos; surgirán, específicamente, entre lo que afirman el relato narrado del Libro I al V, el Cuaderno de Tapas Azules y el ensayo “Las claves de *Adán Buenosayres*”, sobre la dicotomía Solveig terrestre y celeste.

Comenzaremos dando cuenta del significado que posee la labor poética en la novela. En la Glorieta de Ciro, ya después de terminada la tertulia y la aventura en el suburbio de Saavedra, Adán expone ante algunos de sus amigos su arte poética. Para el protagonista, la obra del poeta es parangonable a la creación divina:

⁷ “...Adán Buenosayres tuvo una inspiración inaudita: corrió hasta la señora de Ruiz, le ofreció un brazo galante y la invitó a bailar (...); y, unidos ambos, dieron las primeras vueltas de una danza macabra. ¡Hip, hip! Adán bailaba con un esqueleto. ¡Hurra! (...) el aliento de su fúnebre compañera (un triste olor de catacumba) le daba en pleno rostro (131).

el título de «imitador» conviene al poeta, en cuanto al material con que trabaja, es decir, en cuanto a las formas o números ontológicos que no ha inventado él, sino Dios. Pero también le conviene, y con mayor exactitud, en cuanto a su *modus operandi* y a su gesto creador. Todo artista es un imitador del Verbo Divino que ha creado el universo; y el poeta es el más fiel de sus imitadores, porque, a la manera del Verbo, crea «nombrando» (220).

La poesía puede verse así como un acto laudatorio hacia Dios, la fiel y humilde labor que se reconoce a sí misma como mera imitación del Verbo Divino. Sin embargo, Adán se pasa casi toda la novela reprochándose su oficio de escritor. Tan repetido como el *leit motiv* del pez en el anzuelo es el de la imagen del “tejedor de humo”, epíteto con el que Adán se lamenta una y otra vez de su condición de poeta. Aquí algunos ejemplos: “Un jugador tramposo, un tejedor de humos, ¡eso había sido él y eso era! (19), “La confrontación ya estaba hecha, y en adelante no le quedaría sino el gusto salobre de la derrota, y volver a su tremenda soledad, llevando de la mano un fantasma poético. ¡Tejedor de humo!” (105), “¿Importaba ya? No. ¿Podría jurarlo? ¡Tejedor de humo!” (119), “¡Basta! se gritó a sí mismo Adán Buenosayres. ¡Un loco tejedor de humo!” (131), etc. La imagen del tejedor de humo está directamente relacionada tanto con la confección de la mujer literaria del Cuaderno como con la trascendencia que Buenosayres entrevé detrás de la belleza creada. ¿Qué es lo que origina esta tensión entre aquella dimensión trascendente y la labor poética del Cuaderno de Tapas Azules?

En este punto deberíamos confrontar una pregunta que, tras la exposición de la fragmentariedad del mundo y la “Unidad gozosa”, debería caer por su propio peso. ¿Por qué Adán Buenosayres se empeña tanto en huir del llamado divino, si él, que es un

iniciado, sabe perfectamente que sólo en el creador logrará la paz de su alma? Lo mismo podríamos preguntar acerca de la belleza increada y su relación con Solveig, un asunto que dejamos en suspenso hace algunas páginas. Si Adán, en efecto, logra vislumbrar el Principio divino detrás de la hermosura contingente de Solveig, ¿por qué le da la espalda a Dios y se hunde en la multiplicidad hasta darse de cabeza contra el fracaso de su amor? ¿Por qué el pez lucha contra el anzuelo si el pescador le promete la libertad? Creo que la respuesta a esta gran pregunta se halla en el Prólogo Indispensable. Ricardo Piglia se admiraba del hecho de que, contrariamente a la mayoría de las novelas, “en esta... el velorio está al empezar” (XV). Adán Buenosayres se abre con la muerte de Adán Buenosayres. Es decir, la novela se inicia con el final del viaje: la aventura de Adán culmina en su muerte. El funeral del protagonista, según nos cuenta el Prólogo, tiene lugar “una mañana de octubre de 192...” (5), mientras que el resto de peripecias que narra la novela suceden en el mes de abril de acaso el mismo año indeterminado al que alude el Prólogo. Pero las fechas no son demasiado importantes en una obra con tanta carga simbólica. Si la novela narra la muerte del protagonista en el Prólogo es porque el autor quiere dar a entender, teleológicamente, que el resto de lo que contará en ella culminará con la muerte del héroe. Y acaso en esa muerte podamos encontrar la respuesta, de modo que, si Adán Buenosayres huye con tanta premura del llamado de Dios, es porque sabe, sea consciente o inconscientemente, que la aceptación de ese llamado conducirá de forma inevitable a su deceso. Otra vez nos sirve la imagen del pez en el anzuelo, que ya lleva encubierta en sí la presencia de la muerte: Adán, pescado por el anzuelo, lucha por su vida de la misma manera en que lo haría el pez.

A la vista de todos los sucesos que se narran en la novela, escenas atravesadas de jolgorio y bañadas abundantemente en licor, el que el protagonista se aferre tanto a la vida

resulta más que comprensible. Después de todo, la muerte conduce a la anulación de todo goce sensorial. Sin embargo, ello no es lo que configura el signo tan específico que la muerte tiene en la novela, un fenómeno frente al cual Adán, más que una aprensión natural a todo hombre, siente un verdadero pánico. Regresemos a la empresa del Cuaderno de Tapas Azules, la edificación de la mujer de cielo sobre la terrestre. Si nos detenemos en el capitulillo XII del Cuaderno, atenderemos al momento particular en que Adán concibe la empresa. Solveig y Buenosayres pasean en un invernáculo, rodeados, como no podía ser de otra manera, de una gran cantidad de rosas. La voz de Solveig le trae a la memoria el Maipú de su infancia (“su voz debía tener algún parentesco íntimo con el agua, pues era húmeda y de clarísimas resonancias, como la del aljibe, allá en Maipú”, 338), e inmediatamente el poeta experimenta una profunda tristeza. De pronto su semblante se llena de horror: “ante mis ojos alucinados vi cómo Aquella se marchitaba y caía, entre las rosas blancas, mortales como ella” (338). Solveig Amundsen se le ha revelado como rosa contingente. Y la conexión con Maipú es crucial, pues es en su infancia cuando Adán comienza a sentir terror frente a la muerte.

La devastación del Tiempo fue lo que saltó primero a mis ojos infantiles: llegué a sentir con tal hondura el paso corrosivo de las horas, que acabé por imaginar al Tiempo como un río invisible, cuyas mordientes aguas, al rodar sobre las cosas, lo iban royendo todo, la vivienda y sus hombres, la llanura y sus brutos. Aquella materialización del tiempo llegó en mí a un grado tal, que durante mis desvelos nocturnos lo sentía mover las ruedecillas de los relojes, o abrir los techos en filtrantes goteras, o morder las paredes como un sigiloso animal roedor (318).

De allí se entiende que ante el espectáculo de la contingencia de Solveig, Aquella que le había mostrado a Buenosayres la belleza en su más perfecta expresión, nuestro Adán quede atónito y subsumido en el terror. Un terror antiguo, que toca la fibra más sensible de su alma y que, en última instancia, sirve de piedra angular para el ambicioso proyecto de la Solveig celeste, mujer fija y trascendente, amada inmóvil.

Entonces concebí la empresa increíble. Fue, acaso, un movimiento del terror venerable, o tal vez la fecundidad de mi pena, o quizás el grito de la nunca enmudecida esperanza lo que me llevó a realizar con la mujer de Saavedra el difícil trabajo de encantamiento, la extraña obra de alquimia y de transmutación. Eso fue, sin duda: el deseo heroico de poner un dique a lo ineluctable y de salvar por el espíritu lo que por la materia corría ya sin freno hacia la muerte. (...) fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien que salvados ya de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto (339).

Una mujer literaria que conserve la esencia de la amada a través del tiempo: ello constituye la empresa de la edificación de una Solveig celeste. Ya mencionamos cómo esta obra le pesaba al protagonista, y cómo la expresión “tejedor de humo” emergía una y otra vez como el reproche de la labor poética cifrada en el Cuaderno. Pues bien, la imagen del “tejedor de humo” aparece con más insistencia en un momento específico de la novela (dos veces en la página 105 de nuestra edición, apenas separadas ambas apariciones por unas

cuantas líneas), el “instante crucial en que la Solveig celeste se mediría con la terrestre” (105) en la tertulia de Saavedra. La primera mención surge apenas Adán cobra conciencia de la confrontación entre la Solveig literaria y la real: “La confrontación ya estaba hecha, y en adelante no le quedaría sino el gusto salobre de una derrota, y volver a su tremenda soledad, llevando de la mano a un fantasma poético. ¡Tejedor de humo!” (105). La segunda emerge tras el recuerdo de unos versos del poema “Ídolo”, que forma parte del poemario Días como flechas publicado por Marechal en 1926. Con el poema volvemos al paralelo artista-Dios (una cosmovisión que nos retrotrae a las vanguardias) que esbozó Adán en la Glorieta de Ciro, cuando llamaba al poeta “imitador del Verbo divino”: “*Yo, alfarero sentado en el tapiz de los días, / ¿con qué barro modelé tu garganta de ídolo / y tus piernas que se tuercen como arroyos?*” (cit. en 105). Son versos osados. Si, por un lado, la imagen del “alfarero” recuerda al lector la fábula de la creación de Adán en el Génesis a partir del barro (con lo que las palabras “Yo, alfarero...” equivaldrían a decir “Yo, imitador de Dios...”), por el otro, el vocablo “ídolo” lleva a uno a pensar, especialmente en el contexto en que se usa, en *idolatría*. Pues el poeta confiesa estar creando un ídolo.

Eso era: su barro de alfarero. Y obra de sus pulgares toda ella, trabajada con sus manos (...) según las tres magnitudes de la tierra y la cuarta dimensión de la poesía. ¡Tejedor de humo! ¿Para qué? (...) La obra de su retiro, amasada con silencios y músicas. ¡Anímate, poderosa estatua! ¡Que una sangre roja circule por tus venas de poético mármol! ¡Ah, no se mueve, no arde! ¡Pigmalión! (105).

Pigmalión y la estatua de Galatea: el ídolo de Adán es aquella Solveig literaria que el poeta desea con desesperación que cobre vida. Una Solveig celeste privada de toda

contingencia, ajena a la muerte. En última instancia: un ídolo pagano por medio del cual Adán pueda obtener su tan anhelada trascendencia. Hemos llegado a un punto crucial de nuestro análisis del significado de Solveig Amundsen. Parece evidente que el ejercicio poético, en manos de Adán, se ha convertido en un acto *en contra de Dios*. Las esperanzas desmesuradas que Buenosayres ha depositado en su Solveig celeste, vislumbrándola como medio ‘artificial’ de alcanzar la plenitud divina, lo llevan a estrellarse contra su “fracaso de amor”. Solveig le opone aquel lapidario “no” de las criaturas: al rechazarlo, le revela que la belleza de las criaturas mundanas no son un fin en sí mismas, y que, por ende, debe buscar la trascendencia más allá de ellas. Ante la evidencia de su error, Adán Buenosayres toma la decisión de ‘asesinar’ a su Galatea. Y a una mujer hecha de barro literario no conviene nada mejor que un funeral hecho de literatura:

¡Ídolo de los alfareros! ¿A quién invocaba esa oración? A una mujer hecha de literatura, que no podía escucharlo ni responderle desde su Cuaderno de Tapas Azules. ¿Qué haría, entonces, con la Solveig celeste? ¡Bien! Así como le había dado él un cuerpo, un alma, una existencia y un idioma, también sabría darle una muerte poética. Él mismo cargaría en sus brazos los despojos mortales de la Solveig ideal (...) El Cuaderno de Tapas Azules tendría segunda parte: un funeral maldito y una liturgia de fantasmas que lloran desde los ojos a los pies (Adán 106).

Dentro de la novela, la muerte de la Solveig literaria es absolutamente indispensable para que Adán trascienda la belleza creada y logre acceder a la increada. El reverso especular de la negación de las criaturas es un “sí”: al negarse a sí mismas como fin, iluminan, en un mismo movimiento, aquel camino que necesariamente pasa por ellas y que

culmina en la verdadera meta⁸. Ahora bien, *fuera* de la novela, es decir, en la relación que este acontecimiento determinado tiene con la vida del autor y, específicamente, con el clima cultural que intenta representar el Adán (los años veinte del siglo pasado), creo que la Solveig literaria del Cuaderno es una suerte de trasunto de la desmedida fe que los vanguardistas, tanto en la Argentina como en Europa, tenían con respecto a la poesía. El surrealismo y el ultraísmo (más el etcétera correspondiente) tenían como factor común la famosa consigna rimbaudiana de *cambiar la vida a través de la poesía*⁹. Si para un Leopoldo Marechal de veintitantos años, poeta vanguardista y miembro sobresaliente del martinfierrismo, la cruzada no era incompatible con su fe católica, para el adulto cuarentón ésta se vuelve materia pecaminosa. Pues si el objeto del poeta es lo bello¹⁰, y lo bello mundanal es sólo (como diría Platón) *sombra* de la belleza increada, ¿cómo pretender que la poesía, *sombra de la sombra*, revolucione el mundo? De esto se deduce que la labor poética, sola, es incapaz de cambiar las cosas. Esto no es, sin embargo, lo que más censura Marechal de su juventud martinfierrista, ya que la consigna rimbaudiana es susceptible de conducir al peor de los pecados según la jerarquía de la novela, la soberbia, como discutiremos en la siguiente sección. Sea como fuere, pareciera que aquella esperanza desmesurada de los jóvenes vanguardistas argentinos está testimoniada dentro de la novela en la fe que tiene Adán Buenosayres por trascender a través de su obra poética. Como

⁸ Véase el capítulo X de Descenso, “El “sí” de las criaturas”.

⁹ Sobre el surrealismo: “El surrealismo estaba decidido a “cambiar la vida” y a “transformar el mundo” (...) a tal punto que las exigencias que estos autores le hicieron a la poesía para “cambiar la vida” son de un orden que la historia del arte no había conocido” (Espejo 17). Y sobre el ultraísmo: “la metáfora ultraísta no fue entendida por sus cultores como un mero procedimiento de ruptura. Su endiosamiento se apoyaba en una metafísica de la creación: el heroísmo, la aventura de metaforizar residía en la permanente repetición del acto genésico. Ser Dios, volver a ser Adán” (Ledesma 174). Y esto sólo por mencionar a las dos tendencias vanguardistas más importantes de la Argentina; el ejemplo del creacionismo de Huidobro casi resulta evidente.

¹⁰ Así lo afirma Adán Buenosayres en la Glorieta de Ciro: “el arte no se propone lo verdadero, en tanto que verdadero, sino en tanto que hermoso” (212).

vimos, nuestra protagonista, ante la Solveig terrestre y la celeste confrontadas, recordaba algunos versos de “Ídolo” (“Yo, alfarero sentado en el tapiz de los días...”). Creo que es interesante notar cómo el poema resume aquellas convicciones, tanto con respecto a la superación de la labor del poeta de lo meramente mimético (recordemos que una de las convicciones más fundamentales de los ultraístas era su *antimimetismo*) como a su equiparación paralela con Dios como creador de universos¹¹. Y aún más interesante y curioso será descubrir otra cosa. El artículo de Jerónimo Ledesma se apoya para su investigación en una antología compilada en 1927 por César Tiempo y Pedro Juan Vignale, Exposición de la poesía argentina actual, 1922-1927, que se encuentra online¹². Entre los antologados se encuentran todos los nombres vinculados a la vanguardia: Borges, Gironde, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, y, desde luego, Marechal. ¿Y qué poema de Marechal, precisamente, hallamos transcrito en esta recopilación? Nada menos que “Ídolo”.

Veamos ahora las inconsistencias que surgen con respecto al tema de la Solveig celeste. Hacia mediados de los sesenta Marechal ya ha publicado su segunda novela, El banquete de Severo Arcángelo, cuyo éxito ha producido una revalorización de aquella primera novela que, por las filiaciones peronistas del autor y por la crítica un tanto despiadada que Marechal hace de sus compañeros martinfierristas, fue en su momento relegada a la sombra y al silencio. Con esta nueva atención que merece al público el Adán Buenosayres, Marechal decide escribir un pequeño ensayo que aclarase sus símbolos más oscuros y que condujera a los lectores a una interpretación correcta de su novela. Este ensayo se publica en 1966 bajo el título de “Claves de *Adán Buenosayres*” como parte del

¹¹ El libro para el martinfierrismo era “obra de un colaborador de Dios en esa ineludible manía de crear el universo” (Revista Martín Fierro, II, 23; cit. en Ledesma 174).

¹² <http://www.cervantesvirtual.com>.

misceláneo Cuaderno de navegación¹³. Allí Marechal afirma que “el núcleo de la novela, su motor interno, está en una noción de la Solveig Celeste (...) que Adán presintió en su alma y que busca primero en la Solveig Terrestre (una muchacha de Saavedra)” (“Claves” 865). Ya vimos cómo Adán es capaz de vislumbrar el Principio divino detrás de la hermosura de Solveig; hasta este punto vamos bien. Sin embargo, he aquí que Marechal confunde sus propios términos al afirmar que Adán se propone, tras su fracaso de amor, asesinar no a su creación literaria, la Solveig Celeste, sino a la *terrestre*:

¿Qué sucede luego en la tertulia de los Amundsen? Que Adán, confrontando a la Solveig Terrestre con la Solveig Celeste que ha venido él intuyendo y es la medida justa de su «amor trascendente», se desase de la primera en una «reducción por el desengaño». Más tarde, admitida como «necesaria» la muerte de aquella *Solveig terrenal*, el héroe construye sobre sus despojos a la Solveig Celeste; y esa trasmutación se describe en el Cuaderno de Tapas Azules.” (“Claves” 865).

Es evidente que Adán jamás se pone el objetivo de matar a la mujer real. Es el ídolo literario el que debe perecer. La segunda inconsistencia surge cuando cotejamos nuestros hallazgos en la página 105 de la novela con lo que se expone en Libro VI, el Cuaderno de Tapas Azules. Marechal comete el mismo desliz que en sus “Claves”: nuevamente se afirma que la que debe morir no es la celeste, sino la Solveig terrestre.

¹³ Las citas de este ensayo, al que me referiré simplemente como “Claves”, provienen de su reproducción en la edición crítica de la novela que manejo.

Diré ahora que, no bien la hube iniciado [la obra alquímica que transmutaría a la Solveig terrestre en celeste], se produjo en Aquella un inevitable desdoblamiento, seguido de cierta necesaria oposición entre la mujer de tierra, que se destruía, y la mujer celeste que iba edificando mi alma en su taller secreto. Y como la construcción de la una se hacía con los despojos de la otra, no tardé yo en advertir que, mientras la criatura espiritual adelantaba en crecimiento y virtud, la criatura terrena disminuía paralelamente, hasta llegar a su límite con la nada. Fue así como «la muerte de Aquella» se impuso en mi entendimiento con el rigor de una necesidad (Adán 340).

Estas inconsistencias surgen, creo, porque ni en las “Claves” ni en el Cuaderno se discute la dimensión pecaminosa de la labor poética. Recordemos que la novela fue escrita en un lapso de dieciocho años, de 1930 a 1948. Es comprensible que Marechal se confundiera entre tanta dicotomía. Lo cierto es que, mientras que a lo largo de los libros I al V (a través del *leit motiv* del “tejedor de humo”, y, con más intensidad, en la escena de la tertulia de los Amundsen en la segunda parte del Libro II) la Solveig celeste cobra un cariz negativo, en el Cuaderno de Tapas Azules y en la interpretación que hace Marechal en su “Claves”, Solveig esconde un significado positivo. Este significado, profundo y determinante para la interpretación cabal de la novela, constituye el camino que le servirá a Adán para completar su periplo espiritual y regresar a la Unidad gozosa.

e) Ascenso a través de la belleza

Recapitulemos. Tanto el ensayo Descenso como la novela en general parten de a-

-quella sentencia de San Isidoro de Sevilla en que se postula que el alma, a través de la belleza de las criaturas del mundo, puede generar tanto un movimiento descendente como uno ascendente. La belleza opera de tal forma en ella que, si el alma se pierde en la hermosura de lo múltiple, por medio de esa misma hermosura le es dado descubrir la belleza increada y regresar al seno de Dios. El descenso de Adán Buenosayres podía desglosarse en dos momentos. El primero, de naturaleza “pasiva”, consistía en una actitud contemplativa del alma de la hermosura del mundo. Sin embargo, como la sola contemplación no bastaba al espíritu y éste se veía impulsado a salir de sí mismo (pues el movimiento, como vimos, es condición definitoria de lo múltiple), el alma desarrolla un segundo momento descendente, esta vez “activo”, por medio del cual intenta acercarse a y apoderarse de la criatura bella. La criatura, sin embargo, rechaza al alma amante haciéndole saber que su hermosura no puede darle la trascendencia que ésta exige. Ahora bien, el movimiento activo que Adán Buenosayres ejecuta para poseer a Solveig no es uno material, sino uno mental: Adán le roba la esencia a la niña de carne y hueso y con ella construye una mujer literaria, una Solveig celeste privada de la contingencia del mundo. Ante el “no” de las criaturas, el alma queda confundida y frustrada. Sin embargo, algo ha podido entrever en hermosura de la criatura, algo que la precede y la supera, algo que la sostiene y que está más allá de ella. Esta presencia de lo eterno en la belleza creada nos obliga a escindir a la Solveig celeste en dos. Con ello, creo, podemos superar las inconsistencias que hallamos tanto dentro de la novela como en su relación exterior con las “Claves”. Así, nos es dado postular a una Solveig celeste-literaria, obra artificial de Adán, y a una Solveig celeste-trascendente, por medio de la cual el alma podrá, por fin, lograr su *ascenso* a Dios. Me dispongo ahora a estudiar el movimiento ascendente del alma a través de la belleza.

Descenso y ascenso son para el alma movimientos complementarios. Dicho de otra manera, es necesario que el alma acceda a la belleza de las criaturas para poder remontarse por sobre ellas a la plenitud. Lo cual nos lleva a concluir que el hombre necesita de las criaturas para solucionar su naturaleza incompleta. ¿Es el hombre también necesario para las criaturas? Para Marechal, el universo posee un orden jerárquico: después de Dios, está el hombre, hecho a su imagen y semejanza, y al hombre le siguen las criaturas. Si el hombre requiere, entonces, *descender* a la criatura, ésta tiene la necesidad de ascender hacia Dios a través del hombre. En una nota anterior ya mencioné cómo el hombre (representado en la novela por un Adán que se diferencia del resto de personajes por su calidad de *iniciado en el misterio*) debe elevar a las criaturas a Dios, un poco a la manera del rey-filósofo platónico. Marechal, de hecho, utiliza una imagen parecida a la del “rey” para exponer la superioridad del hombre por sobre el resto de criaturas: “Podríamos afirmar ahora que el hombre es (o debe ser) el *pontífice* de las criaturas terrenas” (Descenso VII, mi subrayado). De modo que hombre y criatura son seres interdependientes. Ahora bien, si el hombre rehúsa ver el Principio creador detrás de la belleza creada, si persiste en quedarse en el *descenso*, la criatura no tendrá manera de ascender a Dios. Ello redundará, según el autor, en tres injusticias:

una injusticia con las criaturas, al exigirles, por violencia, lo que las criaturas no le pueden brindar [al alma]; una injusticia consigo misma, pues, al descender amorosamente a las criaturas inferiores, el alma concluye por someterse a ellas, con lo que invierte una jerarquía natural y trastorna un orden ontológico establecido; y una injusticia con la Divinidad institutora de la violada jerarquía y del orden roto (Descenso VII).

Para que le sea dado ascender, Adán Buenosayres considera necesario purificar su espíritu. Hacia el final del Libro V, en un largo monólogo interior, nuestro protagonista elabora una lista de sus pecados que culmina en un sueño revelador. En esta confesión podemos encontrar una de aquellas injusticias que Marechal describió en la cita anterior:

¡Imaginación! ¡Afanada como siempre, como ahora, en su telar mentiroso! No me bastó forzar a las criaturas, *exigiéndoles lo que no debían o no sabían dar*; sino que, apoderándome de sus fantasmas, les hice cumplir destinos extraños a su esencia, poéticos algunos y otros inconfesables (Adán 311, mi subrayado).

Notemos además que aquel abuso para con las criaturas está relacionado con el “telar mentiroso” o, lo que es lo mismo, la labor del “tejedor de humo”. La persistencia de Adán en la edificación de la Solveig literaria (sombra de la sombra) niega a la criatura una participación en la unidad que ella, por derecho ontológico, merece¹⁴.

¹⁴ Criatura que, en este caso, estaría representada por la misma Solveig. Adán, con su torpe amor, deja abandonada a la niña en un mundo negado por completo a cualquier clase de trascendencia, vano y superficial. Es el mundo positivista de su futuro prometido, Lucio Negri, y el de su amiga Marta Ruiz y de su hermana Haydée, para quienes la materia más grave del pensamiento consiste en planear su guardarropa (páginas 108 a 109 de nuestra edición). Hay una vaga nota misógina en esta jerarquía simbólica, que ubica a Adán siempre por encima de “Eva”, al hombre por sobre la mujer. Puede llegar a extremos hilarantes, como la siguiente enseñanza de Samuel Tesler, personaje de que Marechal se vale en repetidas ocasiones para expresar opiniones radicales que, muchas veces, como sucede con esta cita, la novela no se encarga enteramente de refutar: “Hablando a sus discípulos en el Ágora, Samuel Tesler, filósofo, les había señalado muchas veces la inanidad de la mujer, que siendo apenas un fragmento del costillar adánico, penosamente lograba disimular su terrible desnudez metafísica. Justamente (...) esa misma desnudez explicaba la obsesión femenina de vestirse a todo trance y eternamente, para lo cual no vacilaba ella en despojar de sus vistosas pieles a los animales carniceros, de sus plumas excelsas a las avecillas, de sus escamas a los reptiles, de sus fibras y cortezas a los vegetales, de sus babas lucientes a los gusanos, de sus metales y pedrerías a la tierra” (Adán 37). Es una exageración, evidentemente. Y si bien es cierto que hay una vasta distancia vertical entre Adán y Solveig (lo que, a primera vista, delataría una rampante misoginia), no menos verdadero resulta constatar que el resto de personajes de la novela, de Lucio Negri a Marta Ruiz, de Samuel Tesler a Ethel Amundsen (la “intelectual” de las hermanas), comparte la misma condición ontológica inferior frente al protagonista. Adán representa el alma humana, y el resto de personajes, las criaturas mundanales: así de simples son las cosas. Ya verá el lector si le perdona la arrogancia al autor del Adán. Sus compañeros martinfierristas, por cierto, no lo hicieron. Léase, por ejemplo, la crítica de Eduardo González Lanuza, quien

La edificación de la Solveig literaria redunda en otro pecado que la novela contempla como el más terrible de todos: la soberbia. Efectivamente, la estructura del infierno del séptimo libro, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, tiene como último recinto (el más alejado de Dios) no el de los traidores, como ocurría en la Divina Comedia, sino el de los soberbios. Allí ubicará el autor a Samuel Tesler, y allí también se quedará Adán Buenosayres cuando se acabe la novela. El sueño revelador con que culmina el acto de purificación que emprende el protagonista (final del Libro V y término, también, de su aventura espiritual) muestra a Adán ya no sólo como pecador, sino como encarnación misma de la Soberbia:

Adán sueña que avanza con una legión de guerreros anacrónicamente armados [los romanos], entre los cuales, y a golpes de rebenque, anda, se tambalea, cae de rodillas y vuelve a incorporarse un hombre que lleva una cruz. Y ¡cosa extraña!, en aquel hombre azotado reconoce al *linyera* del umbral (...) Observa entonces a los guerreros que marchan a su lado, y el terror lo invade, porque todas y cada una de aquellas fisonomías parecen símbolos: esta cara de tinte amarillento, con bolsas azules debajo de los ojos, es el mismo semblante de la Lujuria; en esa otra de nariz encorvada, filoso mentón y ojitos de clavo se nombra la Avaricia; allí están la Pereza de ojos lagañosos, la Cólera de apretadas mandíbulas, la Gula de doble papada y la Envidia royéndole los pulgares. Llorando de pavor, Adán tantea sus propias facciones, y en ellas descubre los mismos rasgos odiosos, mientras el

le censura a Marechal que “la genialidad queda reservada para uso exclusivo de su protagonista-autor” (González Lanuza 878-879), frente a la cual el resto de personajes se limita a “balbucir zurdas objeciones que servirán para mayor lucimiento de Adán en su contundente réplica victoriosa” (878). Y si bien no le falta razón a González Lanuza, también es menester afirmar que el mismo Marechal, bajo la figura de Adán, reconoce haber pecado de soberbio y hasta llega a condenarse a sí mismo por ello, como veremos a continuación.

cortejo se abre camino en la multitud ciega y el hombre azotado cae y se levanta (316).

Lo que sucedió en la realidad encuentra su final en el sueño: es una misma visión la que le revela a Adán que el linyera al que ha dado cobijo es Cristo y que su pecado más grave es el de la soberbia, a la vez que Adán, a causa de su condición de pecador, se trasmuta en uno de los que condena al Mesías a la muerte. *Mea culpa* y purificación constituyen así un mismo movimiento de solución que cierra, con el final del Libro V, la narración de la aventura del protagonista. Observamos a Adán temblar entre sueños, a la vez que el narrador nos cuenta que “Presencias torvas retroceden: huyen vencidas y como a regañadientes hacia los cuatro ángulos del recinto. De pie junto a la cabecera, Alguien ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente” (Adán 316). ¿A qué “presencias torvas” se refiere el narrador? L. M., en su Prólogo Indispensable, había sintetizado el relato que se proponía realizar (recordemos, como semblanza previa a la obra del propio Adán Buenosayres, transcrita en los libros VI y VII de la novela) de la siguiente manera:

Mi plan se concretó al fin en cinco libros, donde presentaría yo a mi Adán Buenosayres desde su despertar metafísico en el número 303 de la calle Monte Egmont, hasta la medianoche del día siguiente, en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo, frente a la iglesia de San Bernardo, ante la figura inmóvil del Cristo de la Mano Rota (6).

La imagen de la batalla de ángeles y demonios está unida a la del sonido del redoble de tambores. Ambas ya han salido a relucir en una cita que hice anteriormente, cuando ex-

-puse la imagen del pez y del anzuelo:

Un terror sagrado que redobla sus tambores desde la lejanía, *in crescendo*, *in crescendo*, hasta romperme los tímpanos del alma. El pez en el anzuelo, yo: un pez que ha mordido el anzuelo invisible y se retuerce a medianoche. Y aquel viejo llamado, entre la risa brutal de los demonios que acechan en los rincones: «¡Adán! ¡Adán Buenosayres!» (Adán 55-56)

Un redoble de tambores, pues, que presagia la batalla entre demonios (las tentaciones del mundo, de las cuales la más terrible es la belleza engañosa) y los ángeles (detrás de los cuales se halla el Pescador). Uno y otra no aparecen siempre juntos: a veces es el redoble solo (como el *in crescendo* que lleva a Buenosayres a desmayarse en la Glorieta de Ciro, páginas 229 a 230 de nuestra edición), y viceversa; sin embargo, basta la aparición de una de aquellas imágenes para invocar tácitamente a la otra. La de la batalla angélica es, sin embargo, particularmente importante, y regresaremos a discutirla más a profundidad en la segunda parte de este trabajo. Quede por ahora expuesta.

Con la victoria del ángel (ese “Alguien [que] ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente”), dijimos, culmina la aventura espiritual de Adán: el “eternamente” funciona como conclusión absoluta. Tras su despertar, nuestro protagonista ha vagado por el mundo, se ha perdido, se ha arrepentido de sus pecados y, a través de un gesto de caridad, ha logrado salvarse. Esta historia, volvemos a repetir, ocupa los libros I al V de la novela y constituye la semblanza que L. M. hace de Adán Buenosayres. Es, pues, el relato de la vida de un hombre particular. El Cuaderno de Tapas Azules, libro VI de la novela, si bien discurre sobre el mismo tema (Adán Buenosayres), se propone un objetivo

enteramente opuesto a la Semblanza.: “no me propuse”, escribe Adán, “trazar la historia de un hombre, *sino la de su alma*” (321, subrayado mío). Así, si la Semblanza se demora en narrar el descenso, deteniéndose en el fracaso de amor y en los pecados puntuales del protagonista, y resuelve el ascenso más bien rápidamente (basta con el gesto hacia el linyera), el Cuaderno expondrá con más amplitud el movimiento ascendente del alma de Adán. A su vez, el Cuaderno narrará de manera distinta el descenso, suprimiendo, como dijimos, toda referencia a la dimensión pecaminosa de la labor poética¹⁵. No son éstas, sin embargo, las únicas diferencias. Podemos enumerar las más importantes:

- El lenguaje: si la Semblanza utiliza uno moderno y hasta revolucionario para la literatura de la época (aceptando de buena gana el “voseo” rioplatense, e incluyendo aquellas ‘malas palabras’ que tanto le han reclamado a Marechal sus censores), el del Cuaderno es de corte petrarquista, “retrógrado” y, como lo explica el mismo Marechal, modelado a partir de la Vita nuova de Dante.
- Los personajes: puntuales en la semblanza, carecen de nombres en el Cuaderno (Adán es la primera persona desde la que se narra, Solveig se convierte en Aquella, y Cristo, como vimos, en Alguien).
- La acción: apenas hay movimiento en el Cuaderno. Lo que ocupa con mayor premura al narrador es tanto la observación de la conducta de su propia alma (sus

¹⁵ Salvo una sola excepción. Cuando Adán narra la muerte de la Solveig literaria, se hace una vaga alusión que creo que tiene que ver con el pecado del poeta. Adán sueña que lleva el cadáver de su amada en un navío, y que éste luego “atraca en un muelle *como de tinta*” (341, subrayado mío). El protagonista sube las escaleras del muelle y deja el cadáver frente a una puerta, detrás de la cual hay un personaje al que se alude como “Alguien” y que representa a Jesucristo. Ese Alguien ordena a Adán: “Abandona ya las imágenes numerosas, y busca el único y verdadero semblante de Aquella” (342). Aquellas “imágenes”, ¿aluden a la poesía? Fuera de esta referencia dudosa, el ejercicio poético, al contrario que en la Semblanza, no ofrece en el cuaderno mayor problemática.

movimientos y sus repliegues, sus terrores y sus anhelos, de todos los cuales se quiere hacer una suerte de metafísica general del alma humana) como las impresiones que le generan algunos sucesos contadísimos (por ejemplo, la idea de la contingencia que surge mediante la contemplación de la Pampa, o el amor que le inspira al narrador su primer encuentro con Aquella).

Y aún con todas estas diferencias expuestas, el factor común entre la Semblanza y el Cuaderno termina por superarlas pues, repetimos, en última instancia *ambas cuentan la misma historia*: el descenso y ascenso de Adán Buenosayres a través de la belleza humana y su feliz regreso a la Unidad. Ello, sin embargo, no resulta en absoluto evidente y la novela jamás lo señala. Yo incluso me arriesgaría a decir que el Cuaderno de Tapas Azules es incomprendible si no se ha leído antes el ensayo Descenso y ascenso del alma por la belleza, pues sólo a través del conocimiento de la fórmula de San Isidoro puede uno establecer los puntos en común entre el Libro IV y los libros restantes, incluido el séptimo. Pues si el Cuaderno es una reelaboración de lo ya narrado en la Semblanza, el Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia constituye, a su vez, una reelaboración del movimiento descendente que Semblanza y Cuaderno narraran ‘a su modo’ en sus respectivos libros¹⁶. La estructura queda, sin embargo, incompleta, pues el relato se detiene en la reelaboración del descenso y se queda con la deuda del ascenso. Como ha notado Pedro Luis Barcia:

¹⁶ El mismo vocablo “Cacodelphia” es elocuente en este sentido. James Wilson afirma que “Cacodelphia, ‘la ciudad atormentada’, derives obviously from ‘caco’ (evil)... but also hints at *caca*” (Wilson 266). El sufijo “delphia” proviene de *δελφός* (*adelphos*), “hermano”, lo que haría del significado de Cacodelphia algo aproximado a ‘ciudad de los hermanos malvados’ o ‘de los hermanos de la mugre’.

Schultze propone a Adán un doble viaje: un descenso a Cacodelphia y un ascenso a Calidelfia, la ciudad atormentada y la ciudad gloriosa. El segundo queda incumplido. La novela concluye con el punto más hondo del descenso posible. Pero en el proyecto del astrólogo, y en la tradición oriental y occidental, a toda catábasis seguía una anábasis (Barcia 76).

Es en la sentencia de San Isidoro, a la que todos los libros del Adán sirven, tal como sucedía como con Descenso, de larga y complejísima glosa, en donde debemos buscar la unidad estructural de la novela. Dada la deuda enorme que el Cuaderno le debe a Descenso, es comprensible que lectores tan penetrantes como Julio Cortázar no reconocieran la sólida arquitectura sobre la que descansa la novela¹⁷. Ello, de hecho, es tan extremo, que críticos actuales, como es el caso de Barcia, consideran todavía necesaria la reivindicación de la unidad estructural del Adán. ¡Aún en nuestros días, en que la novela ya está plenamente incluida en el canon literario hispanoamericano! La estructura del Adán, hecha de continuas reelaboraciones, como las variaciones de una pieza musical sobre un mismo tema, me lleva a pensar en las que llevan a cabo autores medievales como el Arcipreste de Hita en El libro del buen amor (por ejemplo en los Gozos de Santa María) una forma de narrar que la crítica especializada ha vinculado con el mester de juglaría y el contexto oral en que se relataban sus historias. Todavía hace falta un estudio profundo que analice las relaciones del Adán con la literatura medieval. Sólo con ese estudio podremos medir el alcance de la influencia

¹⁷ Escribe Cortázar en su recensión de la novela, en 1949: “Los libros VI y VII podrían desglosarse de Adán Buenosayres con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de addenda y documentación” (880).

del Arcipreste o de Berceo sobre la obra de Marechal¹⁸. Sea como fuere, la estructura de la novela, si bien perfectamente construida y (si se acepta mi observación) cimentada en la tradición literaria medieval, lamentablemente posee la falla innegable de la anábasis ausente, la reelaboración de la parte del ascenso. Es algo de lo que el mismo autor se arrepiente, como lo confiesa en la dedicatoria de su segunda novela:

(...) en *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmobilizado en el último círculo de un Infierno sin salida; y promover un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las vías de un “ascenso” correlativo es incurrir en una maldad sin gloria en la que no cayó Homero ni Virgilio ni Dante Alighieri. *El banquete de Severo Arcángelo* propone esa “salida” (cit. en Barcia 76).

Ahora bien, ¿cómo desarrolla (o ‘reelabora’) el Cuaderno el ascenso de Adán? Hay que regresar a nuestras dicotomías. Al analizar las inconsistencias que rodean a la Solveig celeste dijimos que nos era posible superarlas si distinguíamos en ella dos distintas, una literaria y otra trascendente. Una profundizaba el descenso (la obra literaria como sombra de la sombra), y la otra conducía al ascenso. ¿Qué se esconde detrás de esta Solveig trascendente? En sus “Claves”, Marechal confiesa haberse inspirado en un grupo particular de poetas medievales para la construcción de su Solveig, los Fedeli d’Amore. El autor resume las enseñanzas de los “fieles de amor” en cinco principales:

¹⁸ Lamentablemente, la crítica se satisface con la rápida mención de Dante, cuya influencia es por demás obvia (la de la *Comedia*, en el infierno de Schultze, y la de la *Vita nuova*, que el mismo Marechal reconoce en sus “Claves”). Barcia hace observaciones útiles sobre la relación entre Marechal y Berceo, y nos pone al tanto de un ensayo del argentino sobre el autor español, “Recuerdo y meditación de Berceo”, al cual, por desgracia, no he podido tener acceso.

a) que los «fieles de Amor» celebraron, en lenguaje amoroso, a una Dama enigmática; b) que dicha Señora, pese a los nombres distintos que le da cada uno de sus amantes (Beatriz, Giovanna o Lauretta), se resuelve al fin en una Mujer única y simbólica; c) que la noción de tal mujer se aclara en Dino Compagni, cuando ese «fiel de Amor» la designa con el nombre de *Madonna Intelligenza*; d) que Madonna simboliza el Intelecto trascendente por el cual el hombre se une o puede unirse a Dios, y que lo simboliza en su «Perfección pasiva o femenina»; e) que, por tanto, *Madonna* es la *Janua Coeli* (Puerta del Cielo) y la *Sedes Sapientiae* (Asiento de la Sabiduría) que los cristianos entendemos en la Virgen María (“Claves” 865).

El Cuaderno de Tapas Azules es así una obra de carácter laudatorio que celebra el descubrimiento de Adán de aquella Dama Enigmática, trasunto simbólico y trascendente de la dama particular, Solveig Amundsen. Solveig representa, pues, a la Virgen María. El Cuaderno está escrito con un lenguaje más o menos hermético, de modo que nunca se establece esta equivalencia con la claridad con la que la expone Adán en sus “Claves” (“Solveig Celeste (*Madonna*)”, 865). Sin embargo, creo que nos es dado descifrar el mensaje dentro de los límites mismos de la novela. Adán narra tres sueños en su Cuaderno. En el segundo de ellos se le aparece una figura de, como él mismo lo escribe, una “mujer crucificada” (326):

Levanté la frente, siguiendo el rumbo de su brazo, y me pareció ver, como clavada en la negrura de arriba, una gran esfera de vidrio semejante a un animal del cielo en la forma y en el color, pero de tan viva transparencia, que ningún punto de su masa quedaba invisible. Y lo asombroso era que aquel astro tenía como eje un cuerpo de

desnudo de mujer, el cual dominaba las cuatro direcciones de la esfera: al norte la cabeza, los pies al sur, el brazo derecho al este y el izquierdo al oeste (326).

El detalle de aparición de la mujer crucificada, síntesis perfecta de la misericordia de la Virgen y del sacrificio de Cristo, debería conducirnos a la imagen de la “rosa náutica” o “rosa de los vientos”. Recordemos el tercer sueño narrado del Cuaderno, al que nos referimos en una nota al pie: Adán lleva el cadáver de su mujer literaria en la proa de una *embarcación*, con dirección al *muelle* (“de tinta”) en donde será recibido por el Cristo-linyera. La Virgen-Rosa de los vientos representa la brújula que ayuda al navegante (cristiano) a ubicar el norte (Dios) en ese ancho mar que es la vida. Es una imagen alegórica sumamente parecida a la de la introducción de los Milagros de nuestra señora. El alma es en ambas *viajera*, navegante o romera, y la vida del cristiano un largo viaje hacia Dios mediado por la ayuda de la Virgen¹⁹. Por si no fuera suficiente la imagen de la virgen crucificada, Marechal afirma que a esa Solveig trascendente “*Viento* era el nombre que le convenía” (329, mi subrayado).

Nos resta aún descubrir por qué Marechal llama a la Virgen “Madonna *Intelligenza*”. La explicación se encuentra en el concepto de “Inteligencia Amorosa” (*Inteletto d’Amore*) perteneciente a los “fieles de amor” que Marechal se ocupa de exponer en Descenso:

¹⁹ Barcia analiza brevemente el parecido entre la introducción a los Milagros y el símbolo del viaje en Adán a través de su lectura de “Recuerdo y meditación de Berceo”: “Precisamente, lo que lo atrae [a Marechal] en la “Introducción” a los *Milagros* “es su forma de itinerario espiritual” seguido por un poeta y ofrecido como modelo. “La romería en que va el poeta es el camino de este mundo” (p. 533), en el que somos viajeros. “Todos somos romeros en atención a la meta del viaje, o sea a la prometida bienaventuranza, que no se da en la tierra sino de *suso*”, acota Marechal” (Barcia 53). Las citas que hace Barcia pertenecen al ensayo de Marechal, publicado originalmente en el número 5 de la revista Ortodoxia, en 1943 (cinco años antes de la publicación del Adán).

Encontraba yo (...) una contradicción entre los dos vocablos Intelecto y Amor, ya que, si el primero entraba en la facultad cognoscitiva, el segundo cuadraba sólo la facultad apetitiva y posesiva de la voluntad. El Intelecto de Amor llegó a parecerme al fin un modo híbrido en que dos potencias del alma contraían un raro maridaje (Descenso V).

“Inteligencia” y “Amor” se oponen en la medida en que el intelecto, como facultad cognoscitiva, es propiedad de la razón, y el amor es un fenómeno que ocurre de súbito y no se razona. El amor inteligente es aquel que no se restringe a la pura sed de belleza, vale decir, el que no se queda en lo múltiple mundanal. Un amor, en suma, *ascendente*. Lo que Marechal dice del alma perdida en la belleza de las criaturas puede aplicarse también a su personaje: “El alma descendente que nos propone Isidoro no estaría en descenso si ejerciera su intelección amorosa: *del amor ella practica sólo el movimiento, y no la inteligencia del fin que la mueve*; por eso está vagando ahora en el laberinto de los amores engañosos” (Descenso V, mis subrayados). Figura simbólica de esta facultad sintetizadora de contrarios (intelecto y amor) es, precisamente, la Virgen. A través de ella puede alma descubrir el Intelecto de Amor y redirigir sus esfuerzos desde las criaturas hacia Dios. De allí que Adán, en el párrafo final de su Cuaderno de Tapas Azules, afirme que

Desde entonces mi vida tiene un rumbo certero y una certeza esperanza en la visión de Aquella que, redimida por obra de mi *entendimiento amoroso*, alienta en mi ser y se nutre de mi substancia, rosa evadida de la muerte (1997: 342, mis subrayados).

Marechal utiliza una metáfora muy bella para describir cómo aquellas tres Solveigs que hemos distinguido (real, literaria y trascendente) actúan a un mismo tiempo sobre el alma de Adán:

«Dos criaturas paralelas –reflexionó Adán Buenosayres-: la de Dios en el sofá, la mía en el Cuaderno. Y tal vez amasadas con el mismo barro. Dos paralelas: no se encontrarían jamás.» (...) ¡Atención! ¡Atención! Algo suyo quedaba en esa criatura ideal que había edificado: eran el número, la medida y el peso de su vocación amorosa, el tamaño de su sed, la fisonomía de su esperanza. Y según don Bruno [el maestro de escuela de Adán], las líneas paralelas también se juntan, bien que sólo en el Infinito. (Adán 105)

Solveig real y literaria, “amasadas con el mismo barro” (vale decir, *creadas* sobre un mismo material, la belleza), constituyen dos rectas paralelas que sólo en el infinito (Solveig trascendente: la Virgen) podrán encontrarse. Así opera la Virgen en la novela, como dadora de *sentido* (de significado y de dirección) tanto a la vida del navegante (la revelación de la belleza increada en las criaturas) como a su obra (poesía que sirve para exaltar el misterio feliz del que ahora se es partícipe). Con el gesto de caridad hacia el linyera y el descubrimiento de la Dama Enigmática en Solveig Amundsen, Adán Buenosayres concluye su periplo y asciende a la Unidad gozosa.

Con ello concluimos la primera sección de este trabajo. A lo largo de ella hemos estudiado cómo el protagonista despierta a una realidad violenta y fragmentaria, cómo se reconoce a sí mismo como incompleto y el movimiento amoroso que ejerce hacia las criaturas para hallar su plenitud. Discutimos cómo el camino se bifurca para el alma en las

criaturas, cómo su belleza conducía a un descenso y a un ascenso, según la famosa cita de San Isidoro de Sevilla. El movimiento descendiente en Adán, señalamos, tenía dos momentos: en el primero Adán se perdía en la contemplación de la belleza mundanal y, en el segundo, al intentar acercarse a esa hermosura, el protagonista hacía un intento vano de creación artificial de plenitud que redundaba en el pecado de soberbia. Ese intento estaba plasmado en el Cuaderno de Tapas Azules y consistía en la trasmutación de la Solveig real a una ideal, mujer de literatura que nosotros distinguimos de una Solveig trascendente que franqueaba al alma, perdida en el abismo de la multiplicidad, el camino ascendente que conducía al Principio creador. Esta Solveig trascendente ocultaba a la Dama enigmática de los Fedeli d'Amore, nada menos que la Virgen María. La imagen de la Virgen como rosa de los vientos aclaraba para nosotros el simbolismo del viaje de la novela: distinguíamos así el alma como navegante, el mar como la vida, la brújula (Rosa náutica) como la Virgen, y el muelle como el seno de Cristo. Gracias a la Virgen llegaba el alma al muelle; a Adán lo recibe el Cristo-linyera, a quien le entrega los despojos de su mujer literaria, y con el gesto de caridad que se había narrado ya al final del Libro V, Adán Buenosayres concluye su periplo.

A continuación, me interesa discutir el uso de la alegoría y la figura en la novela. Creo que es absolutamente indispensable estudiar estos procedimientos si queremos saber cómo la dimensión individual en la novela (vida y destino de Adán) se une con la colectiva (la Argentina). Sólo después de ello podremos indagar en el colectivo argentino como “nación”.

3. Alegorización y figura.

La fuerza de Adán Buenosayres radica en la profundidad de sus símbolos: el trabajo que Marechal ejerce sobre ellos hace que el lector, impresionado, desvele una tras otra capa de significado, como si de un fruto de muchas cáscaras se tratara. La presencia de estos múltiples niveles de significado, ¿es, sin embargo, razón suficiente para hablar de *alegoría*? La pregunta nos importa en cuanto a la organización de los símbolos en la relación entre individuo y colectivo. Si bien existen muchas formas de alegorizar, partiremos de la definición que de ella da Carlos Bousoño, por ser la que más tradicionalmente el lector reconoce como “alegoría”. Ella tiene que ver, para este autor, con planos paralelos que poseen puntos de correlación:

Si el plano imaginario E se descompone en sus elementos $e_1 e_2 e_3 \dots e_n$, su correlativo plano real A debe igualmente descomponerse en otros tantos elementos $a_1 a_2 a_3 \dots a_n$ «en correspondencia matemática y miembro a miembro»²⁰, de forma que a_1 se relacionase con e_1 ; a_2 con e_2 ; a_3 con $e_3 \dots$; a_n con e_n . (Bousoño 177-178).

Pedro Luis Barcia brinda una definición casi igual a la de Bousoño en la “Introducción” a su edición del Adán (Castalia, 1994). Comienza citando de memoria a Quintiliano: «Entiendo por alegoría “una serie de metáforas encadenadas”»²¹ (Barcia 59), para luego elaborar:

²⁰ La cita que hace Bousoño es de Dámaso Alonso. La poesía de San Juan de la Cruz. Madrid: CSIC, Instituto Antonio de Nebrija, 1942. 215-217.

²¹ No he podido encontrar esta cita. En Institutio Oratoria, escribe Quintiliano: “Αλληγορία, quam inversiones interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium” (Quintiliano 88). En la

Esta concatenación se da en dos direcciones: una vertical, que liga los eslabones entre sí, en sintaxis metafórica; otra, horizontal, que relaciona cada elemento A del plano figurado (o referente) con un elemento A' en el plano de la figuración o imagen, y así sucesivamente (Barcia 59).

El resultado es el mismo: dos planos que contienen elementos unidos tanto horizontal (e_1 con e_2 con e_3 , etc., en Bousoño) como verticalmente (e_1 con a_1 , e_2 con a_2 , etc.) Ahora bien, para Barcia el elemento alegórico en el Adán es prácticamente irrelevante. Reconoce la evidente relación de la novela con la Odisea, y hasta plantea una alegoría entre Marechal y Homero que abarcaría sólo los dos primeros libros de la novela (“la casa de los Amundsen (Ítaca) a donde ha de ver [Adán] a Solveig (Penélope)... el mendigo Polifemo, Ruth (Circe), las muchachas del zaguán (las Sirenas)”, Barcia 60), pero considera finalmente que “no debe tirarse más de la manta, porque Marechal no quiere alegorizar ni respecto de la *Odisea* ni en el seno mismo de su narración: su propuesta básica es simbolizar” (Barcia 60). Creo que Barcia se equivoca al descalificar todo alegorismo por parte de Marechal. Como intentaré mostrar, nos es dado reconocer planos paralelos que recorren toda la novela y que, en la definición de Bousoño, Barcia y hasta de Quintiliano (“una cosa en las palabras, y otra en el sentido”), pueden considerarse como funciones alegóricas. Pero esto no es todo, pues argumentaré que Marechal, aparte de la alegoría,

traducción del reverendo John Selby Watson: “a word which our writers interpret by *inversio*, presents one thing in words and another in sense, or sometimes a sense quite contrary to the words” (Libro 8, capítulo 6, 4. La cita proviene de la versión hipertextual online del texto. Véase las Obras Citadas). Alegoría es para Quintiliano, de este modo, algo que presenta un mismo objeto en dos sentidos distintos. Cf. también la traducción de la edición bilingüe madrileña de 1799, transcrita a Google Books: “La alegoría, que interpretamos inversión, muestra una cosa en las palabras, y otra en el sentido, y también a veces lo contrario” (Quintiliano 88).

utiliza también otro procedimiento literario propiamente medieval: la *figura*. Con estas exposiciones podremos ver cómo se articula el “colectivo” en la novela.

Es ya un lugar común de la crítica establecer las equivalencias entre algunos personajes del Adán con los de la Odisea²². Estas equivalencias, como afirmaba Barcia, se limitan exclusivamente al libro II, que narra el paseo de Adán por la calle Gurruchaga. Tendremos ocasión de detenernos en el análisis de este episodio. Por ahora sólo nos interesan el ciego Polifemo, la adolescente Ruth -empleada de la tienda “La hormiga de oro”-, y las tres muchachas altivas llamadas Ladeazul, Ladeblanco y Ladeverde, que acosan al protagonista desde su zaguán. La referencia del primero es obvia (el ciego Polifemo es Polifemo); Ruth, por su parte, quiere simbolizar a Circe²³, y con las muchachas sucede otro tanto con respecto a las Sirenas. El hecho de que sea éste el episodio que contiene la famosa parodia al estilo homérico ha ayudado asimismo a imaginar que sólo aquí se encuentran las relaciones alegóricas con la Odisea. Lo cierto es que la filiación de la obra marechaliana con la homérica es mucho más profunda. Y no sólo porque exceda los límites del libro II. De hecho, para entenderla, debemos remontarnos a los mismos orígenes de la interpretación alegórica.

¿De dónde surge la alegoría? Digamos primero que emerge, antes que como procedimiento narrativo, como herméutica. Uno tiende a filiar este modelo interpretativo sobretudo con el período conocido como la Edad Media. Sin embargo, si bien el Medioevo sufrió con especial intensidad lo que E. R. Curtius llama “alegorismo medieval” (una proclividad especial por la interpretación de textos a través de la alegoría, Curtius 292), lo cierto es que la alegoría es más antigua que el cristianismo. Curtius considera que nace

²² Son equivalencias que el mismo Marechal ha revelado. Cf. “Claves”, sección 5, 864.

²³ Ello es claro incluso en la novela: “¡Diablo de muchacha”, piensa de ella Adán Buenosayres, “¡Tentadora como una Circe!” (69).

como argumento necesario para defender la legitimidad de la poesía²⁴. Desde los presocráticos (con excepción de Heráclito) hasta Platón, la censura de los poetas era moneda corriente: se les reprochaba difundir mentiras que el pueblo, que carecía por lo pronto de casta sacerdotal y de libros sagrados, tomaba como religión. El blanco privilegiado de estos ataques era, naturalmente, el poeta máximo de la Antigüedad, Homero. Ante las mentiras de Homero y sus seguidores, la verdad de la filosofía se erige como única y excluyente. Sin embargo, resulta imposible negar que el bardo maestro ofrece, a la par que placer, conocimiento valioso. ¿Cómo, entonces, salvar a Homero? La alegoría se propone como solución: bajo el argumento más evidente de las fábulas homéricas se oculta un sentido profundo, no accesible a simple vista, que contiene las verdades trascendentales del mundo. Al despojarse de las apariencias, el consumidor de literatura penetra el verdadero mensaje de la poesía. La interpretación alegórica de Homero pasa de Grecia a Roma, y luego es heredada por los grupos gnósticos de los primeros siglos de la era cristiana. Sus sucesores, los padres de la iglesia, volcarán estos esfuerzos hermenéuticos hacia la Biblia. Con el arribo del cristianismo, la obra de Homero servirá para mejor ilustración del dogma. Ello sucede, por ejemplo, con el mástil al que se ata a Odiseo para evitar que se entregue a las Sirenas. El influjo de las representaciones pictóricas de la escena lleva a los eruditos cristianos a pensar en el mástil como la cruz, con lo que el gesto de negación de Ulises a la tentación de las Sirenas se transforma en el rechazo que el cristiano hace frente al pecado gracias al sacrificio de Cristo²⁵. La imagen de la cruz-mástil aparece en Marechal (el último capítulo de Descenso, “El mástil”, explica la

²⁴ Cf. el capítulo XI, “Poesía y filosofía”, del libro de Curtius, p. 290 y ss.

²⁵ Cf. Ignacio Gómez de Liaño: “Si del gnosticismo pasamos a la ortodoxia, podemos ver la utilización alegórica de Homero en Clemente de Alejandría, que, desde finales del siglo II, en su *Cohortatio ad Gentiles*, comparaba la escena cristiana de la crucifixión con la de Odiseo atado al mástil de la nave entre los hechiceros cantos de las Sirenas-Parcas” (396).

relación), lo que quizás nos pruebe que no andamos demasiado desencaminados al seguir la pista de la alegoría. Sea como fuere, no nos hace falta esperar hasta el 200 d.C. para hallar la que será la lectura privilegiada del cristianismo de la Odisea. Ésta ya se encuentra en los pitagóricos:

Al leer la *Odisea*, los pitagóricos, y con ellos algunos grupos gnósticos de los siglos I-III –y, verosímilmente, el emperador Tiberio–, la interpretaban como el paradigma de la *historia del alma*. Allí se podía leer su caída en el cosmos material (Troya), su incorporación en humana figura, su peregrinación por las aguas de la materialidad cósmica (la Escila de Sperlunga) perseguida por el hostil Poseidón (dios que simboliza la voraginosa materialidad del cosmos), su iluminación por Atenea-Sofía, su autodescubrimiento como logos divino, su salvación en fin, coronada por la ascensión del alma (Odiseo) al Hades (Paraíso) donde el «hijo unigénito» se abraza con la más elevada hipóstasis de la humanidad-divinidad, el padre Laertes (Gómez de Liaño 394).

El *nostos* de la Odisea se interpreta de este modo como la salvación del alma humana, el regreso a “la más elevada hipóstasis de la humanidad-divinidad” desde la “voraginosa materialidad del cosmos”. Pero ¿no es ésta la lectura que hemos ido tejiendo de la aventura espiritual de Adán Buenosayres en lo que va de nuestra investigación? Para organizar los hallazgos hechos en la sección anterior utilizaré el modelo actancial de A. J. Greimas, por la conveniencia que tiene éste de reducir un argumento a sus componentes

más básicos²⁶. Como ya se sabe, Greimas clasificaba los personajes de un relato “no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de *actancial*)” (Barthes 30), distinguiendo en él un sujeto, un objeto, un oponente y un destinatario. Podemos hacer otro tanto con el Adán. El resultado sería el siguiente:

SUJETO	OBJETO	OPONENTE	ADYUVANTE
Adán Buenosayres	Salvación/ Muerte	Solveig Amundsen	Solveig Amundsen

El sujeto protagonista Adán Buenosayres busca la salvación de un mundo violento y lleno de sufrimiento²⁷: su meta es la paz de espíritu. A pesar de saber que alcanzarla no es posible sin su muerte, se dirige en última instancia hacia esta meta y en ella concluye su aventura. El esquema nos permite ver, asimismo, lo crucial que resulta para la novela la sentencia de San Isidoro (hasta el punto que podríamos decir que, como sucedía con Descenso, todo el Adán no es más que una larga glosa al sevillano): Solveig Amundsen opera en la aventura de Adán como oponente y como adyuvante al inspirarle los movimientos descendente y ascendente que analizamos en la novela. A pesar de que ya conocemos estos datos, quedémonos en la abstracción, en la sola figura de Solveig, sin penetrar aún su significado. Quiero que sea así pues los componentes con los que he construido el esquema pretenden ser los más superficiales, la raíz más básica sobre la cual

²⁶ Podría objetarse la poca coherencia de aunar un procedimiento medieval con un modelo interpretativo estructuralista. Pero ¿acaso Vladimir Propp no utilizaba un modelo semejante para analizar fábulas tradicionales?

²⁷ Una búsqueda que, podríamos decir, se da un tanto semiconscientemente: Adán busca a oscuras a Dios llevando a cuestas sólo su fe. Confía en la verdad de su dogma, y adivina que su camino concluye en su muerte, pero aún así no puede evitar pedir manifestaciones concretas a Dios, como puede verse en las escenas finales del libro V.

Marechal va acumulando diversos símbolos a lo largo de su novela. Ahora demos un paso más adelante. Pasemos del personaje y la situación concreta a la significación simbólica:

	SUJETO	OBJETO	OPONENTE	ADYUVANTE
I	Adán Buenosayres	Salvación/ Muerte	Solveig Amundsen	Solveig Amundsen
II	Alma del hombre	Unidad (Dios)	Belleza creada	Virgen María (<i>Madonna Intelligenza</i>)

Con la superposición de estos dos planos de significado, creo que podemos comenzar a hablar de alegoría. Es clara la relación horizontal, que ya describimos: Adán busca la salvación, y en esa búsqueda se enfrenta a Solveig a la vez que Solveig le resulta indispensable para llegar a su objetivo. La relación vertical entre ambas horizontales, ahora podemos decir, ha sido nuestro objeto de análisis en la sección anterior. Ampliamente, el personaje de Adán Buenosayres representa el alma del ser humano, cuya meta es la plenitud en el seno de Dios. A esta persecución se opondrá la belleza creada, tentando al espíritu a perderse en ella. En la novela, la belleza creada, como ya vimos con detalle, está simbolizada en Solveig, tanto en su manifestación concreta como mujer de carne y hueso, *Solveig terrestre*, como en su transmutación poética, *Solveig celeste-literaria*. Sin embargo, como nos lo mostró el Cuaderno de Tapas Azules, Adán descubre también en Solveig a la que será su adyuvante más importante, la *Madonna Intelligenza (Solveig celeste-transcendente)*. A través de la Virgen el alma puede acceder a la belleza increada y regresar, por fin, a la Unidad, lo cual, desde luego, constituye la salvación del protagonista. Anotemos también que mientras nuestra horizontal I está desarrollada en los primeros cinco libros de la novela, la II lo está sobre todo en el Cuaderno de Tapas Azules (recordemos la

cita del capitulillo III del Cuaderno, “no me propuse trazar la historia de un hombre [como lo hace L. M. en la semblanza], sino *la de su alma*” (321, mi subrayado). Con todo esto expuesto, regresemos a la cita de Gómez de Liaño. Según este autor los pitagóricos habían tejido una lectura de la Odisea que contemplaba los siguientes elementos: alma humana, caída en el cosmos material (representado en Troya), peregrinación del alma “por las aguas de la materialidad cósmica”, persecución por Poseidón, iluminación por parte de Atenea-Sofía (una Palas que representa también el logos), una salvación concretada en el ascenso del alma al Paraíso (regreso a Ítaca), y un reencuentro con el Padre. Si reducimos la lista al modelo de Greimas y lo superponemos a nuestra lectura alegórica de Adán, obtendremos el siguiente resultado:

	SUJETO	OBJETO	OPONENTE	ADYUVANTE
I	Adán Buenosayres	Salvación/ Muerte	Solveig Amundsen	Solveig Amundsen
II	Alma del hombre	Unidad (Dios)	Belleza creada	Virgen María (<i>Madonna Intelligenza</i>)
III	Ulises (alma humana)	Ítaca (Paraíso)	[Sirenas] (materialidad cósmica)	Palas Atenea (Sofía/logos)

¿No parece evidente la alegorización que tiene lugar en el Adán con respecto a la Odisea? He dejado de lado el tema del espacio, pues no está contemplado en el modelo de Greimas, pero ello puede resolverse con facilidad: el periplo a través de Troya, que representa en la lectura alegórica de la Odisea una “caída en el cosmos material”, corresponde al despertar metafísico de Adán. Otro tanto sucede con la “peregrinación por

las aguas de la materialidad cósmica”, que en la novela de Marechal se correlaciona con el vagabundeo de Adán por las calles de Buenos Aires y del suburbio y, simbólicamente, con el movimiento descendiente del alma (pérdida del alma en la belleza creada). Dicho esto, analicemos, como pedían las definiciones de alegoría que hemos utilizado, las relaciones verticales entre los componentes de cada horizontal (en la III, por cierto, están, primero, estos componentes en su dimensión más literal, y abajo, entre paréntesis, sus equivalentes simbólicos). Tanto Adán como Ulises son “romeros” y representan al alma humana que, en su navegación por el mar fragoroso de la vida, se dirigen a ese norte que en la fábula homérica es Ítaca y que, en su interpretación alegórica antigua y medieval, simboliza el Paraíso. La brújula que a ambos señala el camino es la Virgen. Si las lecturas alegóricas precristianas habían interpretado a Palas como el símbolo que ocultaba la razón (el conocimiento *-sofía-* que permite a Odiseo descubrir la razón *-logos-* dentro de sí), los Fidele d’Amore, de un modo parecido, descubrían en su Dama Enigmática el *Inteletto d’Amore*. Tanto la Palas alegórica como la *Madonna Intelligenza* tienen el rol común de brindar al hombre un tipo de inteligencia que resulta indispensable para su arribo exitoso al seno de Dios. Pero hay aún otra cosa: para Marechal, recordemos, esa Virgen también era Rosa de los Vientos, lo que acerca su figura aún más a la Palas alegórica que, dentro de una cosmovisión que contempla al ser humano como navegante, funciona también, después de todo, como brújula de vida.

El único elemento que me he permitido reemplazar del catálogo de Gómez de Liaño ha sido el de Poseidón, figura que el autor distinguía como principal oponente en la aventura de Ulises. En la novela, este lugar lo ocupan las Sirenas. Pero no son precisamente las Sirenas del libro II *-Ladeazul, Ladeblanco y Ladeverde-* a las que me refiero. Como creo que evidencia el esquema, las Sirenas representan en la novela la tentación de la

belleza creada. Hacia el final de la segunda parte del Libro V, e inmediatamente antes de la escena culminante de la confesión y de la aparición del linyera, Adán, que se encuentra en la escuela donde trabaja, ha montado un pequeño teatro en la clase. Los niños actúan un fragmento de la Odisea, precisamente el que concierne al encuentro de Ulises con las Sirenas (páginas 303 a 304 de nuestra edición). En los tres párrafos finales aparecen dos frases enigmáticas. La primera: “Adán Buenosayres ha desertado el bajel y se ha lanzado a la orilla: (...) ha visto el rostro de las Sirenas y respirado el aliento de sus bocas horribles. ¡Oír la música, sin caer en el lazo de quien la profiere! ¿Y cómo? Ciertamente, hace falta un navío y un mástil” (304). Ese mástil, como ya adelantamos, oculta la figura de la cruz. Escribe Marechal en Descenso:

El peligro, como ves, no está en oír a las Sirenas (o en “conocer” por lo que dicen), sino en dirigirse a ellas en descenso de amor. Y Ulises, el único navegador atado al mástil, deberá escucharlas. ¿Por qué? Porque las Sirenas dicen en su canto, según Homero: “Nada se nos oculta; sabemos todo lo que acontece en el vasto universo; el viajero que nos oye vuelve más instruido a su patria”. Y el héroe, atado al mástil, oye la voz de las Sirenas y en su canción temible se alecciona. Mas no desciende a ellas ni es dividido ni devorado, pues está sujeto de pies y manos, como los jueces; ni tampoco abandona el rumbo de la Dulce Patria, porque la virtud del mástil se lo impide (Descenso XII).

Las Sirenas representan, de nuevo, la doble potencialidad de la belleza mundanal: Ulises debe escucharlas porque su canto trasmite conocimiento legítimo, esto es, porque sólo a través de la belleza creada el alma puede encontrar el camino verdadero hacia Dios.

El hombre no debe evadirse de la belleza, pero tampoco debe perderse en ella. Y para este propósito le sirve el mástil a Ulises. Ahora bien, el hombre no ha venido al mundo sin su propio mástil:

Y el Verbo Humanado que nos la reveló [la verdad] no lo hizo sin dejarnos un mástil: el mástil de los brazos en cruz a que se ató Él mismo para enseñarnos la verdadera posición del que navega, el mástil que abarca toda vía y ascenso en la horizontal de la “amplitud” y en la vertical de la “exaltación” (Descenso XII).

La presencia de Cristo, entonces, impide al alma entregarse por completo a la belleza mundanal de las Sirenas.

La segunda frase enigmática a la que me refería es la siguiente: “Y Adán Buenosayres, perdido en su rincón, evoca una enigmática figura de Mujer en cuya mano derecha un pequeño navío infla su velamen” (304). Esa Mujer es, desde luego, la Virgen, y la imagen que ubica un navío en su mano derecha (símbolo de su rol indispensable en la vida del cristiano) alude a su condición de Rosa de los Vientos.

Parece claro, con lo que hasta ahora queda dicho en esta sección, que hay una relación más que anecdótica con la Odisea, que esta relación excede por mucho los límites del Libro II (el paseo de Adán por la calle Gurruchaga) y que, muy por el contrario, atañe a la estructura central en que se cimenta la novela. Es cierto que, como decía Barcia, la propuesta básica del Adán es simbolizar, pero los símbolos resultantes, como espero haber mostrado, pueden concatenarse en rectas paralelas cuyos puntos componentes son, también, susceptibles de relacionarse de manera vertical. Lo cual, según la propia definición de

Barcia (y, como vimos, la de Bousoño), constituye *alegoría*. Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con la formación del colectivo, al fin y al cabo?

Fuera del desarrollo de los símbolos del dogma, la Argentina es el otro gran tema del Adán. En la novela se discute sobre su destino, se habla de sus problemas principales y se confecciona un programa nacional, todo lo cual será nuestra materia de estudio en la última sección de este trabajo. Ello conforma lo que en la novela *se dice* de la Argentina. Sin embargo, ya hemos visto cuánta proclividad tiene Marechal hacia las simbolizaciones y los juegos alegóricos, los cuales “performan” los temas como si se tratase de una suerte de *mise-en-scene* de conceptos. ¿Habría, pues, una “performance” de la Argentina, a la manera, por ejemplo, de que Solveig *actúa* la doble potencialidad de la belleza creada? Creo que la respuesta es afirmativa. De hecho, se halla en nuestras narices. Nuestro protagonista, así como nuestra novela, se llama “Adán *Buenosayres*”. Nada dice el autor del significado del nombre de su protagonista en las “Claves”, y en una entrevista llegó a afirmar que no había simbolismo alguno oculto detrás de él (Carballo 176). Sin embargo, es obvio que la unión entre el vocablo “Adán” con el de “Buenosayres” no puede ser arbitraria. Ángel Núñez resume las posibles significaciones de este nombre:

Ya el nombre del personaje tiene una rica carga semántica: héroe, antihéroe, hombre caído, hombre primero (poeta que nombra), hombre-ciudad, ciudad centro con su tierra, su cielo y su infierno, hombre que hereda –en el arcaísmo de la grafía- la historia de un país (658).

Me interesa detenerme específicamente en lo de “hombre-ciudad, ciudad centro con su tierra, su cielo y su infierno”. Hay una relación íntima entre el personaje –en tanto

individuo- y la ciudad que aún tenemos que dilucidar. Lo que sí podemos decir desde este momento es que Buenos Aires, en el juego de imágenes de la novela, cifra al universo entero. Como ya se sabe, el séptimo y último libro de la novela, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, narra el descenso de Adán al infierno creado por el astrólogo Schultze. Como casi siempre ocurre en la novela, la ‘arquitectura’ metropolitana que se plantea en el libro es dicotómica: a Cacodelphia (la ciudad infernal) se le opone Calidelphia (la gloriosa). Estas dos ciudades, según Schultze, “no son ciudades mitológicas. Existen realmente” (Adán 344). Constituyen “dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe [Cacodelphia], sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible” (344). Cacodelphia y Calidelphia conforman la Buenos Aires *inteligible*. Y este dúo a su vez constituye la contraparte de la Buenos Aires *sensible*, la cual ya fue recorrida en la Semblanza. El gesto de hacer de la ciudad porteña poseedora de su propio cielo e infierno constituye, a mi parecer, un empeño de síntesis cósmica: Buenos Aires interpreta, a escala reducida, el drama del universo. Ahora, si por un lado la ciudad porteña resume el cosmos, por el otro resume a la Argentina entera, pues tanto el suburbio de Saavedra (que representa el espacio pampeano) como la urbe se encuentran, ambos, en la capital. Podría decirse que en Marechal el universo tiene algo inherentemente argentino. Ello puede parecer un tanto chauvinista a primera vista, pero lo cierto es que Marechal lo tiene perfectamente justificado. Y es que la Argentina de los años veinte del siglo pasado es, más que ninguna otra nación del mundo, *crisol universal de razas*. Gracias a la migración alentada por los preceptos sarmientinos, la Argentina se había poblado de todas las razas del mundo, logrando con ello, para Marechal, una verdadera síntesis material del universo. La primera parte del Libro II de la novela culmina con una guerra. Adán busca un sitio privilegiado para observar la pelea, y es así como describe a los combatientes:

Allí estaban los iberos de pobladas cejas que, desertando las obras de Ceres, conducen hoy tranvías orquestales; y los que bebieron un día las aguas del torrentoso Miño, varones duchos en el arte de argumentar; y los de tierra vascuence, que disimulan con boinas azules la dureza natural de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, que abundan en guitarras y peleas; y los ligures fabriles, dados al vino y a la canción, y los napolitanos eruditos en los frutos de Pomona, o los que saben empuñar escobas edilicias; y los turcos de bigote renegrado, que venden jabones, aguas de olor y peines destinados a un uso cruel; y los judíos que no aman a Belona, envueltos en sus frazadas multicolores; y los griegos hábiles en estratagemas de Mercurio; y los dálmatas de bien atornillados riñones; y los siriolibaneses, que no rehuyen las trifulcas de Teología; y los nipones tintóreos. Estaban, en fin, todos los que llegaron desde las cuatro lejanías, para que se cumpliese el alto destino de la tierra Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre (88).

Todos estos significados replegados en la etiqueta “Buenos Aires” (síntesis del mundo, síntesis de una nación) deben transmitirse al protagonista, en calidad de Adán *Buenosayres*. A Adán como síntesis del mundo en realidad ya lo tenemos estudiado: su aventura espiritual es ejemplar con respecto al drama de cualquier ser humano. Pero, ¿cómo Adán Buenosayres funciona como símbolo de una nación?

Comencemos por lo más obvio: el paralelismo existente entre la arquitectura del universo –el mundo sensible con su cielo y su infierno- y el camino espiritual del alma, que posee un descenso y un ascenso. A escala reducida, las correspondencias que se establece entre Adán (con sus movimientos ascendente y descendente) y Buenos Aires (con su Calidelpia y Cacodelphia inteligibles) son por demás elocuentes. Adán encarna, de algún

modo, las posibilidades de la nación entera. Creo, sin embargo, que el dato más crucial para unir a individuo y nación lo hallaremos si ponemos el énfasis de la relación no en “Buenosayres”, sino en “Adán”, esto es, si pensamos en el personaje como primer hombre o *fundador*.

Nos es dado hallar en la novela al menos dos alusiones a la fundación de Buenos Aires. La primera tiene que ver con el abuelo Sebastián. En la semblanza de L. M., Adán, al recordar a su abuelo, piensa: “Todo el mundo sabía en Maipú que el abuelo había llegado a Buenos Aires en un barco de vela, como Juan de Garay” (17). La cualidad de fundador que posee Garay (segundo fundador de la ciudad, en 1580) es traspasada, por la condición común de ser uno de los primeros habitantes de la zona, al abuelo Sebastián, quien, de alguna forma, se la lega a su vez a Adán. La segunda alusión ha estado, de nuevo, todo el tiempo en nuestras narices. El primer fundador de la ciudad, Pedro de Mendoza, bautiza Buenos Aires en 1536 como “Real de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre”. Juan de Garay sigue la misma ortografía, al refundar la capital como “Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Santa María del Buen Ayre”. ¿Podremos, quizás, vincular el arcaísmo de la escritura de “Buenos Ayres” como una alusión tanto a la fundación de la ciudad como a la Virgen María²⁸?

Porque Buenos Aires es en última instancia *la ciudad de la Virgen*. Así lo interpreta Barcia cuando analiza la “enigmática figura de Mujer en cuya mano derecha un pequeño navío infla su velamen”: “Es la imagen de la Virgen de los Navegantes, o Nuestra Señora de los Buenos Aires, patrona de la ciudad nativa y de todo hombre que se arriesga en el mar de la vida” (Barcia 602, nota 49). La cita de Barcia posee una enorme capacidad de

²⁸ Pues, en efecto, la ciudad porteña recibe su nombre de la *Madonna di Bonaria* (o “Virgen del Bonaire”: “... la imagen venerada de la madre de Dios que allí comenzó a ser conocida bajo la advocación de la *Madonna di Bonaria*, es decir, del *Buen Ayre* o *Buenos Aires* [Brunet 13]): es, literalmente, la ciudad de la Virgen María.

iluminación, pues a la vez que resume con flagrante éxito el cúmulo de símbolos y relaciones alegóricas que hemos discutido (“hombre que se arriesga en el mar de la vida”: Adán → alma humana → navegante → Ulises; aventura → vida → mar → viaje), vincula la aventura individual con el grupo colectivo: la Virgen es patrona de la ciudad y del hombre-navegante. Del mismo modo en que Adán imaginaba a la Solveig terrestre y a la celeste-literaria como dos rectas paralelas que sólo podrían encontrarse en el infinito (Solveig celeste-trascendente, la Virgen), así también sucede con la aventura espiritual y el periplo colectivo: su punto de encuentro es la Señora de los Buenos Aires. Y si de acuerdo a la simbología de su nombre Adán Buenosayres es al mismo tiempo fundador (*Adán*: primer hombre) y síntesis nacional-universal (*Buenosayres*), quisiera argumentar que el protagonista, a través de la consumación de su aventura espiritual, funda (o re-funda) una nueva ciudad que representa una suerte de superación dialéctica de las Buenos Aires sensible e inteligible, ya de algún modo *prefigurada* en el patronato de la Virgen y luego *prometida* por Adán al término de su periplo. Si esto es cierto, habremos descubierto en Marechal otro procedimiento medieval similar a la alegoría: la *figura*.

La figura es, como la alegoría en la Edad Media, un instrumento exegético que sirve para mejor difusión del dogma. Esta es la definición que da de ella Erich Auerbach: “La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume” (99). El ejemplo que da Auerbach para ilustrar el concepto vincula a Moisés con Cristo. Moisés, al liberar a los judíos, anuncia o prefigura la liberación universal del hombre a través del sacrificio de Cristo. Esto lo hace *figura Christi*: Jesús complementa su acto de liberación; en Cristo, la acción de Moisés se consume. A su vez, resulta imposible comprender a cabalidad lo que significa el sacrificio de Jesús sino se

lo relaciona con Moisés, si no se contempla la promesa que hay en uno y el cumplimiento de ella que se da en el otro. En efecto, para la mentalidad medieval “el Mesías sería un segundo Moisés, así como (...) la redención consistiría en una segunda huida de Egipto en cuyo curso se repetirían los milagros de la primera” (Auerbach 95). Ambos componentes de la relación figural son así interdependientes. Y también: son, para el pensamiento medieval, históricamente reales. Explicado así el concepto, resulta imposible hallar un procedimiento figural en el Adán. Adán es único para la novela: si bien su destino se encarna de algún modo en un grupo colectivo, y a pesar de las relaciones que pudiésemos hallar entre el Adán marechaliano y el genésico²⁹, el periplo del protagonista no se consuma en otro evento o personaje presentes en la novela. No hay un “evento 2” para el “evento 1” que representa la aventura de Adán. Lo cual da para una discusión interesantísima sobre el tiempo medieval y el tiempo contemporáneo/novelístico, que no podremos desplegar aquí hasta sus últimas consecuencias. Sólo me permitiré indicar la confrontación que hace Benedict Anderson entre el concepto de “tiempo homogéneo, vacío” de Walter Benjamin y el “tiempo simultáneo” que resulta de la operación figural (Moisés, al liberar a los judíos, ejecuta en algún modo el acto futuro de liberación de Cristo, y viceversa: hay una *simultaneidad* en esos actos; Anderson cita también a Auerbach, pág. 45), y la gran paradoja de la novela de Marechal que resulta de su desarrollo en un tiempo “homogéneo, vacío” (lineal, secuencial) frente a su estructura ‘medieval’ de repeticiones (como ya mencioné líneas atrás: el Cuaderno como repetición ‘espiritual’ del relato ‘corporal’ de la Semblanza, y la repetición del descenso en el Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia).

²⁹ Tertuliano, por ejemplo, hablaba del Adán de la Biblia como figura de Cristo (cf. Auerbach 69), algo que también aparece en la Biblia (Rom 5, 12-21). Establecer, sin embargo, una relación de estructura argumental entre uno y otro Adán sería excesivo. Sí hay, por supuesto, una relación simbólica, de la cual creo haber dado cuenta al menos en parte (Adán Buenosayres como primer hombre o fundador).

Sea como fuere, lo que hemos dicho no es todo lo que contempla la figura. Como explicamos, los eventos relacionados por la figura se encuentran a nivel histórico. Hay, sin embargo, una segunda relación que surge entre este nivel histórico y otro a-histórico y a-crónico: en otras palabras, lo que ocurre en la tierra tiene su correlato indispensable en el cielo. En nuestro ejemplo, si Cristo consuma a Moisés, ambos son a su vez perfeccionados ya del todo en una realidad divina fuera de toda contingencia, en donde todo ello ya está cumplido desde el inicio de los tiempos.

La profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo, y éste consuma aquél. Ambos continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de la historia; pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto, se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo (...) en ellos no tiene lugar la consumación última, sino *la promesa del fin de los tiempos y del verdadero reino de Dios* (Auerbach 106, mis subrayados).

Es en esta promesa del advenimiento de una realidad definitiva en que relaciono el procedimiento figural con el Adán. Pues a la cápsula dicotómica de la Buenos Aires marechaliana (compuesta de una ciudad sensible y otra inteligible, y ambas –como decía el mismo Schultze- *existentes*) corresponderá una ciudad ideal, perfecta, que en la novela lleva el nombre de Philadelphia³⁰. Marechal la describe en el Libro V, con ese estilo entre

³⁰ Etimológicamente, “amor de hermanos” o “la ciudad del amor fraternal”.

serio y cómico que lo caracteriza:

Philadelphia levantará sus cúpulas y torres bajo un cielo resplandeciente como la cara de un niño. Como la rosa entre las flores, como el jilguero entre las avechillas, como el oro entre los metales, así reinará Philadelphia, la ciudad de los hermanos, entre las urbes de este mundo. Una muchedumbre pacífica y regocijada frecuentará sus calles: el ciego abrirá sus ojos a la luz, el que negó afirmará lo que negaba, el desterrado pisará la tierra de su nacimiento y el maldecido se verá libre al fin. En Philadelphia los guardas de ómnibus tenderán su mano a las mujeres, ayudarán a los viejos y acariciarán las mejillas de los niños. Los hombres no se llevarán por delante, ni dejarán abierta la *grille* de los ascensores, ni se robarán entre sí las botellas de leche, ni pondrán la radio a toda voz. Dirán los agentes policiales: «¡Buen día, señor! ¿Cómo está, señor?» Y no habrá detectives, ni prestamistas, ni rufianes, ni prostitutas, ni banqueros, ni descuartizadores. Porque Philadelphia será la ciudad de los hermanos, y conocerá los caminos del cielo y de la tierra, como las palomas de buche rosado que anidarán un día en sus torres enarboladas, en sus graciosos minaretes (Adán 277-278).

Es interesante que al describir Philadelphia Marechal ‘descienda’ de lo más sublime (“el oro entre los metales” o “el ciego abrirá sus ojos a la luz”) a la realidad más inmediata del controlador de ómnibus amable y de las rejillas de los ascensores jamás dejadas mal cerradas. De ello proviene el humorismo del pasaje, desde luego, pero también nos invita a relacionar directamente Philadelphia con Buenos Aires, especialmente por el uso del tan argentino “guarda de ómnibus” en detrimento del más universal “controlador de boletos del

bus”, y hasta por la presencia de ascensores con *grille* de aquellos edificios argentinos de la época, tan afrancesados.

El nombre y concepto Philadelphia proviene, por cierto, de la Biblia: más específicamente, del Apocalipsis, lo que no deja de tener cierta importancia (recuérdese la obsesión de Adán con esta sección particular de la Biblia). “Escribe al ángel de la Iglesia de Filadelfia”, se lee allí (Ap 3, 7), y un poco más adelante: “Al vencedor lo pondré como columna en el Templo de mi Dios, de donde nadie lo sacará. Grabaré en él el nombre de mi Dios, el nombre de la ciudad que baja del cielo, la nueva Jerusalén que viene de Dios, y mi nombre nuevo” (Ap 3,12). Philadelphia como Nueva Jerusalén nos remite inmediatamente a la tierra prometida de Moisés y a éste como figura de Cristo. Pero fuera de estos paralelismos, lo cierto es que la promesa de la ciudad celestial se hace sobre la capital porteña, es decir, que la Nueva Jerusalén equivale a una *Nueva Buenos Aires*. Y esta promesa, a su vez, nace de la consumación exitosa del destino de Adán. En el tercer libro de la novela, mientras los personajes intentan encontrar el camino correcto hacia la casa en que se vela al gaucho Juan Robles, Samuel Tesler replica a Bernini su cortedad de alma de la siguiente manera: “¡Pobres orejas terrestres! –farfulló Samuel con amargura. Es necesario tener algo más que orejas para oír la *batalla de los ángeles*” (141, subrayado en el original). Y unas líneas más adelante:

–Hablo en números redondos –gruñó Samuel-. Dos millones de almas que sostienen, la mayoría sin saberlo, su terrible pelea sobrenatural. Dos millones de almas batalladoras que ruedan aquí, se levantan allá, sucumben o triunfan, oscilando entre los dos polos metafísicos del universo. (...) la verdadera batalla se decide

arriba, en el cielo de la ciudad. Es la batalla de los ángeles y los demonios que se disputan el alma de los porteños.” (141-142).

Es la misma batalla de los ángeles que se describe en el prólogo indispensable (“...en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo...”, 6), la que intentaba cifrar la imagen del anzuelo de San Agustín, la batalla de los ángeles que simboliza lucha de Adán contra la belleza creada y en favor de la increada. Hombre y nación se encuentran en una misma contienda. Adán logra su salvación a través de la Virgen y accede a la plenitud; la colectividad argentina combate contra los pecados mundanales bajo el signo de la Virgen de los Navegantes, patrona de Buenos Aires, en dirección hacia aquella ciudad divina llamada Philadelphia. Son la lucha en común y la benevolencia de la Virgen los factores que nos permiten pasar del individuo Adán Buenosayres al colectivo simbolizado en Buenos Aires, que como vimos abarca tanto a la Argentina entera como a todo el universo. La novela, sin embargo, desarrolla el final de la aventura adánica, es decir, Buenosayres llega a consumir su destino, logra regresar a la Unidad gozosa. Entretanto, el colectivo permanece en pie de lucha. Y la consumación de la aventura de Adán no puede tener otro signo que uno positivo para ella, pues representa, a escala reducida (al igual que el acto libertador de Moisés es uno a escala reducida del de Cristo), la meta lograda, la salvación alcanzada exitosamente. Dicho de otra manera: la salvación de Adán Buenosayres *promete* el futuro advenimiento de Philadelphia³¹. En cierta manera simbólica, si tomamos en cuenta los diversos significados del nombre del protagonista, el destino de “Buenos Aires” ya se ha cumplido en Buenosayres. Pero aún así,

³¹ Tómese en cuenta el lenguaje con el que está redactado el pasaje de Philadelphia en el Adán, que citamos hace un momento: “Philadelphia *levantará* sus cúpulas”, “así *reinará* Philadelphia”, siempre como afirmación absoluta de lo que sucederá en un futuro no tan lejano.

Philadelphia se plantea como una meta ideal en el futuro, cuya primera piedra, sin embargo, ya ha sido puesta por este nuevo Adán.

Los paralelismos entre la aventura individual del protagonista y la lucha del colectivo en busca de su salvación pueden también incorporarse al esquema alegórico que construimos hace algunas páginas. Tenemos, pues:

	SUJETO	OBJETO	OPONENTE	ADYUVANTE
I	Adán Buenosayres	Salvación/ Muerte	Solveig Amundsen	Solveig Amundsen
II	Alma del hombre	Unidad (Dios)	Belleza creada	Virgen María (<i>Madonna Intelligenza</i>)
III	Ulises (alma humana)	Ítaca (Paraíso)	[Sirenas] (materialidad cósmica)	Palas Atenea (Sofía/logos)
IV	Colectivo argentino	Philadelphia (Nueva Jerusalén)	Cacodelphia	Santa Maria de los Buenos Aires/ Calidephia

Verticalmente: Adán y el colectivo argentino son equivalentes en su lucha común, el combate entre ángeles y demonios. Su objeto también es el mismo; la imagen de la Nueva Jerusalén se vuelve aún más significativa si se la equipara con la de Ítaca: tanto Adán como Odiseo *regresan* a una patria, en última instancia, *celeste*. Como representante de lo decadente y de las penalidades del pecado, Cacodelphia, el infierno creado por Schultze, constituye el oponente para el arribo a Philadelphia. Su otro lado, por el contrario, Calidelphia la gozosa, funciona como adyuvante; en este espacio también nos corresponderá ubicar el patronato de la Virgen María. Acaso si Marechal hubiese decidido

escribir el viaje a Calidelfia para el Adán, hubiésemos asistido al encuentro de su protagonista con la Virgen, de un modo semejante al encuentro de Dante y Beatriz en el Paraíso en la Divina Comedia.

Expuestas todas estas relaciones simbólicas, concluyo esta sección del trabajo. He tratado de mostrar cómo la aventura espiritual de Adán Buenosayres, esto es, como ser individual, prologa el advenimiento de la ciudad ideal, Philadelphia, erigiéndose como modelo y a la vez como promesa. Para exponer esta relación, que excedía el concepto de alegoría por el componente promesa-cumplimiento, consideré relevante acudir a la interpretación figural según la explica Auerbach. En cuanto a la alegoría, oponiéndome a la lapidaria opinión de Barcia, intenté mostrar las complicadas relaciones alegóricas que cubren no sólo un segmento de la novela, sino toda ella, y que atañen a su más profunda estructura argumental. Son evidentes los paralelismos con la Odisea, pero son sólo importantes en tanto profundizan la significación de los símbolos del dogma: así, el que Adán equivalga a Ulises sólo resulta significativo si se los entiende a ambos como navegantes con un mismo destino divino. Creo que en este sentido sí resulta relevante la sentencia de Barcia, en cuanto que no hay que exagerar buscando alegorías presentes sólo en virtud de ellas mismas (algo que se solía hacer, por ejemplo, al comparar la obra de Marechal con el Ulises de Joyce), pues si hay alegoría paralela a Homero, ella está supeditada a los propósitos católicos de la novela. Más que frente la Odisea en sí misma, habría que considerar el Adán como continuador de la vieja tradición de lectura alegórica de Homero, tal como ésta se practicaba por los teólogos medievales. Hace falta un estudio mucho más riguroso y erudito que éste para descifrar a cabalidad las complejas relaciones que traza Marechal entre la cosmovisión y el conocimiento medievales y la cultura contemporánea.

4. La nación argentina

En esta tercera y última sección de nuestro trabajo estudiaremos el colectivo como nación argentina. Hasta este punto he usado la palabra “colectivo” en vez de “nación” porque la primera resulta bastante menos problemática que la segunda. Con “colectivo” podíamos imaginar rápidamente un grupo humano numeroso sin comprometernos con el establecimiento de un determinado factor común que lo cohesionara, lo cual resultaba útil al estudiar las ya de por sí complicadas relaciones alegóricas y figurales entre individuo y grupo humano. Como veremos en un momento, la cosmovisión medieval que cimenta el cristianismo de la novela difumina los límites de la nación hasta llevar a uno a dudar sobre el significado que lo nacional pueda tener en términos absolutos. El concepto de “nación” se vuelve, en este sentido, un tanto restrictivo. Ésta es la razón de que nuestra tesis, desde su título, prometa dilucidar la forma en que la novela construye un *colectivo*, y no una nación, a pesar de que Marechal plantee siempre el tema en términos nacionales (lo cual redundaba en ciertas paradojas). Sin embargo, ya ha llegado la hora de que afrontemos el problema. ¿Cómo estudiar el *problema nacional* en Adán Buenosayres? Nos es imprescindible trabajar sobre un concepto dado del término. Utilizaremos la famosa definición operativa de Benedict Anderson, quien hablaba de “nación” como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). Recordemos la explicación que daba Anderson a cada uno de los adjetivos que utilizaba para describir una comunidad nacional: “imaginada”, porque toda nación es un artefacto cultural, que crea lazos de unión donde no los hay; “limitada”, porque todas tienen “fronteras finitas, aunque elásticas” (Anderson 25); “soberana”, porque, a oposición de los reinos dinásticos divinamente jerarquizados, las naciones ostentan la libertad de gobernarse

a sí mismas y de relacionarse como deseen con Dios. Las paradojas que resultan de un autor como Marechal, “retrógrado”³² de espíritu y hombre del siglo XX, son interesantísimas en lo que a materia nacional se refiere. Pues si la Argentina que representa Marechal en su novela, tal como su referente, parece cumplir a cabalidad la definición de Anderson (es una nación *imaginada, limitada y soberana*), al mismo tiempo la ciudad-meta de Buenos Aires, Philadelphia, desafía cada uno de los componentes de aquella definición: no es imaginada porque es una ciudad *de hermanos*, esto es, una ‘nación’ unida por un lazo *real*, tan concreto como el que comparte cualquier familia; no es limitada porque a través del uso de la figura la Argentina se convierte en “patria del hombre”³³; no es, por último, soberana, porque Philadelphia no se gobernará bajo preceptos humanos, sino divinos. Pero el problema no es tan sencillo como una separación dicotómica entre la “nación” Argentina y el “reino” Philadelphia, pues aún la Argentina representada posee inconsistencias con respecto a la definición de “nación” de Anderson. Si recordamos aquella cita que describía los diversos contingentes raciales prestos al combate (desde los “iberos de pobladas cejas” hasta los “nipones tintóreos”), y aceptamos que tal heterogeneidad racial pretende hacer de la nación argentina metonimia del mundo entero, tendremos que convenir en que los ‘límites nacionales’ en la Argentina de Marechal son, al menos, extremadamente difusos. ¿Qué cosa significa “Argentina” –ser “argentino”- si se la *imagina* como resumen de todas las naciones del mundo? ¿Y cómo pensarla *soberana*, cuando el grupo humano que

³² Así se llama a sí mismo el autor en las “Claves”: “yo soy un «retrógrado», [si bien] no en el sentido habitual e insultante de la palabra” (870). Marechal alude, obviamente, a sus preferencias literarias (en un clima decididamente vanguardista, como es el que representa en el *Adán*) y a su fe católica, cimentada en una cosmovisión escolástica.

³³ Como dijimos, Adán Buenosayres “funda” o da el primer paso para la creación de la ciudad definitiva, Philadelphia. Ello se hace sobre Buenos Aires, es decir sobre la nación Argentina; no obstante, la promesa de Philadelphia en el gesto de Adán, que como figura *excede* al acontecimiento previo, se prolonga a toda la humanidad, de la misma manera en que la liberación del pueblo judío en Moisés y la de Cristo en la cruz se perfeccionan en la segunda venida, tras el juicio final.

conforma la nación, tan disímil en cultura y hasta en las lenguas que habla, resulta por ello mismo incapaz de gobernarse a sí mismo? Nos damos cuenta de que la tensión que se origina en uno de los componentes del concepto tergiversa los demás. Y también de algo fundamental: de que estos problemas tienen su raíz en la radical heterogeneidad del colectivo, originada, por supuesto, en la migración masiva que fomentó el gobierno argentino desde finales del siglo XIX y que, como atestigua Marechal, se sentía con suma intensidad en la segunda década del XX.

Así pues, en esta última sección me dispongo a discutir la problemática que causa este elemento migratorio para imaginar la nación argentina. Hemos visto cómo existe en la novela una manera “simbólica” de imaginar el colectivo, que une, en una dimensión espiritual, el destino individual del protagonista con las aspiraciones del autor para aquel grupo que es a la vez argentino y universal. Ello constituye el *proyecto espiritual* de Marechal, y tiene que ver menos con la nación que con el ser humano en general, si bien el patronato de la Virgen sobre Buenos Aires sea de una suma intensidad simbólica. Tengo la impresión de que en virtud de este patronato y de la cualidad de Buenos Aires como síntesis universal, así como a través del procedimiento figural que ya hemos analizado, es posible afirmar que Marechal imagina la Argentina como *pueblo elegido* por Dios³⁴. Lo cual acercaría a Adán a Moisés y a su relación figural con Cristo. Pero, como dice Barcia, no tiremos más de la manta. Lo que sí nos es dado decir en este punto, a la luz de los problemas que afloran cuando se piensa la dimensión colectiva del Adán como “nación”, es que si bien Marechal se inserta a conciencia dentro de esa tradición de lectura alegórica que

³⁴ Una cita de Graciela Maturo, amiga y estudiosa pertinaz del autor, me convence más de ello: “toda la obra de Marechal está atravesada por la preocupación nacional. Piensa en el destino de la Argentina como bíblico pueblo de Dios, como comunidad evangélica destinada a hallar su rumbo a través de la conversión moral y religiosa” (Maturo 2010).

intentamos retratar (específicamente en la rama de lectura católica de la Odisea), por necesidad le es indispensable innovarla introduciendo en ella el elemento inédito de “nación”. De esta intromisión de un artefacto cultural moderno dentro de un esquema mental medieval surge, me parece, esa tensión especial que posee toda discusión y representación de la Argentina en la novela. La suma de una honda preocupación por la patria a las generalizaciones colectivas que se hacen en el Adán a partir de conceptos como “Philadelphia” o “pueblo de Dios” (los cuales, desde luego, desbordan cualquier clase de limitación nacional), da como resultado paradojas que no cabían en el hábitat natural de una cosmovisión medieval. Porque, ¿significa algo finalmente *ser argentino* en Philadelphia? ¿No resulta contradictorio indagar con tanta insistencia en un destino nacional si, en última instancia, cada nación no es más que un fragmento cuya unidad sólo será restituida en la “patria celeste”? Las diferenciaciones nacionales parecieran carecer de sentido en una cosmovisión que opone una realidad divina y omnipotente a cualquier fenómeno terrestre. Una cosmovisión de este tipo sólo puede operar por *superaciones*. Así funciona precisamente la alegoría: el lector que logra develar el significado simbólico de un texto se deshace del sentido literal como quien desecha la cáscara de una fruta. De una manera similar, Marechal casi nada dice de la Virgen en la Semblanza y sólo se ocupa de ella en el Cuaderno, como si quisiera que el lector ‘superara’ a la Solveig terrestre y se quedara al final sólo con la Solveig trascendente. La Buenos Aires terrestre también es superada por su versión ideal. Pero he aquí que, incluso al tratar de la prometida Philadelphia, la ciudad definitiva y “sobre-nacional”, Marechal se resiste a abandonar la esfera de lo “nacional”: “En Philadelphia los *guardas* de ómnibus tenderán su mano a las mujeres...” (1997: 278, subrayado mío). Lo argentino queda hermanado con lo universal en un campo minado de paradojas.

De igual manera, el *proyecto espiritual* marechaliano, que como dijimos atañe menos a lo nacional que a lo humano, funciona como contraparte del *proyecto político*, cuyo objeto por excelencia es la nación argentina. A su estudio, tanto como al que llamaremos *proyecto moral*, dedicaremos las siguientes páginas. Con “nación” también deseo abarcar el concepto de “nacionalidad” (la pertenencia a una comunidad determinada); entre las indagaciones por una y otra, he resumido en tres los principales puntos de interés con respecto a la novela:

1. ¿A quiénes se incluye dentro de la *argentinidad*?
2. ¿Cómo se representa la nación?
3. ¿Hacia qué meta debería encaminarse la nación?

La primera pregunta cuestiona la nacionalidad argentina y a quienes participan de ella: su respuesta nos dará ocasión de discutir el *proyecto político y moral* del autor para la Argentina. La segunda pregunta atañe al estado ‘actual’ de la nación. La respuesta de la tercera nos dirá, por fin, cuál es el gran *plan nacional* (suma de los proyectos político-moral y espiritual) de la novela.

- a) Nacionalidad. ¿Quiénes participan de la *argentinidad*?

Una pregunta que poco pareciera tener de complicada en situaciones cotidianas se vuelve, en la época y lugar que tratamos, tema de ardorosos debates. El volumen de inmigrantes europeos a la Argentina creció dramáticamente en las primeras dos décadas del XX. Wilson afirma que

Of the 56 million people who emigrated from Europe to the New World in the nineteenth century, some six and a half million ended up in Argentina, which in 1914 had a higher proportion of foreigners to natives than did the USA. Some four-fifths of the population were foreign-born (251).

Frente a semejante desproporción (¡cuatro quintos de masa migrante!) no nos sorprenderá descubrir la emergencia de un chauvinismo excluyente que exaltaba lo criollo por sobre todo lo extranjero. La situación es por lo demás paradójica, puesto que son esos mismos inmigrantes que supuestamente iban llevar a la Argentina al progreso (como mandaba la famosísima dicotomía civilización-barbarie del presidente Sarmiento) los que ahora amenazan la cultura ‘oriundamente argentina’ y –lo que es más peligroso– la posesión criolla del poder. El riesgo intenta salvarse glorificando lo criollo como esencia argentina (la canonización del Martín Fierro es muestra destacable³⁵) y señalando como culpables de cualquier desarreglo social a los inmigrantes. El historiador Luis Alberto Romero afirma que “Todos los conflictos sociales, todo cuestionamiento a la dirección de la élite tradicional, podían ser atribuidos a los malos inmigrantes, a los cuerpos extraños, a los extranjeros disolventes, incapaces de valorar lo que el país les había ofrecido” (29). La palabra *disolvente* me parece aquí de especial relevancia, pues los inmigrantes precisamente *disuelven* los lazos que permiten a los argentinos imaginar su país como nación. Lo que se pierde es la “forma” de la patria. El tema surge de manera natural en la tertulia de los

³⁵ “El primer libro canonizado [en la Argentina] fue *Martín Fierro*, al que Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones compararon con el *Mío Cid* y la *Chanson de Roland*. Lugones quería elegir un texto que, además de su importancia literaria, tuviera un valor patriótico instrumental y expresara “la vida heroica de la raza” o las esencias argentinas amenazadas por los aluviones migratorios. Ese fue el objetivo de las seis conferencias que dictó en el teatro Odeón, a mediados de junio de 1913, a las que asistieron todos los que eran algo o alguien en Buenos Aires, incluyendo a Roque Sáenz Peña, presidente de la República. La cultura, en esos tiempos (y no la economía, que andaba sola), era el punto de inflexión para entender el país, el elemento que permitía tomar conciencia de quiénes o qué éramos” (Eloy Martínez 1996).

Amundsen (era uno de los problemas más graves de la Argentina de la época), y, como estoy sugiriendo, es susceptible de traducirse a conceptos aristotélicos. Exclama Arturo del Solar, compañero “criollista” de Pereda-Borges:

La devoción al recuerdo de las cosas nativas (...) es ya lo único que nos va quedando a los criollos, desde que la ola extranjera nos invadió el país. ¡Y son los mismos extranjeros los que todavía se burlan de nuestro dolor! ¡Si es para llorar a gritos! (...) Es verdad que la ola extranjera nos metió en la línea del progreso. En cambio, nos ha destruido la *forma tradicional del país*: ¡nos ha tentado y corrompido! (Adán 121, mi subrayado).

Ante la irrupción de una ‘materia’ extraña la ‘forma’ tradicional se pierde, de modo que la nación ya no puede imaginarse como antes. Los inmigrantes poblaron un país prácticamente deshabitado: se volcaron no sólo a las ciudades en calidad de obreros (fueron ellos los que levantaron la urbe tan cosmopolita de la que ahora se vanagloriaban los grupos dominantes criollos), sino también al campo, donde practicaron la agricultura y la ganadería. Pero todo este trabajo no les gana el derecho a la nacionalidad argentina, la cual los criollos reivindican como patrimonio exclusivo. Del Solar, sin embargo, no se limita a excluir al elemento migrante de la argentinidad: al exclamar que éste “¡nos ha tentado y corrompido!” se mete de lleno en oscuros terrenos morales. Europa tienta a Latinoamérica al mostrarle sus virtudes económicas y culturales; Latinoamérica le abre las puertas a Europa, con la esperanza de que sus habitantes puedan recrear en suelo argentino el éxito del Viejo Continente. Pero he aquí que el progreso tiene un costo, pues los inmigrantes traen tanto sus virtudes como sus vicios. Una muestra de estos últimos la hallamos al final

del Libro II, con la famosa batalla homérica entre los diversos grupos migrantes: el alboroto y la violencia de los extranjeros se contempla como una muestra de desagrdecimiento a quien, con toda bondad, franqueó las puertas de su casa para dar trabajo al desvalido³⁶. Así, corrompen a quien supuestamente era otrora puro y de buenas costumbres. Adán Buenosayres, él mismo hijo de inmigrantes, niega la afirmación de Del Solar y la revierte: quienes han sido tentados y corrompidos no han sido los americanos, sino los inmigrantes europeos.

Hablo como argentino de segunda generación y como descendiente cercano de hombres europeos –comenzó a decir Adán Buenosayres (...)-. Para ver con alguna claridad en mi país y en mí mismo fue necesario que yo visitara las tierras de Europa, cuna de nuestros padres, y viese cómo eran aquellos hombres antes de su emigración. Los vi en sus aldeas y terruños, puestos en una vida penosa, y con un sentido heroico de la existencia que los hacía o alegres o resignados en su disciplina, en la fe de su Dios y en la estabilidad de sus costumbres. Los he visto: así eran y son así todavía. ¿Qué hizo nuestro país al ofrecerles el deslumbramiento de su riqueza? Los ha tentado (122).

Tras ser interrumpido por algunas objeciones, continúa:

(...) los extranjeros hallaron en el país, no un sistema de orden, sino una tentadora invitación al desorden. Casi todos eran ignorantes: no tenían una defensa. Y

³⁶ “¡Muerde la mano que le da de comer!” (Adán 122), exclama Franky Amundsen, plegándose al argumento criollista.

olvidaron su tabla de valores por aquel fácil estilo de vida que les enseñaba el país. Y la obra de corrupción iniciada en los padres fue concluida en los hijos: los hijos aprendieron a reírse de sus padres emigrados, y a ignorar o esconder su nada (123).

Es menester reconocer que ambos argumentos, el de Del Solar y el de Adán, contienen su dosis respectiva de prejuicio: el criollo puro del primero se transforma en “buen salvaje” en el segundo. Sin embargo, y a pesar de ello, la causa de Adán es más justa en cuanto que su objetivo no es exclusivo, como el del criollista, sino *inclusivo*. Los criollos se empeñan en mostrar a los inmigrantes como malignos porque así su exclusión de la argentinidad se vuelve legítima. En última instancia, los criollos estarían defendiendo la patria del vicio europeo. Al desarticular este argumento y mostrar a los inmigrantes no como fuente de corrupción, sino como víctimas de ella, Adán supera el principal obstáculo para la aceptación de los inmigrantes en la argentinidad. En esta lucha contra el prejuicio chauvinista de los grupos criollos dominantes de la Argentina de la época me gustaría reconocer la dimensión política del plan nacional de Marechal, aquello que he llamado antes su *proyecto político*. Sus metas son, como hemos visto, la inclusión de los inmigrantes en la nacionalidad argentina y la posterior fundación del protagonista –como el *Adán* que es, pero también como descendiente de fundadores- de una nueva nación, si se quiere una nueva ‘forma’ para la nueva ‘materia’ heterogénea o, en términos de Anderson, un nuevo modo de imaginar la nación.

Pero todo ello es sólo una abstracción que me sirve para mostrar el propósito de inclusión social que expone la novela. Lo cierto es que en Marechal lo *político* está fundido en uno solo con lo *moral*. Ya hemos tenido ocasión de verlo: en la censura que opone Del Solar a los inmigrantes, la corrupción moral equivale a la disolución de la forma. Basta

darse cuenta del uso de los dos puntos en su fraseo para descubrir esta equivalencia: “nos ha destruido la forma tradicional del país: ¡nos ha tentado y corrompido!”. Ahora bien, si los inmigrantes ‘deshacen’ toda posibilidad de (re)imaginar los vínculos de la nación al caer en conductas amorales, lo contrario –la imaginación de la nación a través de una ética determinada- no sólo funciona, sino que se revela como el mejor camino para restablecer aquellos vínculos. Porque para Marechal *hacer nación* equivale a *difundir un sistema moral*. En su argumento, Adán denunciaba la progresiva corrupción del campesino europeo en tierra americana. América tienta al pobre y éste, al caer en la cuenta de que la mejor manera de salir de la pobreza es olvidando lo aprendido, se desembaraza de la moral europea y deja a su descendencia un legado de ignorancia e indolencia, de total *desarraigo*. Parece claro que hay una cierta crítica al capitalismo en la opinión de Adán (el sistema injusto que obliga a los contendientes económicos a boicotearse para lograr el éxito), mas ¿podremos también leer en ella la denuncia del libre mercado en beneficio del Estado de bienestar peronista y del intervencionismo estatal? Después de todo, la redirección de todas las fuerzas conflictivas e independientes a una sola unidad centralizada nos recuerda la política de estado fuerte del peronismo... Pero no tiremos más de la manta. Los interlocutores de Adán le piden una solución al panorama lóbrego que éste ha bosquejado. Adán responde:

No pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso en lo que se refiere al país. En cuanto a mí mismo, la cosa varía: si al llegar a esta tierra mis abuelos cortaron el hilo de su tradición y destruyeron la tabla de valores, a mí me toca reanudar ese hilo y

reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando. *Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual* (123, mi subrayado).

“Retorno” una vez más: volvemos a la noción de *nostos* que estudiamos en detalle a propósito del paralelismo entre la novela y la Odisea. ¿Cuál es el proyecto político-moral de Adán? *Retornar* a la moral tradicional europea. Regresar a ese cristianismo abnegado del antiguo campesino, a sus maneras sencillas, a su vida frugal y libre de avaricia, a su fe sosegada. Sólo a través de la adopción del viejo sistema de valores podrá la nación imaginarse una vez más unida y total y restablecer su unidad. Repito: si bien es posible abstraer el proyecto político de la novela (determinado por la inclusión de los inmigrantes en la argentinidad), éste es en ella indisoluble del proyecto moral, pues para el protagonista la única manera de crear una *forma* precisa para la *materia* en cuestión es difundiendo la moral de los antepasados europeos entre los habitantes de la Argentina. En el Adán, la nación se imagina moralmente. Lo que quiere decir que sólo en la cristiandad la nación argentina podrá restablecer su unidad perdida: exactamente la misma dinámica que sigue el protagonista para consumir su destino individual.

b) Nación: ciudad y pampa

b.1. Buenos Aires

Nos conviene recordar, ya que nos será útil más adelante, la noción que tiene Adán del inmigrante europeo como un ser *desarraigado*, como alguien que ha segado las raíces que lo unían a una tradición más noble. Curiosamente, esta historia de desarraigo y

exclusión comienza con un retrato de una Argentina floreciente. Leamos el siguiente extracto del primer párrafo del Libro I:

Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios, el color y sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares; al mismo tiempo, atorados con la fauna, la flora y la gea de nuestro territorio, buques altos y solemnes partían hacia las ocho direcciones del agua entre un áspero adiós de sirenas navales. (...) Trenes orquestales entraban en la ciudad o salían rumbo a las florestas del norte, a los viñedos del oeste, a las geórgicas del centro y a las pastorales del sur. Desde Avellaneda la fabril hasta Belgrano ceñíase a la metrópoli un cinturón de chimeneas humeantes que garabateaban en el cielo varonil del suburbio corajudas sentencias de Rivadavia o de Sarmiento. 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 (...) Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano (7).

Es bien sabido que las primeras décadas del siglo pasado fueron especialmente venturosas para la Argentina. Con un capital que ingresaba a raudales y que se administraba eficazmente por compañías extranjeras (el fruto de una por entonces amigable relación con Inglaterra), Buenos Aires se convirtió rápidamente en la primera ciudad de Hispanoamérica. Es la época del boom de la arquitectura y urbanismo *à la*

*française*³⁷; es, en general, el momento más intenso de apertura hacia todo lo que proviniese de Europa por parte de una ciudad que se identifica a sí misma como *portuaria* (o *porteña*), abierta económica y culturalmente hacia la riqueza del mundo (en nuestra cita: “arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios” y “buques altos y solemnes partían hacia las ocho direcciones del agua”). Todo ello se reconoce no sólo en el modelo económico y en la apariencia física de la ciudad, sino también en la moda, en la adopción del francés como lenguaje de élite (un poco como la Rusia de Tólstoi), en las nociones de amor y, finalmente, en las vanguardias que Borges y compañía intentaron importar por esos años a la Argentina³⁸. Buenos Aires se ha insertado en el camino del *progreso*, cuyo norte, según las “corajudas sentencias de Rivadavia y Sarmiento”, debía establecerse necesariamente en Europa. En el punto anterior hemos analizado la expresión, si se quiere, ‘social’ y hasta ‘étnica’ de esta idea particular de progreso: el fomento de la inmigración europea en territorio americano (presente también, por cierto, en nuestra cita: “...el color y sonido de las cuatro razas...”). Al componente social europeo debía unirse, en este camino hacia el progreso ininterrumpido, el componente cultural (las modas, ideas, etc.) y el económico (‘Industria’ y ‘Comercio’). Nuestro fragmento parece discutir este último. Y si puede encontrarse una crítica en él, seguramente estará relacionada con aquel capitalismo –el modelo importado de Inglaterra– que, como vimos, jugaba un rol esencial en el desarraigo del inmigrante, y que aquí parece ser el principal responsable de la mecanización de la ciudad. Basta prestar un poco de atención al fragmento para darse cuenta de que todas las acciones descritas están llevadas a cabo por máquinas: *los buques*

³⁷ “Cafe and leisure life clearly were modeled on Paris, as were the well-dressed strollers along Florida and the male flâneurs (...). In some areas the French aura was almost perfect, and Buenos Aires became Paris over many generations” (Wilson 252).

³⁸ Cf. Wilson 252.

negros arrojan... los buques altos parten... los trenes orquestales entran... El capitalismo, de este modo, deshumaniza la sociedad, llevándola a ejecutar un movimiento sempiterno y frenético que la aleja de todo lo espiritual y que, por lo demás, puede verse como una radicalización de aquel movimiento a que el alma se veía condenada en su condición de incompleta. Tal obstaculización del espíritu por el desarrollo de la industria redundaba, como no podía ser de otra forma, en la desacralización de la ciudad.

The city-experience has also shifted from sacred centers, functioning around church or cathedral, to secular ones, revolving around Stock Exchange and Banks. (...)

This demotion of sacred space let Ortega y Gasset define the whole of Buenos Aires as one vast ‘factoría’, without sacred spaces (Wilson 260).

Efectivamente, la Buenos Aires de Marechal, maquinal y con un corazón que late al ritmo de las cajas registradoras, se describe como una “factoría” exorcizada de toda religión o metafísica³⁹. El chiste de Samuel Tesler, quien llama a la ciudad porteña “ciudad de la gallina”, apunta a esta carencia de vuelo metafísico, a aquella cortedad propia del ‘progreso’ frente a cualquier fenómeno que exceda lo material-contable⁴⁰. Frente a este avance deshumanizante que proclama el riente progreso Marechal opone su rebelión: se resiste a avanzar, vuelve la mirada hacia atrás y *regresa*. ¿Pero hacia dónde? A estas alturas la palabra es harto complicada. La hemos usado para describir el retorno de Adán a la Unidad gozosa, para señalar su paralelismo con el regreso de Ulises a Ítaca, para explicar

³⁹ Es la prolongación de aquel proceso de secularización que Rafael Gutiérrez Girardot relaciona con la “muerte de Dios” decimonónica (46).

⁴⁰ “Ahí está Buenos Aires, la ciudad que tiene su símbolo en la gallina, no tanto por su inenarrable gratitud, cuanto por la elevación de su vuelo espiritual sólo comparable al de tan sustancioso animalito” (Adán 34).

cómo el alma se remonta desde la belleza creada hacia la increada y, recientemente, para hablar del regreso a la moral tradicional europea necesario para que la nación encuentre su nueva 'forma'. La estructura alegórica reúne todos estos símbolos en rectas paralelas, lo que nos lleva a la feliz conclusión de que el concepto del retorno posee el mismo signo para todos los casos. Es decir, en última instancia siempre estamos hablando del mismo retorno, el *retorno hacia Dios*. Ello, claro, hasta ahora. Porque el regreso que Marechal plantea en su representación de Buenos Aires no es un retorno hacia Dios. No, al menos, directamente. El regreso que se performa en el capítulo dedicado a Villa Crespo es más bien uno a la tradición literaria europea, específicamente a la literatura clásica grecorromana que, en la novela, está encarnada de manera predominante en Homero.

El proceso que llamaré (a falta de mejor nombre) “helenización de la ciudad” opera a dos niveles: uno, a nivel de recreación de personajes de la tradición antigua (homéricos los más –Polifemo, Circe, las Sirenas, Penélope-, y uno mitológico –Cloto-) y otro, a nivel estilístico (el kimono de Samuel Tesler y la guerra). A pesar del orden que la novela establece para los acontecimientos de nuestro interés (el Libro II se cierra con la guerra), discutiré primero el nivel estilístico. La segunda parte del primer libro narra el encuentro de Adán con su vecino Samuel Tesler. Una de las escenas más notables de este encuentro es la descripción del kimono del filósofo, tan larga y minuciosa que sería inapropiado transcribirla por completo aquí (ocupa toda la página 33 de nuestra edición y parte de la 34). Citaré, sí, el fragmento que me resulta más útil:

Y ha llegado al fin la hora de que se describa tan notable prenda, con todas sus inscripciones, alegorías y figuras, porque, si Hesiodo cantó el escudo del atareado

Hércules y Homero el de Aquiles que desertaba, ¿cómo no describiría yo el nunca visto ni siquiera imaginado quimono de Samuel Tesler? (33).

Para mayor claridad, Marechal admite en sus “Claves” haberse inspirado en la descripción homérica del escudo de Aquiles: “El quimono de Samuel Tesler, por ejemplo, es descrito con la técnica y la intención que pone Homero al pintar el escudo de Aquiles en su *Iliada* (Rapsodia XVIII)” (864). Todavía más interesante nos será descubrir que “las figuras que adornan al quimono traducen un simbolismo claramente inteligible, sobre todo las de la cara central de la prenda, que obedecen a la noción de «los dos Narcisos» ya explicada en mi *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*” (“Claves” 864). Los dos Narcisos representan para Marechal las dos posibilidades de la belleza creada: un primer Narciso se queda absorto contemplándose (descenso) y el otro descubre la figura de Dios detrás de su belleza (ascenso). ¡Los juegos alegóricos en la novela parecieran inagotables! La descripción del kimono constituye una suerte de preludio a la escena en que con más intensidad imita Marechal el estilo homérico: la de la guerra. Adán recorre la calle Gurruchaga y se encuentra con una serie de personajes; entre encuentro y encuentro aparecen los niños revoltosos Juancho y Yuyo, cuyas travesuras llevan al narrador a repetir una y otra vez, a manera de leit motiv, una frase premonitoria: “nadie sospechaba que aquellas manos infantiles desatarían muy pronto el nudo fácil de la guerra”. Javier de Navascués ha descubierto en este procedimiento una técnica proveniente de la epopeya:

La técnica de la anticipación de acontecimientos es característica de la epopeya. Todorov ha señalado que hay en la épica griega una “intriga de la predestinación”, por la que un gran número de hechos se realizan después de que se hayan predicho

por parte del narrador o de otros personajes. La batalla de Villa Crespo se adelanta por medio de la frase “nadie sospechaba que aquellas manos infantiles desatarían muy pronto el nudo fácil de la guerra (747).

Otro rasgo de la escritura homérica en este pasaje lo constituyen los epítetos épicos, tales como “Juno, la de ojos de buey” o “Minerva, la de los ojos de lechuza” (Adán 86). En general, y como sucederá con los personajes calcados de la Odisea, Homero aparece en el Libro II parodiado y con un objetivo claramente humorístico. El humor surge de la desproporción que existe entre los acontecimientos del original y los que se narran en la novela. La guerra de Troya se convierte una simple pelea de barrio causada por la travesura de dos niños, a la que, sin embargo, se alude con un lenguaje desmesurado: “aquella guerra en la que tantos héroes ilustres descendieron al Tártaro” (Adán 85). Quizás la muestra más sorprendente de esta desmesura narrativa se encuentre en el fragmento de la página 88 que ya hemos tenido ocasión de citar, y que describe a los diversos combatientes barriales (“Allí estaban los íberos de pobladas cejas...”, etc.). No es mi intención llevar a cabo un análisis minucioso del lenguaje homérico en el Adán. Basta sólo con mostrar su presencia, y decir de ella que su objetivo, como veremos a continuación con los personajes de la Odisea, es la implantación viva de la tradición cultural europea en el barrio común de la ciudad de Buenos Aires.

Ahora bien, con respecto a aquellos personajes, ya he dado cuenta del lugar común en que se ha convertido para la crítica la presencia de Polifemo, Circe y las Sirenas en la novela de Marechal, presencia de la que, como mencioné, el mismo autor da cuenta en sus “Claves”. Estos personajes son, en palabras de Marechal, “simples analogías episódicas” (“Claves” 864), pero cumplen el importante propósito de insertar la tradición literaria

antigua en un contexto porteño. Homero tiene vida propia en Villa Crespo, sus personajes se pasean por Buenos Aires encarnados en un mendigo ciego (Polifemo), en una adolescente encargada de una tienda de abasto (Inés-Circe) y en tres muchachas chismosas (las Sirenas: Ladeazul, Ladeblanco y Ladeverde). El humorismo del Libro II surge gracias a la desproporción entre la gloria épica de la gozan estos personajes en su contexto original y la inanidad que padecen en el Adán. El gran cíclope Polifemo se convierte en un pordiosero. La maga Circe se transforma en Inés, una aspirante actriz que recita textos rimbombantes y de poco valor, situación que aprovecha Marechal para burlarse del estilo modernista de Arturo Capdevila, pues los textos pertenecen a su obra de teatro “Melpómene”⁴¹. Por último, las Sirenas se degradan en un trío de chicas que chismorrea sobre la conocida atracción que Solveig Amundsen ejerce sobre el protagonista. Nos conviene repetir la palabra *degradación* para señalar el efecto conjunto producido por la descontextualización de Homero. Personajes degradados, cuyos rasgos más notorios son negativos⁴², evidencian el propósito paródico de Marechal en el segundo libro.

Junto a estas tres contrafiguras homéricas podemos encontrar otros dos personajes que también se relacionan con la literatura clásica. El orden de aparición del ciego Polifemo, Inés y las tres Sirenas corresponde al original de la Odisea, lo que crea una

⁴¹ “(...) si usted reflexiona (...) se trata de un pacífico doctor cordobés (...). El doctor se puso a correrla [a la musa Melpómene]; pero a la media cuadra se detuvo jadeante, desabrochó cinco botones de su chaleco de fantasía, se aflojó la corbata, y sentándose en el brocal de una cisterna enjugó el sudor de su frente con un gran pañuelo a cuadros” (Adán 68). La alusión a Capdevila por su condición de cordobés remite al lector a ese otro ilustre cordobés de quien se tanto burlaron los martinfierristas: Leopoldo Lugones.

⁴² La exageración de los rasgos negativos de los hombres como sustrato de la comedia es enseñanza de Aristóteles:

(...) puesto que los que imitan imitan a los hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad... o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales (...) Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales (131-132).

expectativa por la aparición que este orden parece prometer. Y en efecto, la promesa parece cumplida en Flor del Barrio, en la que nos es dado descubrir a nuestra Penélope porteña.

Vestida y pintarrajeada como de costumbre, la Flor del Barrio se mantenía de pie en el umbral de su puerta, con los ojos vueltos hacia el mismo rumbo de la calle y sin más vida exterior que la de sus ojos febriles. Así la encontraba él [Adán] a toda hora y en cualquier estación, mirando eternamente hacia el mismo punto, novia en acecho acaso, terrible imagen de la espera; y así la veían los hombres de la calle, sin desentrañar su enigma, sin advertir quizá la presencia de un enigma en aquellos desbandados ojos de mujer, sin preguntarse qué amor ausente o qué viajero desconocido llegaría por aquel rumbo de la calle que la Flor del Barrio acechaba con tan dolorosa insistencia (Adán 74).

“Terrible imagen de la espera”, Flor del Barrio se mantiene incólume aguardando la llegada de su amado, de la misma manera en que Penélope espera y sufre por la ausencia de Ulises. El nombre tan peculiar que posee el personaje me lleva a pensar en las letras del tango, si bien, por falta material serio sobre el tema, me resulta por ahora muy difícil establecer esta relación de manera sistemática. Hay algo de ‘tanguero’ en ese amor trágico de Flor del Barrio, que a fuerza de sufrimiento acaba en la muerte⁴³. Más claro parece el caso de la Beba, personaje que aparece en el Libro III en la Casa del Muerto. Javier de Navascués afirma que

⁴³ Flor del Barrio es uno de los personajes de este libro que vuelva a aparecer al final del Libro V, en la escena de la peregrinación de Adán hacia la Iglesia del Cristo de la Mano Rota. Pronto se revela como efigie de la muerte: “Y aparece detrás el verdadero semblante de la Flor del Barrio: los ojos cóncavos, la nariz roída, la desdentada boca de la Muerte” (Adán 331).

No contento con citar o aludir al tango aisladamente [se refiere a la cita de “El pañuelito” con que se abre la novela: “El pañuelito blanco / que te ofrecí / bordado con mi pelo...”], Marechal lo recrea en un ejercicio de pastiche estilístico bastante notable⁴⁴. Y no sólo recoge su léxico característico, sino también uno de sus temas tópicos: la ingrata que huye del arrabal, atraída por el lujo de los amantes millonarios, y que luego, cuando pase el tiempo, ha de volver vieja y derrotada (762).

El mismo Marechal describe la historia de la Beba como una que “cabía en la letra de un tango” (Adán 195). Si puede establecerse una misma filiación con Flor del Barrio-Penélope, estaríamos ante un fenómeno muy peculiar en que lo homérico se mezcla con lo criollo: una figura híbrida. Aquí el matrimonio de lo clásico-europeo y lo local-argentino habría producido uno de sus más felices vástagos.

Lo que resulta un tanto dudoso con Flor del Barrio parece estar confirmado en Cloto, nuestro último personaje helénico. Navascués reconoce en su historia un parecido minucioso con la letra de “Viejos de arrabal”, de Carlos de la Púa (762), pieza que lamentablemente no he podido hallar por ninguna parte. Nos tendrá que bastar la palabra de Navascués. La Cloto original era una de las tres Parcas (o Moiras, en versión griega) encargadas del hilo de la vida: más específicamente, la que lo hilaba⁴⁵. En Marechal, Cloto se transforma en una anciana inmigrante de Italia, abandonada por su familia y que, gracias

⁴⁴ Siguiendo a Gerárd Genette, Navascués define el pastiche como una forma “que imita un estilo determinado, característico de un género, un autor o una obra particular sin una intención satírica” (Navascués 742).

⁴⁵ Según Robert Graves: “Hay tres Parcas unidas con túnicas blancas, que Érebo engrenó en la Noche: sus nombres son Cloto, Láquesis y Átropo (...). [El hilo de la vida es] hilado por el huso de Cloto (...) medido por la vara de Láquesis, (...) cortado por las tijeras de Átropo (15).

a la caridad de los vecinos, vive tranquila tejiendo ropitas de invierno para los hijos de éstos. Este es el relato de su vida:

(...) su niñez dura y alegre, ¡oh, sí!, en el terruño del Piemonte; su casamiento en la iglesia montañosa. Y de pronto aquel extraño viaje marítimo: un tirón brutal que los arrancaba de la tierra y los había dejado a todos con las raíces en el viento (¡Santa *Madonna!* ¿Por qué y para qué?). Su desembarco en Buenos Aires y sus cuarenta y cinco años de fajina con aquellos hijos rebeldes (¡malas cabezas, los pobres!), ella lavando ropa de sol a sol, su viejo encanecido en los andamios. Después la muerte o la dispersión de todos: carnes y gestos que uno amaba, que dolían, que se le escaparon entre los dedos, así, tan fácilmente como un puñado de arena. ¡Sí, todo como un sueño! (Adán 79).

En su faceta de inmigrante italiana, Cloto sufre el destino de desarraigo que expondrá Adán páginas adelante contra el argumento criollista de Del Solar. “Con las raíces en el viento” y ya alejados de Europa, sus familiares se olvidan de todo precepto moral y dejan a la anciana abandonada a su suerte. Sus “hijos rebeldes” se dispersan, malpagando con ello todo el trabajo que Cloto les había consagrado, “lavando ropa de sol a sol”. El continuo movimiento de abandono que ejercen sus familiares se contempla como “lo mutable de las cosas”, ante lo cual surge ante Cloto algo inmutable que, de seguro, ya se sospechará en qué consiste:

La vieja Cloto ya no tenía lágrimas que llorar, y su escepticismo frente a lo mutable de las cosas le inspiraba un gesto reservado que no era indiferencia sino recelo y

acaso sabiduría. Pero alguna visión alcanzaba ella de lo inmutable, y era cuando, al finalizar la misa de alba, se acercaba lentamente al comulgatorio de San Bernardo: le parecía entonces que no bien el oficiante levantaba la hostia blanca se desvanecía en torno suyo toda penuria y contradicción, y que algo eterno andaba por allí, algo que había sido, era y sería siempre igual a sí mismo (Adán 79).

La simbología que observa a Dios como lo inmutable (Motor Inmóvil) frente a lo mudable-en-movimiento del mundo nos es ya harto conocida. Si parte del proyecto nacional consistía en regresar a la vieja moral europea centralizada en el cristianismo, el destino de Cloto resulta ejemplar. O mejor aún: la figura de Cloto es modelo del destino del hombre, patrón ejemplar que debería imitar todo hilo de vida. Con ello, el personaje de Cloto se convierte en el más significativo de la galería que nos presenta el segundo libro. A nivel social constituye un raro ejemplo de inmigrante fiel a sus raíces: su apego a la moral tradicional europea la hace merecedora de su condición de Parca. A nivel cultural ilustra el resultado más feliz de la unión entre lo europeo y lo criollo, a causa de la doble vinculación que establece su historia (una con la tradición criolla del tango, y otra como figura mitológica de la literatura clásica) y que ella cumple a cabalidad. Y a nivel ‘espiritual’, como veremos a continuación, su personaje funciona como alegoría del destino del protagonista, con todas las consecuencias que ello acarrea.

Antes de contarnos su historia, el narrador nos presenta a Cloto de la siguiente manera: “Sentada en su banco la vieja Cloto acababa de roer una costra de pan, y con ojos benignos seguía el movimiento de las chicuelas que a su lado jugaban al Ángel y al Demonio” (Adán 76). ¿En qué consiste este juego? Del grupo de niñas se escoge a dos: una será el Ángel y otra el Demonio. Ambas se acercarán al grupo, y éste les preguntará si

buscan una rosa o un clavel. Las rosas van para el Ángel y los claveles para el Demonio. Pero atención, que con todo lo que hemos hallado en la novela, las palabras “ángel”, “demonio” y “rosa” poseen significados alternos. Los ángeles luchan contra los demonios por el alma de Adán Buenosayres y por la ciudad porteña, y la rosa alude siempre en la novela a la belleza. Una referencia al periplo del alma se suma a éstas: la ronda que hacen las niñas tras terminar su juego la describe Adán como un “Movimiento circular. Movimiento del ángel, del astro y del alma” (Adán 81), lo cual alude evidentemente al primer movimiento espiritual que describe Marechal en Descenso, cuando el alma, aún inocente e impermeable a la belleza de las criaturas, permanece feliz contenida en sí misma. De la misma manera en que sucedía en la escena del Libro V en que los alumnos de Adán actuaban un fragmento de la Odisea, el juego de las niñas posee un significado alegórico: resume en cierta forma la batalla angélica que subyace a la vida de todo hombre frente a las criaturas y la belleza creada. El mismo narrador reconoce el vínculo íntimo que el posee Cloto con el destino espiritual de Adán: “Adán se preguntó más de una vez si la vieja no estría hilando el destino de la calle y el de sus hombres. «Tal vez el mío propio», se dijo supersticiosamente” (80). Es interesante notar que en ambas escenas Marechal ilustre significados profundos a través de acciones cotidianas realizadas por niños. El que sean niños parece apuntar a la condición de “argentino en esperanza” de Adán, esto es, la confianza en que las nuevas generaciones superarán los problemas que acarrearán a la sociedad contemporánea. Con respecto a la cotidianeidad de las acciones referidas, creo que el objetivo del autor es presentar el dogma cristiano como vivo y latente hasta en lo más común que tiene la vida: la presencia de Dios es verdad suprahistórica y universal y, al mismo tiempo, realidad tangible de todos los días. Lo mismo puede decirse del uso que hace el autor de Homero y la presencia cotidiana de personajes legendarios. Líneas atrás

mencioné cómo todos los “retornos” de la novela apuntaban hacia Dios excepto la helenización. En efecto, en este proceso una de las cosas que parece demandar el autor es la recuperación de la literatura clásica en un contexto –el de la vanguardia- hostil a cualquier manifestación del pasado. Esto es verdadero, más en ello no se agota la presencia de Homero porque, recordemos, el Homero de Marechal es cristiano, y si el autor se apropia de los símbolos de su literatura para tratar la realidad argentina, es a causa de las profundas y complejas lecturas que le dieron a sus obras los cristianos de la temprana Edad Media. La helenización de la ciudad también representa un retorno a Dios, aunque, eso sí, constituye una alusión menos directa que la que trazan los otros procesos que hemos enumerado.

El plan nacional marechaliano para la Argentina queda, con todo lo dicho, explicado a largos trazos. Buenos Aires aparece representada como una ciudad desacralizada, cuya obsesión con el progreso material ha conducido a la degeneración moral de sus habitantes. Frente a esta situación, el autor plantea un doble retorno, que de algún modo pretende apropiarse de lo mejor de la cultura del Viejo Mundo: retorno, pues, tanto a su sistema moral cristiano como a su tradición literaria. Creo que en última instancia la “helenización de la ciudad” (esto es, la implantación de figuras de la literatura antigua en un contexto de cotidianeidad e inmediatez propias del barrio villacrespense) constituye una reformulación de Buenos Aires a partir de la presencia del elemento inmigrante. Una nueva realidad, la de la hibridación de lo criollo y lo europeo, se representa a través de la imitación de la técnica homérica y de la importación de sus personajes al barrio porteño. Como vimos, esta mezcla da sus resultados más interesantes en *Flor del Barrio* y, especialmente, en *Cloto*, donde lo argentino (expresado por el tango) se une exitosamente con lo universal. Lo cual nos lleva al otro propósito de la helenización. En su “Introducción”, Barcia ubica la obra de Marechal dentro del esfuerzo de los autores de la época por insertar la literatura argentina en el canon

universal. Su adalid había sido Güiraldes con su Don Segundo Sombra. La generación posterior, “la generación nacida a la vida literaria en 1926”, explica Eduardo Mallea en la cita que hace de él Barcia, “se propuso en la Argentina un ideal universal y su conquista se ha producido en términos de universalidad” (cit. en Barcia 17). En este sentido, creo que nos es dado interpretar el uso de la “helenización”, también, como parte de este esfuerzo de universalización de la literatura argentina. A través de las múltiples referencias a la tradición literaria clásica, Marechal quiere hacer de la realidad argentina paradigma humano. Al intentar narrar un Homero criollo, de alguna manera lo argentino sobrepasa su localismo y se proyecta hacia la universalidad. El mejor ejemplo de ello (a pesar de que no pertenezca tanto a Homero como a la mitología griega) es, una vez más, la anciana Cloto. Inmigrante europea en la Argentina y Parca que teje el destino del protagonista, expresa ella como ningún otro personaje secundario lo argentino-universal. Tal propósito no es contradictorio con el flagrante humorismo que recorre todo el segundo libro. El acto narrativo que heleniza sin suprimir la identidad criolla de la ciudad tiene además otra consecuencia, pues constituye en sí mismo un esfuerzo por crear una forma nacional nueva. Si la nación es –como defiende Anderson– un artefacto cultural, los vínculos imaginarios están hechos (al menos en parte) de materia literaria. Creo que la novela pretende, en este sentido, crear un espacio nacional nuevo (re-imaginar la nación) en el que lo extranjero-europeo (los inmigrantes; los mitos, Homero) y lo local-argentino (los criollos; el tango) puedan convivir y hasta mezclarse en armonía.

Por lo demás, como espero haber mostrado en la sección anterior, el verdadero uso de las figuras de la Odisea no se encuentra en las “simples analogías episódicas” del Libro II, sino que atraviesa, *estructuralmente*, toda la novela. Mencionemos, por último, la curiosa secuencia que descubrimos al compaginar la helenización con el resto de la obra:

las figuras homéricas que, al menos superficialmente, funcionan como suerte de juego bromista en el Libro II, pasan a performar el drama del alma en el resto de la Semblanza hasta revelarse, en el Cuaderno, como símbolos del dogma (Adán-Ulises como alma navegante, el mástil como la cruz, las Sirenas como la tentación de la belleza creada, etc.)

b.2. El suburbio de Saavedra o la Pampa

Como espacio complementario al urbano, la Pampa se representa metonímicamente en el suburbio de Buenos Aires, a las afueras de aquella Saavedra en la que el autor sitúa la casa de los Amundsen. No pareciera casual la continuidad que crea Marechal entre la casa Amundsen y el camino que desembocará en la Casa del Muerto. El contraste resultante es sumamente intenso: pasamos de la algarabía de la tertulia a la noche silenciosa del desierto; de un ambiente europeizado (caracterizado por la presencia de mister Chisholm, la doctrina positivista de los personajes más aburguesados, el Danubio Azul con que termina la reunión) a un espacio rudo y telúrico, narrado en parte con un léxico gauchesco; de un lugar, en fin, donde reina –al menos en apariencia– la vida, a uno en donde gobierna la muerte. En apariencia, pues, como hemos visto, el ruido de la fiesta encubre simbólicamente aquel riesgo de perdición al que Adán se somete con su amorío con Solveig. La muerte está maquillada de risas, muchachas bellas y licores chispeantes, pero llega a revelarse en la escena del baile con que acaba la tertulia, cuando Adán baila con ese cadáver viviente que resulta ser la señora de Ruiz. La presencia de este personaje, de hecho, prelude el escenario espectral que nos encontraremos en el libro siguiente. Los límites que separan a la ciudad del suburbio parecieran equivaler a los que distancian a la vida de la muerte:

En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. Saavedra es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa... (Adán 133)

Tomemos nota del “abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla”, que se parece tanto a la guerra que desatan las formas al buscar su identidad a través de las diferenciaciones (despertar metafísico de Adán) y a la que se ven arrastrados los vecinos de la calle Gurruchaga a causa de las travesuras de Juancho y Yuyo. Las tres situaciones poseen un mismo significado: representan una realidad fragmentaria y atravesada de violencia. Como es usual en toda la novela, el conflicto es dicotómico. Si en la ciudad éste involucraba a inmigrantes y criollos, en el espacio rural los ciudadanos y los provincianos serán los combatientes. En el ensayo que hemos venido citando, Wilson describe el tremendo contraste entre el desarrollo de la urbe y el atraso del campo con una frase muy elocuente: “Buenos Aires was a port looking towards Europe, its back to the provinces” (252). Es una realidad que se hace patente en el siguiente fragmento de la novela:

El turista que, volviendo sus espaldas a la ciudad aventura los ojos en aquel paisaje, no tarda en sentir un vago sobrecogimiento de pavor: allí, sobre un terreno desgarrado y caótico, se alzan las últimas estribaciones de Buenos Aires, rancheríos de tierra sin cocer en cuyo interior pululan tribus de frontera que oscilan entre la ciudad y el campo; allí, prometida del horizonte, asoma ya su rostro la pampa inmensa que luego desplegará sus anchuras hacia el Oeste bajo un cielo empeñado

en demostrar su propia infinitud. En las horas del día, la luz del sol y el zumbido alegre de la metrópoli disimulan el verdadero semblante de aquel suburbio. Pero al caer la noche, cuando Saavedra no es más que una vasta desolación, el paraje desnuda sus perfiles bravíos; y el turista que se aventura en su ámbito puede hallarse, de súbito, frente a la misma cara del misterio (133).

El pasaje está plagado de oposiciones. Ya hemos adelantado algunas, entre las que la dicotomía ciudad/vida vs. campo/muerte era la más importante. Enumeraremos las que la cita parece contener:

CIUDAD	CAMPO
Civilización [cultura europea y criolla]	Barbarie (“tribus de frontera”)
Día (“la luz del sol... de la metrópoli”)	Noche (“Pero al caer la noche...”)
Conocido-cotidiano	Desconocido-atemorizante (“vago sobrecogimiento de pavor”, “la misma cara del misterio”)
Orden y racionalidad (“la luz del sol”)	Caos (“terreno desgarrado y caótico”)

Además de representar un espacio aún ajeno al ‘riente’ progreso en que se ha embarcado la ciudad (y por eso mismo susceptible de transmitir al espectador “la misma cara del misterio”), la pampa constituye una negación de la urbe al carecer de todos los elementos culturales que hacen de esta última civilizada. Ya hemos visto como el Danubio

Azul, símbolo de todo el refinamiento de que es capaz Europa⁴⁶, contrasta con el silencio de la noche pampeana. En realidad, la música europeizada de la urbe debería corresponderse con la más alta expresión musical del campo: la payada contrapuntística. No deja de ser sintomático que en la pampa sólo pueda hallarse un profundo silencio, pues, como pretendo argumentar a continuación, la representación del campo que hace Marechal concluye con la muerte del gaucho como entidad social y cultural. El gaucho es en el Adán realidad anacrónica, y la gauchesca un género de falso romanticismo y moral inaplicable en el mundo real. La payada es quizás lo único que sobreviva de ese mundo que la novela se encarga de sepultar con el cuerpo de Juan Robles. Aparece no en el campo, sino en la ciudad, y encarnada nada menos que en un hijo de inmigrantes –el payador Tissone–, quien jamás ha puesto un pie fuera de Buenos Aires: “Nací en La Paternal [barrio céntrico de la ciudad], y nunca salí del barrio, ¡me caiga muerto!” (Adán 210). La supresión del mundo del gaucho en beneficio de una realidad contemplada como híbrida, en la que hasta sus payadores son producto de la mezcla entre criollos e inmigrantes, apunta hacia la necesidad de fundar una nación inclusiva para todos, al mismo tiempo que pretende exorcizar todo chauvinismo criollista refugiado en la canonización del género gauchesco. Es importante recalcar esto último: la censura de la gauchesca que tiene lugar en la novela no pretende eliminar la validez del género como literatura (el gozo con que Marechal recrea sus personajes y su lengua dan cuenta del profundo conocimiento que tiene de éste el autor), sino como lenguaje capaz de dar cuenta de la realidad de la Argentina contemporánea. No es cosa de salir a quemar nuestros ejemplares del Martín Fierro, sino de darnos cuenta de

⁴⁶ La pieza es infaltable en el Neujahrskonzert (“concierto de Año Nuevo”) que ofrece desde 1939 la Filarmónica de Viena, al que es costumbre que acuda la *crème de la crème* de la sociedad austríaca. Como pieza musical íntimamente ligada a la alta cultura de las sociedades avanzadas ha sido aprovechada por Stanley Kubrick en su famosísima 2001: A Space Odyssey: el vals de Strauss quiere representar allí, precisamente, las posibilidades del refinamiento del intelecto humano plasmadas en logros tecnológicos tan desarrollados como estaciones interestelares.

que su mundo y su lenguaje ya no existen, y de que hay hoy (de que había entonces) problemas que la literatura tiene más urgencia de asumir, como lo es el de la exclusión de los inmigrantes de la nación.

La censura del género gauchesco opera, primero, como discusión del tema entre los personajes de la novela. Del Solar y Pereda llegan a la tertulia con el plan de peregrinar hasta la Casa del Muerto apenas acabe; con la intención de alegrar el viaje, Franky Amundsen invita a Samuel Tesler y a Adán a acompañarlos. Los criollistas están obsesionados con la figura del gaucho original, previo al aluvión extranjero (el “*taita* de mil novecientos químicamente puro” [114], le llaman), y si la peregrinación significa tanto para ellos es precisamente porque saben que al velorio atenderá nada menos que uno de esos gauchos, último representante de una especie extinta, el famoso taita Flores. El recelo respetuoso con que Pereda y Del Solar hablan del taita inspira una diatriba que comienza en el narrador y termina, radicalizada, en una intervención de Tesler. Afirma L. M., autor de la Semblanza:

No ignoraba él [Tesler] los estragos que venía produciendo en la última generación una doctrina herética en sus principios y dudosa en sus fines, la cual, elaborada tal vez en el sucio crisol de algún cenáculo irresponsable, había tomado un vuelo sin parangón en la historia de nuestra metafísica nacional y justificaba los alarmados gritos que ya se oían por doquiera: «Criollismo» era el nombre de tan oscura heterodoxia... (120)

Marechal parece aludir a la canonización del Martín Fierro como libro nacional y quizás también a la defensa del género por parte del chauvinismo criollo. Notemos que se

habla en términos de “metafísica nacional”: si la metafísica en la novela está siempre relacionada con la cosmovisión del cristianismo, convendremos en que tal contemplación del problema apunta hacia un registro *moral* de la gauchesca. Se está criticando, en última instancia, la glorificación de un personaje de moral dudosa. Hacia este sentido continúa la diatriba del autor:

Hurgando el cuerpo de aquella doctrina con el celoso bisturí de una ortodoxia sin claudicaciones, fácil era ver que se trataba de levantar hasta el nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad (Adán 120).

El fragmento nos hace ver la oposición tan grande que existe entre la novela de Marechal –que ‘baja’ a los héroes homéricos hasta la cotidianeidad de la urbe- y el proyecto de la gauchesca según lo define el autor –que ‘eleva’ personajes pampeanos “hasta el nivel de los dioses olímpicos”-. La censura a la exaltación de un criminal da un paso adelante en la intervención de Tesler, quien despoja al gaucho malevo de su violencia y lo reduce a un inocuo y “triste ladrón de gallinas” (121): “¡Hasta dónde puede llegar una mala literatura! (...) ¡Hasta convertir en héroes nacionales a dos o tres malevos inofensivos!” (121). El último zarpazo del filósofo consiste en comparar el esfuerzo del inmigrante trabajador a la vida perezosa del gaucho:

Estoy harto de oír pavadas criollistas (...). Primero fue la exaltación de un gaucho que, según ustedes y a mí no me consta, haraganeó donde actualmente sudan los

chacareros italianos. ¡Y ahora les da por calumniar a esa pobre gente del suburbio, complicándola en una triste literatura de compadritos y milongueros! (121).

Se nos hace necesario en este punto separar la paja del trigo, ya que hemos estado utilizando la etiqueta “gaucho” con demasiada liberalidad. La censura de Marechal recae sobre la subespecie gaucha de los *malevos* o *compadritos*, asiduos a las pulperías y amantes de las trifulcas. Soberbios como ellos solos⁴⁷, los compadritos miden su hombría en peleas en las que no dudan en arriesgar la vida; imponen su presencia a través de la violencia y asesinan gratuitamente. Para ellos la moral del hombre equivale a cuán ‘macho’ uno demuestra ser, lo que para Marechal, naturalmente, resulta inaceptable. Pero el malevo no agota todas las posibilidades del gaucho: hay también gauchos nobles y trabajadores. Creo que podemos insertar al abuelo Sebastián en esta categoría, aún a pesar de su calidad de inmigrante (Adán siempre lo recuerda con su atuendo gaucho tradicional, totalmente mimetizado con la realidad que lo rodea), si bien hay que convenir que su caso es complejo. Sea como fuere, el mayor representante de la subespecie gauchesca noble parece ser Juan Robles. El pisador de barro –campesino y por ello opuesto al “haragán” del gaucho malevo– se gana el cielo en la novela, lo cual resulta evidente en el bello epitafio con que se le despide de la tierra: “AQUÍ YACE JUAN ROBLES / PISADOR DE BARRO. / EL PISADOR CELESTE / LO ESTÁ PISANDO / BAJO LAS PATAS INVISIBLES / DE SU CABALLO” (201). La diferenciación entre ‘gaucho criminal’ y ‘gaucho noble’, a pesar de ser importante, en verdad no cambia nada: la realidad del mundo gauchesco sigue siendo anacrónica e inaplicable para la Argentina contemporánea. Juan Robles, quien en la novela

⁴⁷ Hasta ahora persiste en la Argentina el verbo “compadrear”, utilizado para describir una conducta prepotente que impone su opinión a fuerza de amenazas violentas.

ocupa el lugar del último gaucho noble, está muerto. Y el taita Flores, si bien sigue vivo, ya se ha jubilado del malevaje. Pero la novela, que tiende las más de las veces a burlarse de lo que considera censurable, guarda aún un gesto crucial que anulará *simbólicamente* al gaucho malevo. Tal gesto sigue el mismo patrón que la burla de Tesler: reduce al compadrito hasta volverlo un ser inane y digno de ridículo.

El camino hacia la Casa del Muerto es largo y está poblado exclusivamente de cadáveres y fantasmas. No vale la pena mencionarlos todos, por lo que me limitaré al comentario de un cadáver y un espectro. El Gliptodonte, suerte de encarnación del “Espíritu de la Tierra” del que tanto habla Bernini⁴⁸, es un animal extinto que le explica a la comitiva el origen geológico de la Argentina, y su ubicación dentro del territorio gaucho refuerza la condición de ‘anacrónico’ o ‘extinto’ que posee en general todo el mundo de la gauchesca. El cadáver, por su parte, pertenece a un caballo. El Martín Fierro nos ha mostrado cuán importante es el caballo para el gaucho, el cual constituye una suerte de prolongación de su cuerpo y de su alma: no sólo le sirve para todas las faenas que realiza, sino también para demostrar su coraje a través de la doma y de las competencias con el ganado. A través de su habilidad con el caballo demuestra el gaucho su inteligencia, aquello que más lo hace humano:

Y allí el gaucho inteligente
en cuanto el potro enriedó
los cueros le acomodó
y se le sentó en seguida,

⁴⁸ El concepto proviene del libro que publicara el Bernini original, Raúl Scalabrini Ortiz, en 1931, con el título El hombre que está solo y espera. Cf. el prefacio: “LECTOR: / No catalogue vacío de sentido a lo que en el interior de este libro llamo “espíritu de la tierra”...” (9).

que el hombre muestra en la vida

la astucia que Dios le dio (Hernández 169-174).

El encuentro con el cadáver del caballo vale, pues, metonímicamente, por la muerte del gaucho. La escena se narra con gran patetismo:

Samuel Tesler hizo funcionar su encendedor famoso, y a la luz escasa de la mecha el enigma quedó esclarecido: la masa oscura que había hecho caer a Del Solar era un caballo muerto.

Fantasmagórico resultaba el aspecto del animal bajo la luz fantasmagórica del encendedor automático: era un cebruno pampa, feo como él solo, cabezón y patudo, cuya osteología se destacaba en relieve bajo la piel raída y sucia; tenía sus dos ojos inmensamente abiertos a la noche...; y su belfo caído manifestaba unos dientes gastados y sarrosos, de entre lo cuales Adán, llorando casi, extrajo una brizna de hierba que no sería masticada jamás por el cebruno (143-144).

Para un efecto más abundante, el caballo no sólo está muerto, sino que además es feo. Muy lejos pues de aquellos “fletes” que ostentaban los indios del poema de Hernández y que fascinaron tanto al gaucho Fierro. El detalle de la brizna de hierba es importante en cuanto que lleva a pensar en la ruptura de la relación entre criatura y mundo: con la muerte de la criatura, la naturaleza se hace inútil. Es la misma significación que nos es dado hallar para el detalle del barro en las uñas del cadáver de Juan Robles. Adán vuelve a sobrecogerse por esa inutilidad con la que se recubre el mundo ante la desaparición del

campesino, ante la idea de que la tierra, regalo bondadoso de Dios, se echará a perder porque ya no hay nadie que la trabaje:

Adán volvió a mirar la cara del muerto, curtida por el sol y la intemperie; se detuvo luego en las manos callosas y sobre todo en sus uñas que guardaban todavía muestras del barro de los pisaderos; y lo invadió entonces una piedad infinita, como si en la miseria de aquel hombre contemplase la suya propia y la de todos (170).

Los cadáveres del caballo y de Juan Robles culminan la destrucción material del gaucho. El proceso se completa con su destrucción simbólica, que atañe ya no al ‘gaucho noble’, sino al malevo, por ser él el más beneficiado por la mitología de la gauchesca. En otras palabras: al gaucho literario le corresponde una muerte simbólica. El taita Flores llega escoltado por su compañero “el pesado” Rivera, y su presencia escinde a la comitiva en dos: Franky Amundsen, Tesler, Adán y Schultze se refugian en la cocina, y los criollistas Del Solar y Pereda se quedan con el taita, escuchando una de sus historias. El relato del taita, curiosamente, se parece mucho a un episodio narrado en el Martín Fierro. Obsérvese con cuánto dominio se apodera Marechal del lenguaje gauchesco:

La trifulca se armó en el baile de las chinas Froilán. Se tanguaba en el patio a raja cincha; y la cosa fue bien hasta que de repente cayó el *tirifilo* con su *patota*. Venían todos medio en curda, y el *tirifilo* entró pisando fuerte y gritando «¡Abran cancha!». Paró la música, se alborotó el hembraerío, y vi que las chinas Froilán me miraban con susto (190).

El tirifilo⁴⁹ Nievas entra ‘compadreado’ a la milonga, soberbio porque sabe que todo el mundo conoce que es hijo del comisario local. Ebrio como una cuba (“en curda”), intenta sacar a bailar a una de las “chinas”. El taita se lo prohíbe y con ello se arma la trifulca. Pero he aquí que mientras Flores prepara su consabida navaja, Nievas saca un revólver (un “bufoso”), lo cual es signo del cambio de los tiempos porque, como es sabido, los verdaderos gauchos se pelean a navajazos (“¡Hay que ver el malevaje de ahora!” [194], se lamenta al respecto Del Solar). Nueva señal de la extinción del gaucho mil novecientos, emparentada con la aparición en el velorio del malevo di Pasquo, ejemplar gaucho de la mezcla racial entre el criollo y el inmigrante italiano. La situación da pie a Franky Amundsen para hacer una de sus bromas más graciosas: “-¿Quién es?-preguntó Adán con voz aguardentosa. -¡El *italomalevo!* -presentó Franky-. ¡Una cruz entre Gabino Ezeiza y la Traviata!⁵⁰” (199).

Como dije, la historia del tirifilo Nievas tiene un gran parecido con un episodio de la obra de Hernández. Dice el canto VIII de la *Ida*:

Otra vez, en un boliche
estaba haciendo la tarde;
cayó un gaucho que hacía alarde
de guapo y de peliador

.....

Era un terne de aquel pago

⁴⁹ “Infeliz”, según explica Barcia en su edición.

⁵⁰ Traviata es, obviamente, alusión a la ópera de Verdi. Gabino Ezeiza fue un famoso payador (el más célebre junto al legendario Santos Vega), muerto hacia 1916.

que naides lo reprendía,
que sus enriedos tenía
con el señor comandante.

Y como era protegido,
andaba muy entonao,
y a cualquiera desgraciao
lo llevaba por delante (Hernández 1265-1268, 1273-1280).

En ambas historias el gaucho en cuestión es un jovencito inmaduro con ínfulas de matón; en ambas, también, los personajes parecen estar borrachos (“todos medio en curda”, en Marechal, y en Hernandez: “y me alargó un medio frasco / diciendo: –«Beba, cuñao» [Hernández 1291-2]) y poseen algún tipo de relación con la autoridad, lo que los hace aún más soberbios y por ello mismo irrespetuosos con los malevos de verdad. La diferencia más importante radica en que, mientras Martín Fierro se “transa” con su guapo y lo asesina, el taita inspira tanto miedo al tirifilo que la pelea no llega a producirse. Lo cual es importante pues pronto estallará otra trifulca que, como ésta, no llegará al derramamiento de sangre. Las risas del grupo comandado por Franky enervan los ánimos del taita y del pesado, quienes están a punto de perder la paciencia. Pero quien colma el vaso es Tesler con un atrevimiento entre alcohólico y megalómano: “¡Basta de sainete! –gritó-. Malevos de carnaval, taitas de cartón, ¡aquí hay un hombre, si quieren pelear!” (200). Resignado, el taita Flores posa una mano sobre la navaja y se apresta al combate. Sin embargo, sorpresivamente el pesado Rivera se le adelanta, camina con tranquilidad hacia Tesler, se saca una zapatilla y descarga sobre la cabeza del filósofo un zapatillazo que lo deja frío.

Hecho lo cual regresa a su asiento y vuelve a ‘vegetar’. Marechal insufla de tal tensión la escena que el desenlace se vuelve inolvidable. Todos los asistentes al velorio estallan en carcajadas, situación que aprovecha la comitiva para retirarse antes de que el asunto se vuelva en verdad serio.

La interpretación del gesto del zapatillazo es análoga a la que hicimos a propósito de la helenización de Buenos Aires, en cuanto que ambas desarrollan una *degradación* con objetivos humorísticos. Hay, sin embargo, una diferencia importantísima: mientras que la degradación de los personajes y del estilo de Homero no redundan en el desprestigio de la literatura clásica (el Libro II funciona como suerte de homenaje burlón a Homero, mientras que el resto de la *Semblanza*, como dijimos, desarrolla los motivos homéricos con pretensiones muy serias, implantándolos en la estructura más íntima de la novela), la degradación que tiene lugar en la escena del pesado Rivera destruye la legitimidad de la moral gaucha. En la ciudad –con la excepción del ciego Polifemo–, los personajes de la Odisea retienen de alguna manera sus habilidades: el cuerpo de Inés tienta a Adán a la manera de un hechizo de Circe, y las Sirenas, también, seducen con su belleza a todos los viandantes. De manera semejante, la guerra es narrada con todo el vuelo épico de Homero, el cual en nada desmerece a su modelo. Aquí, sin embargo, el gaucho queda reducido hasta el ridículo. A la supresión de la presencia viva del gaucho, a su anulación material, le corresponde ahora su correlato simbólico, la destrucción de su leyenda cifrada en el cambio de la navaja por la zapatilla. El zapatillazo despoja al gaucho de toda potencialidad violenta. Al renunciar al derramamiento de sangre, el pesado Rivera (y también el taita Flores, que deja pasar dos oportunidades de mostrar su valor en la batalla) renuncia a la leyenda del malevo. Y con el gaucho suprimido física y moralmente, la novela concluye su escenificación de la muerte del mundo de la gauchesca.

Acaso valga la pena repetir lo que ya dijimos líneas atrás: la destrucción del mundo gauchesco en el Adán no pretende despojar de valor literario a la gauchesca, sino eliminar toda posibilidad para el género de servir, en la actualidad del libro, como método legítimo de representación de la realidad argentina. Ya no existe el gaucho “químicamente puro”: sólo restan Di Pasquos y tirifilos, híbridos europeo-argentinos y jóvenes abusivos desembarazados de la ética de la navaja. Para la nueva nación que la novela pretende fundar, la moral gauchesca es inútil. Nada en ella concuerda con los principios del catolicismo, ni su noción de “hombría”, ni sus alardes temerarios con el caballo, ni su celebración del asesinato. La violencia no tendrá cabida en la ciudad de los hermanos. Y el gaucho podrá permanecer como un colorido episodio de una literatura heterogénea, pero nunca podrá ocupar el lugar de modelo nacional.

c) El plan nacional

La pregunta por la meta hacia la que debería encaminarse la nación nos servirá para resumir todos los hallazgos que hemos hecho en esta última sección. Iniciamos diciendo que había un gran *plan nacional* compuesto de un proyecto político, uno moral y uno espiritual. Al tratar el tema de la nacionalidad vimos que el proyecto político y el moral constituían en realidad uno solo. En cuanto ideal político, el protagonista deseaba una nación inclusiva, en donde inmigrantes europeos y criollos pudiesen participar de la argentinidad de igual manera. Se debía imaginar una nueva Argentina y a un nuevo sujeto argentino, y la manera en que Marechal proponía crear esos vínculos era a través de la difusión de una moral cristiana tradicional. En Cristo podría la nación restablecer su unidad, su “forma nacional”. Para los inmigrantes, quienes a juicio de Adán habían hecho

tabula rasa de su tradición original, su acceso a la moral referida constituiría un retorno que filiamos con los diversos conceptos de retorno que trata la novela. Ese retorno tiene una dirección por completo opuesta al avance del *progreso* bonaerense, que había llevado a la desacralización de la ciudad.

Sobre el vacío que deja el olvido de la tradición plantea Marechal otro retorno: la reasunción de los símbolos de la literatura clásica. La adaptación de lo *universal* a lo *nacional* que representa este ‘Homero criollo’ puede interpretarse como parte de un esfuerzo generacional por hacer de la realidad argentina paradigma humano, esto es, de hacer llegar la literatura local al canon. En el plano literario, la relación marechaliana con Homero pretendía enmendar el espíritu iconoclasta de las vanguardias, que querían suprimir por completo el pasado. Y en cuanto a su filiación con la cosmovisión cristiana del autor, recordamos que Homero en la novela posee un profundo significado dogmático que proviene, las más de las veces, de las lecturas medievales superpuestas a su obra. A pesar de que todas estas conclusiones con respecto a lo que hemos llamado “helenización de Buenos Aires” parecen legítimas, debemos comprender este proceso, sobre todo, como una técnica desarrollada para representar una realidad híbrida. Es en la convivencia problemática entre inmigrantes europeos y sujetos criollos en la ciudad en donde debemos hallar la más importante significación de la “helenización”. Y la fórmula que Marechal logra al unir el estilo homérico con expresiones tan criollas como el tango es trasunto *formal* de lo que exige la novela en su *contenido*: una nación moral e inclusiva.

Todo ello, pues, con respecto al proyecto político-moral de la novela. Nos resta el “espiritual”. ¿En qué consiste este proyecto? El nombre es inapropiado y puede causar problemas, pero no encuentro otro mejor. Con el calificativo de “espiritual” quiero aludir a lo que no tiene lugar en el mundo, sino –como nos enseñaba Auerbach- a lo que se espera

del futuro y lo que ya ha tenido lugar y lo tendrá siempre en el seno de Dios. Si el proyecto político-moral atañe a las cosas de la tierra, el ‘espiritual’ atañe a las celestiales. Y ya vimos cómo llamaba el autor al trasunto divino de su nación terrestre: Philadelphia. La ciudad de los hermanos, como realidad supraterrrenal, es contrafigura de la Buenos Aires real representada con sus problemas y sus deseos: constituye la realización de las posibilidades terrenales de Buenos Aires llevadas hasta el infinito. Como discutimos al inicio de esta sección, el concepto de Anderson para una “nación” resultaba problemático incluso a nivel ‘terrestre’. Si la Argentina se mostraba como síntesis de todas las naciones y todas las razas, lo “argentino” dejaba de tener sentido, pues la nacionalidad y los límites de la nación se desfiguraban. Philadelphia, sin embargo, parece carecer de naciones en cuanto que éstas separan más que cohesionan. Pero vimos que incluso Philadelphia se describe en la novela con personajes y situaciones específicamente argentinos. ¿Será lícito imaginar Philadelphia como posibilidad argentina? ¿Será posible la plenitud divina en el fragmento? Como las afirmaciones y las acciones se contradicen, no podemos llegar a una respuesta segura.

Philadelphia, como dijimos, queda prometida con la culminación del destino de Adán Buenosayres. Y al mismo tiempo, la nación argentina, la presente en el aquí y ahora de la novela, parece estar un poco más cerca de aquel ideal inclusivo, tolerante y moralizador que novela propone como camino más feliz para una Argentina cada vez más deshumanizada.

5. Conclusiones

Resulta asombroso cómo todos los símbolos que hemos analizado en este trabajo, desde la salvación personal en Dios a través de la Virgen hasta la posibilidad de una nueva

nación, estén sintetizados con tan aparente simpleza en el nombre del protagonista y de la novela. En el de pila, “Adán”, nos es dado descubrir toda la amplitud del camino que emprende el ser humano para restablecer su unidad perdida, el destino que culmina con la recuperación del paraíso. Su mayor obstáculo en esta empresa metafísica, la belleza de las criaturas, termina por revelarse como su más poderosa ayuda, la belleza increada a la que se accede a través de la Virgen. El nombre “Adán”, también, conduce a la idea de “fundación”, que en la novela conecta el destino individual con el colectivo. La intensa significación de la Virgen, tanto en el periplo del alma individual como en el patronato que ella ejerce sobre Buenos Aires, establece una equivalencia entre el viaje del hombre y el de la nación: ‘la batalla de los ángeles’ es una para todos. En el argumento que ofrece la novela, el destino del colectivo argentino se construye sobre el ejemplo de viaje consumado que representa la aventura de Adán Buenosayres. La nación se edifica –se conceptualiza como *posibilidad*- en el retorno del protagonista a la Unidad gozosa.

En “Buenosayres” reconocimos también, por la peculiar “y” que lleva el nombre, las huellas de fundaciones pasadas. “Buenosayres” nos conduce a la profunda problemática social que padece la Argentina de la época, una nación desfigurada en que los diversos componentes sociales que la constituyen se encuentran enfrentados y son por ello incapaces de vivir en armonía. De algún modo el desarraigo de Adán –como ser expulsado de paraíso- se repite en el grupo excluido de los inmigrantes, seres feroces a quienes el capitalismo duro del progreso moderno ha despojado de cualquier tipo de sistema moral. La ciudad desacralizada está aún lejos de ese ideal que Marechal recoge de la Biblia y que plasma en su muy argentina Philadelphia. Si parece haber alguna de suerte de predestinación en la ciudad porteña en virtud de su patrona –como si el nombre que lleva Buenos Aires no hubiese sido casual y sugiriera la imagen de ‘pueblo elegido’ por el dedo de Dios-, de modo

que Buenos Aires, como síntesis del mundo, estuviese llamada a albergar la posibilidad del advenimiento de Philadelphia, la pregunta por la argentinidad en la ciudad ideal que, como unidad absoluta y homogénea, debería sobrepasar todo límite y diferenciación nacional, se vuelve imposible de responder a fuerza de las paradojas que surgen al poner en un mismo plano el concepto moderno de nación –comunidad imaginada, limitada y soberana- y la vieja idea medieval de la Jerusalén celestial. Sin embargo, la vocación universal que descubre Marechal en su ciudad natal traduce los esfuerzos de toda una generación por llevar la problemática del ser y de la realidad argentinos a operar como paradigma humano en la literatura universal.

Tal empeño lo descubrimos también en el aprovechamiento de la literatura homérica. La helenización de la ciudad tenía como objetivos principales el implantar los mitos clásicos en suelo nacional y, lo que era más importante, traducir la heterogeneidad de la realidad argentina de la urbe –criollos e inmigrantes europeos- a argumento literario. Marechal rescata lo mejor de la tradición europea y lo une al color local, matrimonio del que nacen seres tan significativos como la anciana Cloto, imagen de la mitología clásica y del tango. El problema que resume Cloto y que se generaliza a todo inmigrante europeo es el de la exclusión de la argentinidad. Con lo que el proyecto político de la novela se vuelve uno de inclusión social. La inclusión del inmigrante sólo puede ser posible a través de la difusión general de la tradición moral europea cifrada en los valores del dogma cristiano. El regreso a esta vieja ética constituye el proyecto moral de la novela, y como solución brindada a la problemática de la exclusión está unido al que hemos llamado proyecto político. La nación se re-imagina a través de un retorno a las raíces. Sólo con la recuperación del pasado –de los clásicos literarios para una generación vanguardista, y del

cristianismo para una sociedad mecánica y deshumanizada- podrá la nación recuperar su forma.

La estructura que observa el viaje como “retorno” liga la novela con la Odisea. El juego de resonancias no es, sin embargo, gratuito, y si Homero cumple un papel preponderante en la novela es en virtud de la lectura cristiana de sus obras. Las diversas correlaciones que hemos hallado –Adán como Ulises, la Virgen como Palas, las Sirenas como tentación e Ítaca como Philadelphia- son significativas sólo en tanto traducen la cosmovisión propia del catolicismo. En tanto que procedimiento figural parece más ligado a la exégesis bíblica que el alegorismo, la figura que promete Philadelphia a través del relato de la vida del protagonista expone quizás con más claridad el objetivo cristiano que persigue toda la obra. Como realidad en construcción, Buenos Aires puede interpretarse de la misma manera en que los primeros cristianos leían el viaje de Ulises: una peregrinación hacia la Unidad a través del terreno inestable –mar fragoroso- de la multiplicidad y la fragmentariedad.

En cuanto que Buenos Aires contiene tanto la realidad urbana como la rural –pues Saavedra representa la Pampa-, “Buenosayres” hace referencia no sólo a la ciudad moderna, sino también al campo. Al conflicto criollo-migrante se suma la problemática del gaucho. La destrucción del mundo gauchesco como realidad válida para la Argentina contemporánea se postula de alguna manera en los pasajes ambientados en la ciudad, con las intervenciones de Tesler y Buenosayres en contra del chauvinismo criollista de Del Solar, pero sólo se realiza con todas sus consecuencias en el libro destinado al relato de la Casa del Muerto. Allí el gaucho parece material y simbólicamente. Su muerte material está cifrada en la imagen del caballo muerto y en el cadáver del pisador de barro Juan Robles. La simbólica se sintetiza en el zapatillazo que le da el pesado Rivera a Samuel Tesler: la

degradación que implica la sustitución de la navaja –imagen de la moral de ‘macho’ osado que defienden los compadritos- por la zapatilla pulveriza la leyenda del gaucho, haciéndola inofensiva, desdeñable y ridícula. Con ello toda la validez que podría haber tenido el gaucho como modelo moral del ser argentino queda por completo desplazada. Marechal es categórico: es en el amor fraternal, y no en la violencia, en donde la Argentina hallará su destino más feliz.

La representación del grupo colectivo que constituye la nación Argentina, como posibilidad terrestre –proyecto político-moral- y como ideal absoluto –proyecto espiritual: Philadelphia-, plantea paradojas que no restan nada al tremendo esfuerzo simbólico, alegórico y figural que despliega la novela. La nación deseada se imagina principalmente como un lugar en que reinan la bondad, la camaradería y la alegría: los límites de lo argentino se afirman para indagar por la problemática nacional y, al mismo tiempo, se prolongan hasta su desaparición en el anhelo de un nuevo orden humano. Lo universal y lo nacional conviven así en tensión, estimulándose y repeliéndose, sosteniéndose uno a otro, como las fuerzas contrarias –*coincidentia oppositorum*- del venerable Heráclito.

OBRAS CITADAS

- ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. México D. F.: FCE, 1993.
- ARISTÓTELES. Poética. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- AUERBACH, Erich. Figura. Madrid: Trotta, 1998.
- BARCIA, Pedro Luis. “Introducción”. Adán Buenosayres. Madrid: Castalia, 1994. 7-140.
- BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. Comunicaciones: Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 9-43.
- BOUSOÑO, Carlos. La poesía de Vicente Aleixandre. Madrid: Gredos, 1977.
- BRUNET, José. Santa María de los Buenos Aires. La Señora que dio nombre a la ciudad. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.
- CARBALLO, Emmanuel de. “Leopoldo Marechal, 1900-1970”. Protagonistas de la literatura hispanoamericana. México D. F.: Alfaguara, 2007. 165-188.
- COLLA, Fernando. “De Adán Buenosayres a Megafón (Itinerario de un héroe imposible)”. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 583-617.
- CORTÁZAR, Julio. “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 879-883. Publicado originalmente en Realidad 14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949.

- CURTIUS, Ernst Robert. “Poesía y filosofía”. Literatura europea y Edad Media latina. Tomo I. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 2004. 290-304.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás. “El canon argentino. Una mirada sobre la literatura argentina”. <<http://www.literatura.org/TEMartinez/Canon.html>> Publicado originalmente en el suplemento “Cultura” del diario argentino La Nación, el 10 de noviembre de 1996.
- ESPEJO, Miguel. “Los meandros surrealistas”. Historia crítica de la literatura argentina. VII. Rupturas. Director de la obra: Noé Jitrik; directora del volumen: Celina Manzini. Buenos Aires: Emecé, 2009. 13-47.
- GALDO, Juan Carlos. “Introducción”. Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2008. 13-40.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo. Madrid: Siruela, 1998.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 876-879. Publicado originalmente en Sur 169, noviembre de 1948, págs. 87-93.
- GRAVES, Robert. Los mitos griegos. Trad. de Lucía Graves. Barcelona: Ariel, 2009.
- GUTIÉRREZ-GIRARDOT, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. México D. F.: FCE, 1988.
- HERNÁNDEZ, José. Martín Fierro. Edición de Luis Sáinz de Medrano. Madrid: Cátedra, 2007.

LEDESMA, Jerónimo. “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. Historia crítica de la literatura argentina. VII. Rupturas. Director de la obra: Noé Jitrik; directora del volumen: Celina Manzini. Buenos Aires: Emecé, 2009. 167-199.

MARECHAL, Leopoldo. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 863-870. Publicado originalmente en Cuaderno de navegación, Buenos Aires, Sudamericana: 1966.

----- Adán Buenosayres. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1994.

----- “Claves de *Adán Buenosayres*”. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 863-870. Publicado originalmente en Cuaderno de navegación, Buenos Aires, Sudamericana: 1966.

----- Descenso y ascenso del alma por la belleza.
<<http://www.paginadigital.com/articulos/2002rest/2002seg/literatura/marech17-2.html>>. Primera edición publicada en Buenos Aires por la editorial Sol y Luna, en 1939.

MATURO, Graciela. “Homenaje a Leopoldo Marechal”. Losocial.com.ar (2010).
<<http://www.losocial.com.ar/nota.asp?iddocs=5239>>

NAVASCUÉS, Javier de. “La intertextualidad en Adán Buenosayres”. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 740-770

- NÚÑEZ, Ángel. “Desmesurado *Adán Buenosayres*”. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 657-739.
- PIGLIA, Ricardo. “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*”. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. XV-XVIII.
- QUINTILIANO. Instituciones oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano. Tomo I. Trad. del Padre *** de las escuelas pías. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799. Edición online en <books.google.es>.
- . Institutes of oratory. Edición hipertextual hecha en base a la traducción de 1856 del Rev. John Selby Watson. <<http://rhetoric.eserver.org/quintilian>>
- ROMERO, Luis Alberto. Breve historia contemporánea de la Argentina. Buenos Aires: FCE, 2001.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Adán Buenosayres: Una novela infernal*. Adán Buenosayres. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997. 923-929. Publicado originalmente en la revista Marcha en 1949. Actualizado en: Narradores de esta América. Montevideo: Alfa, 1969. 236-248.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. El hombre que está solo y espera. Buenos Aires: Anaconda, 1933.
- WILSON, James. “The mutating city: Buenos Aires and the Avant-garde, Borges, Xul Solar, and Marechal”. Hispanic Research Journal 4.3 (2003). 251-269.