

Adán Buenosayres: Un viaje al corazón de Argentina

Alumno: Víctor Lillo Castañ
Tutora: Eugenia Fosalba Vela

Índice

Introducción.....	3
1. Adán Buenosayres, un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas.....	5
1.1 Recepción crítica.....	9
2. Tres aspectos de modernidad: la ciudad, el humor y el lenguaje.....	13
2.1 La Ciudad en Adán Buenosayres.....	13
2.2 El humor en Adán Buenosayres.....	16
2.3 El lenguaje.....	19
3. El Libro III, un viaje al corazón de Argentina.....	22
3.1 Una menipea criolla.....	22
3.2 Los héroes de la aventura.....	27
3.3 El viaje a Saavedra: Un tratado de la Argentina.....	35
3.3.1 El Río de la Plata, el caballo y la pampa.....	37
3.3.2 Del indio al neocriollo.....	41
4. Conclusión.....	49
5. Bibliografía.....	51

Introducción

Adán Buenosayres es una novela extensa, compleja y rica en interpretaciones. Un torrente de temas, personajes, influencias y alusiones intertextuales avasallan al lector desde las primeras páginas: los filósofos presocráticos, Aristóteles, Dante, Buenos Aires, el gaucho y el martinfierrismo; todo ello y mucho más tiene cabida en esta desmesurada narración. Publicada en 1948, la obra de Leopoldo Marechal se sitúa en una época de encrucijada entre la novela tradicional y la nueva novela hispanoamericana. Durante esta década, la literatura argentina registra un importante salto cualitativo. Son estos los años del Borges de *Ficciones*, Mallea publica *Todo verdor perecerá* y Sábato, *El túnel*. Estas tres obras, junto con la que estudiamos, testimonian una notable evolución respecto a la narrativa anterior. Este desmarque de la tradición es aún más explícito en la novela que nos ocupa. Y es que en *Adán Buenosayres*, ambientada en la época del martinfierrismo, el autor se despide del grupo de vanguardia así como de gran parte de la literatura precedente. Las reflexiones que vierte Marechal en su novela, sin embargo, no se circunscriben sólo en el ámbito literario. A lo largo de la narración se discute largamente sobre la identidad de los argentinos, uno de los temas capitales de la obra. Desde finales del siglo XIX, la literatura argentina no fue ajena a esta preocupación. *Adán Buenosayres* no es ninguna excepción; en ella se encuentra un amplio abanico de teorías sobre la cuestión nacional.

He elegido como objeto de estudio de la presente investigación la primera parte del libro III¹ de *Adán Buenosayres*, puesto que en este fragmento de la obra el autor expone la mayoría de sus consideraciones sobre la literatura y la identidad nacional. Me he propuesto comentar la amalgama de opiniones de los personajes del libro III sobre estos dos asuntos, así como las que defiende Marechal, puestas en boca de algunas de sus criaturas. Cabe apuntar aquí que *Adán Buenosayres* es una novela en clave, los personajes del libro III son la literaturización de algunos de los componentes de la generación martinfierrista -Borges, entre ellos-. Por este motivo, el análisis de este fragmento de la obra ilustrará el clima intelectual que vivía el Buenos Aires de finales del 20.

Para facilitar la comprensión del libro III, juzgué necesario incluir un comentario general sobre la obra. Asimismo, con la finalidad de demostrar que *Adán Buenosayres* se desmarca de la novela tradicional, analizaré tres aspectos que testimonian su modernidad, esto es: la ciudad, el humor y el lenguaje. El estudio de estos tres elementos, como se verá, será también de gran ayuda cuando abordemos el libro III.

1 Para evitar confusiones, Marechal llama "libros" a los capítulos de su novela. El libro III está compuesto de dos partes, en la primera se narra el viaje a Saavedra y en la segunda el velorio de Juan Robles. En este trabajo me ocuparé tan sólo del viaje a Saavedra.

La disposición de los capítulos es la siguiente. En el primero ensayaremos una definición global de *Adán Buenosayres*, comentaremos sucintamente el argumento de la obra, sus influencias, la intención del autor y también la recepción crítica. El segundo capítulo está dedicado al análisis de la ciudad, el humor y el lenguaje. En el tercero estudiaremos minuciosamente la primera parte del libro III, en el punto 3.1 estableceremos las tradiciones en las que se inspiró Marechal para componer este fragmento de su novela. Me he propuesto demostrar la influencia de la sátira menipea en el viaje a Saavedra, para ello comentaré las características de dicho género y luego las compararé con ciertos pasajes del libro III que atestiguan la impronta de la menipea. En el apartado 3.2, analizaremos los personajes que aparecen en el viaje a Saavedra en relación a las personas reales que designan. Así será más sencillo comprender el crisol de teorías sobre la literatura y la identidad nacional que amalgama este fragmento de la obra, asunto del que nos ocuparemos en el punto 3.3. En este capítulo, me interesa de modo especial exponer la visión de Marechal sobre la literatura precedente. Desde su juventud, el escritor sostenía que las letras argentinas adolecían de un excesivo apego hacia lo tradicional; el gaucho, uno de los arquetipos de la literatura nacional, seguía apareciendo aún en las novelas de principios del siglo XX. En el libro III, el autor rescata algunos de los mitos de su tradición para evidenciar que ya no pueden representar la realidad del país. El viaje a Saavedra puede leerse, en definitiva, como un ajuste de cuentas con el pasado. Trataré de demostrar esta afirmación mediante el análisis de las figuras y las referencias intertextuales del libro III.

1. *Adán Buenosayres*, un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas

<<La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas>>.² Así comenzaba un joven Julio Cortázar su reseña sobre *Adán Buenosayres*. La novela de Leopoldo Marechal, publicada en 1948, sacudió la escena literaria de una Argentina que se encontraba en pleno peronismo. A pesar de las elogiosas palabras de Cortázar, la obra tuvo una acogida más que fría por parte del público y fue objeto de duras críticas por parte de la mayoría de intelectuales de la época. Más adelante daremos cuenta de los motivos de ello; antes es necesario explicar la ingente cantidad de temas, personajes e influencias que se agolpan en esta desmesurada novela.

En el prólogo de *Adán Buenosayres*, de cierto aire cervantino, el autor advierte que los cinco primeros libros son obra suya mientras que los dos últimos pertenecen a la pluma de Adán Buenosayres. La intención de Marechal -según reza el prólogo- era la de presentar al público los manuscritos del joven; más tarde consideró, no obstante, que debía incluir un retrato del poeta para que sus escritos pudieran ser entendidos en su totalidad. Así pues, los cinco primeros libros se encargan de presentar un retrato fiel del protagonista mientras que los dos últimos, en primera persona, son, supuestamente, obra de Adán.

La novela está ambientada en el Buenos Aires de 192... (el escritor nos priva de la fecha exacta), y narra tres días de la vida de Adán Buenosayres, el protagonista. Como iremos viendo a lo largo del presente trabajo, en nuestro relato abundan las referencias autobiográficas. Marechal, nacido en 1900, perteneció al grupo martinfierrista que revolucionó el panorama literario de la Argentina de mediados de la segunda década del siglo XX. En esta obra, el autor rememora sus mocedades; a Adán lo acompañan una serie de artistas e intelectuales bohemios, trasunto de otros ex martinfierristas con los que Marechal compartió su juventud. Aunque los nombres de estos personajes no coincidan con las personas a las que designan, es fácil reconocer a quién se está aludiendo en cada caso. Pereda, por ejemplo, es Borges; Schultze es Xul Solar; Samuel Tesler es Jacobo Fijman, etc. La novela que estudiamos es, por tanto, una novela en clave; hecho que propició varias críticas al autor, como se verá más adelante.

Durante los tres días que se narran de la vida de Adán -28,29 y 30 de Abril- el protagonista vive una experiencia trascendente en la que, tras una lucha ardua y angustiosa consigo mismo, acaba abrazando la fe cristiana. La conversión de Adán es la misma que sufrió el autor hacia finales de los años 20, tras regresar de su segundo viaje a Europa. Dejemos que Marechal lo explique con sus

2 Cortázar, J., "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp. 879-882.

propias palabras:

Una profunda crisis espiritual me sobrevino[...]: Yo estaba en París, y escribía el primer esbozo de *Adán Buenosayres*, ajustándolo a las líneas <<exteriores>>[...] de la epopeya tradicional. Ahora bien, la crisis a que aludí me llevó a desconfiar de todas las <<exterioridades>> y a buscar en el meollo de las cosas una razón profunda que las moviese. Así fue como, leyendo y releendo las epopeyas clásicas, presentí que bajo las apariencias de sus conflictos, quería manifestarse una <<realización>> espiritual o una <<experiencia>> metafísica. [...] Tal es, [...], la clave espiritual de mi *Adán Buenosayres*: ella traduce un proceso del alma que, por ser el mío, transferí a mi personaje³

El narrador advierte que la angustia existencial de Adán es <<la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela>>⁴. Sin embargo, el periplo del protagonista se complica con múltiples aventuras; durante las casi mil páginas de esta historia unos doscientos personajes nos hacen alguna señal. Adán, junto a sus colegas, recorre las calles del barrio bonaerense de Villa Crespo, acude a una tertulia literaria, a un velorio, a un prostíbulo, emprende un viaje místico por los bajos de Saavedra... Se discuten varias teorías filosóficas; el autor, incluso, incorpora una poética en el libro IV. El libro VI se desarrolla en una suerte de prosa poética al estilo de la *Vita Nuova* en la que Adán expone su amor por Solveig Admunsen, su “Beatriz”; y, por si esto fuera poco, en el VII y último libro nos encontramos con un descenso *ad inferos* en el que se encuentran estrictamente colocados en su círculo correspondiente los personajes que han ido apareciendo a lo largo de la narración.

A pesar de la heterogeneidad de los materiales que se vierten en nuestra novela, hay, no obstante, dos elementos que logran ordenarlos. Me estoy refiriendo, por una parte, al simbolismo del viaje -tema capital en *Adán Buenosayres*- y por otra a un dualismo de raíz platónica. El simbolismo del viaje gobierna los pasos de nuestro “héroe” o, como diría Marechal, dispone las líneas exteriores del relato. Adán, como Ulises, debe sortear las aventuras que le sobrevienen para llegar a su destino, el suyo es un viaje de ida y vuelta que propiciará la epifanía con la que se cierra el libro V, momento en el que se entrega finalmente a Cristo. El periplo del protagonista dura sólo dos días; el tiempo, no obstante, se dilata muchísimo debido a las largas conversaciones que sostienen los personajes, los *flashbacks* que de vez en cuando nos conducen hasta la niñez de Adán y a sus monólogos interiores de clara filiación joyceana.

El influjo que ejerce el dualismo platónico del autor afecta, en cambio, a la estructura profunda

3 Marechal, L., “Claves de *Adán Buenosayres*”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp. 864-866.

4 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, ed. y pról. de P.L. Barcia, Madrid, Castalia, 1994, p.153.

del relato. Nuestra obra, como iremos viendo, oscila entre puntos contrapuestos: lo cómico y lo serio, la materia y el espíritu, el sueño y la vigilia, lo visible y lo inteligible, son dos los autores que redactan el texto... Esta misma oposición se traslada al esquema de los espacios de la obra; de un espacio abierto pasamos a un cerrado, y así sucesivamente. Este afán de unión entre contrarios es el resultado de la concepción teológica de nuestro autor. Marechal tamiza el dualismo platónico a través de su ideología cristiana, concibe al hombre como un ser dual en pugna consigo mismo cuya realización espiritual sólo es posible en la unión divina. Su idiosincrasia no sólo se manifiesta en el viaje metafísico de Adán sino que abarca los demás ámbitos de la novela. En palabras de David Viñas: <<su cristianismo creía en la posibilidad de instaurar un orden nuevo por yuxtaposición de los contrarios, por conciliación o por amorosa fusión de los opuestos, [...] donde sin violencia la cultura y las masas, América Latina y París, las novedades y lo tradicional, el lunfardo y lo clásico, nación y mundo, líder y pueblo, se funden>>⁵.

Veamos ahora dos ejemplos de esto último. En la elogiosa reseña de Cortázar, el escritor argentino reprochó a Marechal la inclusión de los libros VI y VII -los escritos por Adán- porque, a su modo de ver, están deslindados de la acción principal de la trama. Para Cortázar, estos dos libros <<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>>⁶. La mayoría de los críticos posteriores no compartieron esta afirmación. En opinión de Ángel Núñez⁷, durante los cinco primeros libros asistimos a la presentación del Buenos Aires visible, la novela se encarna en una suerte de testimonio *realista* de la ciudad porteña. El libro VII, el descenso *ad inferos*, sería su contrapartida, es este el Buenos Aires subterráneo e inteligible en el que se condenan de manera alegórica a los tipos aparecidos en la superficie. Lo mismo ocurre con el libro VI, si durante la primera parte del relato Marechal nos presenta al Adán aparente, el de carne y hueso; en el libro VI escribe el protagonista: <<Las anécdotas de uso corriente no abundarán en este Cuaderno, ya que, al escribirlo, no me propuse trazar la historia de un hombre, sino la de su alma>>⁸.

Esta *summa* literaria⁹, o novela barroca¹⁰, como ha sido llamada por algunos estudiosos, parece escapar a cualquier intento de definición. Para entender mejor la intencionalidad y los bastiones que la sostienen, a pesar de sus muchísimas divergencias, creemos que lo mejor es ceder otra vez la

5 Viñas, D., "Cotidianidad, clasicismo y tercera posición: Marechal", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974, pág 56.

6 Cortázar, J., *op.cit.*, pág 880.

7 Núñez, A., "Desmesurado *Adán Buenosayres*", en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp 661-662.

8 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pág 633.

9 Barcia, P.L., pról. en L.Marechal, *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pág 111.

10 Núñez, A. *op.cit.*, pág 660.

palabra a nuestro autor. A lo largo del presente trabajo rescataremos varias citas del artículo de Marechal *Claves de Adán Buenosayres*, puesto que resulta imprescindible para comprender en profundidad la obra que nos ocupa.

Unos párrafos más arriba ya entrevimos la influencia de las grandes epopeyas clásicas en *Adán Buenosayres*. Esta influencia, no obstante, está íntimamente ligada a la concepción que tenía Leopoldo Marechal del género de la novela, asunto sobre el cual reflexionó largamente. <<Cuando, hace mucho tiempo ya, concebí la empresa de *Adán Buenosayres*, no me dije como afirmación previa: “voy a escribir una novela”. [...] el *modus* y la forma se me impusieron más tarde como <<necesarios>>: tendría que ser una novela, no quedaba otro género posible. Bien, pero, ¿cómo se definía el género de la novela?>>¹¹ Para contestar a esta pregunta retórica, el escritor argentino rememora las fervorosas tertulias de sus años de martinfierrista con Macedonio Fernández, una de las figuras más enigmáticas e influyentes para aquella generación de jóvenes literatos. La definición de Macedonio, cuenta Marechal, era tan escueta como la que sigue: <<novela es la historia de un destino completo>>¹²

Años más tarde, sin embargo, cuando nuestro autor reseñó *Nocturno Europeo* de Eduardo Mallea, advirtió <<las dificultades que traía una cabal definición de novela>>¹³. No contento, pues, con la definición de Macedonio, acudió a las fuentes clásicas para arrojar luz sobre el asunto.

Habiéndome resistido largamente a esa <<proteidad>> en la noción de la novela, yo había logrado la paz de mi taller al encontrar en la *Poética* de Aristóteles una solución que aún me parece definitiva: La novela es, no la corrupción, sino el sucedáneo de la epopeya. Es evidente que, a partir de una hora señalada, los narradores literarios ya no acudieron a la poesía épica para escribir sus relatos. [...] Se había producido un hecho nuevo: el poeta [...] olvidó el Olimpo de los dioses y el arsenal de héroes [...] para fijar su atención en los hombres corrientes. Así fue cómo el poeta se transmutó en novelista: según mis reflexiones, la Epopeya clásica debió <<adaptarse>> a las nuevas condiciones del siglo (porque también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma).¹⁴

Tal y como afirma Marechal en *Claves de Adán Buenosayres*, el núcleo de la novela así como la significación metafísica que quiso imprimirle dependen de las grandes epopeyas clásicas, especialmente de la *Odisea*. <<Es evidente que mi novela se desarrolla de acuerdo con el <<simbolismo del viaje>>, o del <<errar>>, o del tormentoso <<desplazamiento>>, imagen viva de

11 Marechal, L. “Claves de Adán Buenosayres”, *op.cit.* pág 863.

12 Íbidem, pág 863.

13 Íbidem, pág 863.

14 Íbidem, pág.864.

la existencia humana>>¹⁵. Si bien nuestro autor bebe de las fuentes clásicas para componer el armazón de su narración, *Adán Buenosayres* adolece de la solemnidad de la épica homérica. El tono del libro oscila entre lo sublime y lo ridículo, entre lo cómico y lo serio, entre el lirismo y las obscenidades... Como señala Ángel Núñez: <<El viajar de Adán tiene rasgos menipeos, burlescos, grotescos, irreverentes, que provienen de otra tradición literaria>>¹⁶ Las huellas de esta tradición hay que buscarlas en el Renacimiento y el Barroco, donde sobresalen dos nombres: Rabelais y Quevedo. <<Resolví camuflar -dice Marechal- el itinerario metafísico de la obra con las guirnaldas humorísticas de Rabelais>>¹⁷ En cuanto a la influencia de Quevedo, esta no sólo se deja ver en la agudeza del lenguaje del escritor argentino sino también en la caricaturización de ciertos personajes, así como en la aparición de algunas figuras grotescas que recuerdan mucho a los *Sueños* del madrileño. Cuando abordemos el tema de la sátira menipea, rescataremos las figuras de Rabelais y Quevedo.

Lentamente empezamos a penetrar la difícil estructura de nuestra obra. El humor, como se verá, tiene una importancia capital en la novela. En la mayoría de las discusiones que sostienen los personajes, el humor es el vehículo para abordar temas elevados. También acude el autor a lo cómico para tratar varias de las grandes cuestiones nacionales, tales como la inmigración, el criollismo o la identidad argentina. Los interlocutores que sostienen dichas disquisiciones son los integrantes de la mentada generación martinfierrista. De cada uno de ellos Marechal exagera algún rasgo para caricaturizarlos, por ejemplo, a Pereda -trasunto de Borges- lo caracteriza un fervoroso apego hacia todo lo criollo: los malevos, el tango, los arrabales... Esto último contribuyó en cierto modo a que el libro no tuviera una buena aceptación por parte de la crítica. A continuación veremos los avatares por los que pasó la novela que estudiamos.

1.1 Recepción crítica

Tras la publicación de *Adán Buenosayres* en 1948, novela en la que Leopoldo Marechal llevaba trabajando casi veinte años, el libro pasó prácticamente inadvertido para la mayoría de lectores. Como apunta Donald L. Shaw, fue todo un fracaso editorial: <<quince años más tarde, todavía quedaban sin vender centenares de ejemplares de la primera edición>>¹⁸. Tampoco fue buena la acogida de la crítica, la mayoría de los intelectuales argentinos de la época reaccionaron de manera

15 Íbidem, pág.864.

16 Núñez, A., *op.cit*, pág 659.

17 Marechal, L., "Claves de *Adán Buenosayres*", *op.cit*, pág.867.

18 Shaw, D.L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2008, pág 44.

furibunda ante la obra. Hubo, sin embargo, una importante excepción. Julio Cortázar fue el único que reseñó favorablemente *Adán Buenosayres*, en un artículo de la revista *Realidad* (1949). Pero, ¿cuáles fueron las causas de que ni la crítica ni el público se interesaran por la novela? La Argentina de 1948 atravesaba una etapa muy convulsa políticamente y ocurrió algo nada infrecuente en el mundo de la crítica, la novela se enjuició en función de la ideología de su autor, quien se había declarado peronista abiertamente. No fue hasta 1965, tras el gran éxito comercial de su segunda novela, *El banquete de Sévero Arcángelo*, cuando *Adán Buenosayres* salió del olvido. Julio Cortázar recordaría, casi treinta años después de su reseña, el clima que envolvió la aparición de la ópera prima de Marechal.

Sucedió que estábamos en pleno peronismo y naturalmente tanto el grupo de *Sur* como, en principio, toda la inteligencia burguesa o pequeño-burguesa y liberal argentina era antiperonista [...] Del lado del peronismo había muy pocos [...] escritores, entre los escritores estaba Leopoldo Marechal. Todos mis amigos y yo consideramos que su conducta políticamente hablando era insensata. [...] En ese momento aparece *Adán Buenosayres* y, como es natural, la lectura de ese libro se hizo en términos políticos y entonces los mejores escritores del momento, los más conocidos, Eduardo Mallea, por ejemplo, reaccionaron violentamente contra el libro, le encontraron todos los defectos imaginables, no vieron ninguna de sus cualidades y entre tanto yo había leído ese libro y me había deslumbrado. Es decir, dejé totalmente de lado mi opinión política con respecto a Marechal, [...] y en cambio descubrí ahí a un gran escritor y a un hombre que estaba haciendo una tentativa en profundidad que no se había hecho hasta ese momento en la Argentina.¹⁹

Sin embargo, creo que la desaprobación de la crítica no se debe solamente a la adhesión de Marechal al peronismo. *Adán Buenosayres* es una novela en clave, en ella aparecen caricaturizados varios de los integrantes de la generación martinfierrista. Por ello, no debe extrañar que Eduardo González Lanuza, amigo de la juventud de Marechal que también perteneció al grupo de vanguardia, fuera el autor de una de las críticas más duras contra *Adán Buenosayres*²⁰. De entre la retahíla de deméritos que el escritor achaca a la novela, destacan la excesiva ambición de Marechal, la abundancia de vocablos obscenos, y el gran parecido con el *Ulises* de Joyce. <<Imaginad, si podéis -dice Lanuza-, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro>>²¹.

19 Sosnowsky, S., <<Julio Cortázar: modelos para desarmar>>, en Reina Roffé (ed.), *Espejo de escritores*, Hanover, Ed. del Norte, 1985, pp. 51-52.

20 González Lanuza, E., “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*” en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp.87-93.

21 Íbidem, pág.89.

Además, Lanuza evoca las vivencias del grupo martinfierrista y las compara peyorativamente con las que aparecen literaturizadas en la obra de Marechal: <<Comprendo que al Marechal de hoy, funcionario, le resulte conmovedor el recuerdo de sus tiempos de muchacho [...] Sin embargo, me parece que se le ha ido un poco la mano en sus románticas evocaciones. En la acogedora casa del supuesto Saavedra, se hablaba de otras cosas aparte de los problemas de la dificultosa desasimilación. El color y, sobre todo, el olor local de nuestros tiempos eran muchísimo más limpios que los que el autor recuerda.>> Resulta bastante significativa la distinción que hace Lanuza entre el Marechal joven, antiguo compañero, a quien califica como <<autor de versos admirables>>²² y el <<Marechal de hoy, funcionario>>²³.

En 1966, Leopoldo Marechal, a raíz del éxito de su segunda novela y de las nuevas críticas que estaba recibiendo su ópera prima, publicó el breve ensayo que hemos citado más arriba: *Claves de Adán Buenosayres*. En este, además de explicar su intención, la génesis de la obra y la filiación intertextual de varios de los pasajes de la novela, el autor se muestra sorprendido ante la reacción adversa que produjo su obra: <<Cuando *Adán Buenosayres* vio, como dicen, luz pública, recibí dos linajes de opiniones: Los del primer linaje (alegres) me hacían saber que habían reído a carcajadas y que mi novela se resolvía en una graciosa “documental” de Buenos Aires; los del segundo (irritados) me censuraban no sé yo qué veneno destilado por mí en la novela.>>²⁴

Entre el grupo de los que se irritaron, el autor destaca a sus ex compañeros martinfierristas: <<Los que más parecerían haberse disgustado con el tratamiento de *Adán Buenosayres* son mis camaradas *martinfierristas*, lo cual no deja de asombrarme. Cierto es que lo embarqué, junto a Adán, en aquella simbólica *nave de locos* que recorrió la ciudad y el bajo de Saavedra; pero no lo hice con la intención maligna de exponer o ridiculizar su estéticas [...] sino con el objeto de pintar los fervores, manías y gracias que lucimos todos en aquel movimiento literario. [...]>>²⁵.

Recordemos que la mayoría de los martinfierristas que caricaturiza Marechal nacieron entre finales de 1800 y comienzos de 1900, unos veinte años habían transcurrido entre las andanzas de ese grupo de jóvenes literatos que registra *Adán Buenosayres* y la publicación del libro en 1948. El escritor argentino concluye que el desagrado de sus colegas se debe al cambio que han experimentado sus caracteres a lo largo de esas dos décadas: <<Lo que sucedió en realidad fue que yo, al escribir *Adán Buenosayres*, me sentía con obstinada juventud, en el mismo clima intelectual y temperamental de nuestra revolución literaria. Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad [...] de mis camaradas [...] advertí con tristeza que habían envejecido; su graciosa desenvoltura se

22 Íbidem, pág.89.

23 Íbidem, pág.89.

24 Marechal, L., “Claves de Adán Buenosayres”, *op.cit*, pág 867.

25Íbidem, pp.867-868

había trocado en la solemnidad literaria que tanto nos hiciera reír en nuestros antecesores de la pluma.>>²⁶ Tres excepciones espiga el literato: Xul Solar, Raúl Scalabrini Ortiz y Oliverio Girondo.

Pero además de la condición de peronista del autor y del hecho de que aparecieran literaturizados varios de los componentes de la famosa generación martinfierrista, *Adán Buenosayres* generó mucha polémica porque aborda desde una perspectiva humorística algunos de los llamados “grandes temas nacionales” de la Argentina de la década de los años 20, que seguían todavía vigentes durante su publicación. Me estoy refiriendo aquí a las discusiones que encontramos durante el libro III sobre los orígenes de Argentina, la inmigración y el criollismo. No es difícil imaginar que en pleno peronismo la visión jocosa y desenfadada que el autor ofrece sobre tales materias indignara a más de uno. Parece que para la Argentina de la época había ciertos temas que no admitían ser tratados desde el humor sino solamente con una grave y acartonada solemnidad.

Tal era el clima de hostilidad que se vivía durante aquellos años que Julio Cortázar recibió amenazas a raíz de su reseña favorable de *Adán Buenosayres*: <<Durante quince días yo recibí amenazas e insultos telefónicos [...] anónimos, de gente que me insultaba por todos lados porque consideraba que yo me estaba pasando al peronismo con ese artículo>>²⁷. Esta maniobra de desprestigio hacia Leopoldo Marechal y su novela, orquestada desde la revista *Sur*, de ideología claramente anti-peronista, propició que un velo de silencio cubriera *Adán Buenosayres* hasta casi veinte años después de su publicación. Sin embargo, desde entonces la crítica ha ido cobrando nuevo interés por esta obra y la bibliografía se ha engrosado considerablemente.

26 Íbidem, pág 868.

27 Sosnowsky, S., *op.cit.* pág.52.

2. Tres aspectos de modernidad: la ciudad, el humor y el lenguaje

Uno de los motivos por los que la crítica, desde la década de los 60, cobró nuevo interés por *Adán Buenosayres* se debe a que esta obra apareció en un período de encrucijada entre la novela tradicional y la nueva novela. La ópera prima de Marechal evidencia un claro anhelo de modernidad en relación a la narrativa precedente, en este capítulo he elegido los tres rasgos que, a mi modo de ver, ilustran mejor dicha evolución. Asimismo, el estudio de la ciudad, el humor y el lenguaje, nos serán de gran utilidad cuando abordemos el análisis del libro III.

2.1 La Ciudad en *Adán Buenosayres*

Donald L. Shaw, en su monografía sobre la narrativa hispanoamericana, traza una fecha clave -1940- en la que se da la <<transición de la novela tradicional a la nueva novela>>²⁸. Curiosamente esta transición tiene como protagonistas, según el estudioso, a cuatro escritores rioplatenses: Borges, Marechal, Mallea y Sábato. Lo que estos comparten es un <<resuelto rechazo del nacionalismo o neocriollismo entonces en boga>>²⁹, tradición que culmina en Argentina Güiraldes con *Don Segundo Sombra* (1926). Durante esta década, la novela hispanoamericana atraviesa un período de modernización y la calidad de los títulos que van apareciendo aumenta considerablemente; en opinión de Shaw, <<pasar revista a estos nombres equivale a documentar el salto cualitativo de la novela hispanoamericana en los años 40>>³⁰. Uno de los elementos indispensables para que sea posible esta evolución es la irrupción de la ciudad en las novelas de los años 40.

Sería un error, no obstante, obviar el nombre de Roberto Arlt, quien ya desde finales de los 20 sumerge a sus personajes en el ambiente urbano de Buenos Aires. La influencia de este autor en las generaciones venideras de escritores argentinos es decisiva; y es que, como afirma Noé Jitrik: <<*El juguete rabioso* inaugurará definitivamente la literatura urbana con proyección universal>>³¹. A continuación analizaremos el Buenos Aires que Marechal configura en su novela con la finalidad de contraponer las características de este ambiente urbano con las del suburbio y el campo, ámbito en el que se desarrolla la acción del libro III.

En la primera página de *Adán Buenosayres*, el narrador describe desde una perspectiva aérea el

28 Shaw, D.L, *op.cit.* pág 47.

29 Íbidem, pág 47.

30 Íbidem, pág 20.

31 Íbidem, pág 23.

semblante del Buenos Aires de finales de los 20, es esta una ciudad moderna e industrializada trabajando a pleno rendimiento:

Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad [...] tu pecho se habría dilatado [...] ante la visión que a tus ojos [...] se hubiera ofrecido. [...] 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 el sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares [...] Si desde allí hubieras remontado el curso del Riachuelo hasta la planta de frigoríficos, te habría sido posible admirar los Bretes desbordantes de novillos y vaquillonas [...] Trenes orquestales entraban en la ciudad [...] Desde Avellaneda la fabril hasta Belgrano ceñíase a la metrópoli un cinturón de chimeneas que garabateaban el cielo [...] Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras [...] aquí los banqueros de la calle Reconquista manejaban la rueda loca de la Fortuna; más allá ingenieros graves como la Geometría meditaban los nuevos puentes y caminos del mundo. Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano.³²

La ciudad que describe Marechal es, cronológicamente, la misma que aparece en las novelas de Arlt; la perspectiva, sin embargo, es harto distinta. Como apunta Saítta: <<No se trata de la ciudad cosmopolita de Arlt -aunque la novela transcurre en los veinte- sino la del imaginario abierto por la ciudad de los años cuarenta. [...] Es la ciudad del imaginario peronista de la producción y del trabajo>>.³³

Después de trazar este gran friso de la ciudad de Buenos Aires, el narrador abandona la visión panorámica y nos invita a descender al barrio de Villa Crespo, lugar donde se circunscribe gran parte de la acción de *Adán Buenosayres*. Este pequeño barrio actúa como una suerte de microcosmos, un babel en miniatura, donde todos los idiomas, razas, culturas y religiones se entremezclan. En un fragmento del libro II, aparece una descripción paródica -en la que Marechal recrea las convenciones de la epopeya- de las gentes que pueblan el barrio:

Allí estaban los iberos de pobladas cejas que, desertando las obras de Ceres, conducen hoy tranvías orquestales[...] y los de la tierra vascuence, que disimulan con boinas azules la dureza natural de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, que abundan en guitarras y en peleas; [...] y los napolitanos eruditos en los frutos de Pomona [...] y los turcos de bigote renegrido,

32 Marechal, L. *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pp 149-150.

33 Saítta, S. "Ciudades revisitadas", en *Revista de Literaturas Modernas*, 2004, consultado el 10-8-13, <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/144/Saitta%20RML34.pdf>, pág 140.

que venden jabones, aguas de olor y peines destinados a un uso cruel, y los judíos que no aman a Belona [...] y los griegos hábiles en las estratagemas de Mercurio [...] y los sirolibaneses que no rehuyen trifulcas de Teología, y los nipones tintóreos³⁴ etc.

El crisol de razas que pueblan las calles de Villa Crespo supone otra muestra del intento de síntesis que Marechal ensayó en su novela. Una de las nota predominantes de *Adán Buenosayres* es este afán de fusionar lo heterogéneo para tratar de explicar, entre otros temas, la problemática del ser nacional. El fragmento que acabamos de citar nos conduce inevitablemente hacia una importante cuestión que planea a lo largo de las páginas de nuestra obra: qué conforma la personalidad de los argentinos? En un país con un alto índice de inmigración y con una corta tradición, comparada con la europea, es posible hablar de un “alma nacional” que aglutine a todos estos tipos que han ido apareciendo? Durante uno de los viajes de Marechal a España, el escritor dijo lo siguiente a los madrileños de la *Gaceta literaria*: <<Nunca como ahora se ha tenido en Buenos Aires una visión tan clara de nuestros problemas. Nuestra nacionalidad, complicada con mil aportes raciales, ofrece en esta hora un espectáculo que jamás podrá concebir la bien ordenada imaginación de nuestros colegas españoles [...]; cualquier latido del mundo nos parece natural y asequible, puesto que Buenos Aires es un puñado de mundo>>³⁵

Como apunta Graciela de Sola, <<la preocupación por lo argentino no ha sido en ningún momento ajena a nuestra literatura a partir del romanticismo>>³⁶, la estudiosa afirma que esta preocupación se agudizó especialmente en la época del grupo martinfierrista. Varios de los integrantes de dicha vanguardia literaria trataron de captar el alma de Buenos Aires; pero, como señala De Sola, a través <<del campo de Buenos Aires, [...] quizás sólo entrevisto desde los arrabales ciudadanos, quisieron entender al país, teorizar sobre sus problemas>>³⁷ La novedad que introduce Marechal en su novela es que aborda la misma cuestión pero desde una perspectiva urbana, trata de captar la esencia nacional rastreando el ambiente de las calles de la capital argentina. No se entrega, como el Borges martinfierrista, a románticas evocaciones ni establece una suerte de mitología argentina compuesta por *guapos*, *malevos*, *taitas* y *compadritos*. En lo que coincide nuestro autor con sus predecesores es que la problemática sobre la identidad nacional tiene como foco Buenos Aires, se intenta comprender la totalidad del país en función de la capital.

Cuando analicemos el libro III, se advertirán fácilmente las diferencias en el tratamiento del ambiente urbano y rural, tanto en los personajes que aparecen como en la exuberante fantasía que

34 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit*, pp. 275-276.

35 De Sola, G., “La novela de Leopoldo Marechal”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997 pág 911.

36 Íbidem, pág 911.

37 Íbidem, pág 911.

rige el viaje a Saavedra. Las descripciones de los personajes urbanos tienen visos de novela documental; pese a la caricaturización de algunos de ellos, resulta más que evidente el empeño de Marechal por testimoniar la realidad de las calles del Buenos Aires de finales del 20. Sin embargo, el *realismo* que predomina en el ámbito urbano se desvanece cuando el grupo de jóvenes literatos emprende su marcha a través de los arrabales de la ciudad. La fantasía se desborda, lo sobrenatural se hace posible. Durante su travesía por el desierto, a los expedicionarios se les aparece desde un indio quechua hasta la efigie de Santos Vega. Si bien Marechal quiso reflejar fielmente el pulso y el color del Buenos Aires de su juventud, su cometido en el ámbito rural es harto distinto. El campo le sirve al autor para visitar la mitología nacional que, desde el *Fausto* de Sarmiento hasta *Fervor de Buenos Aires* de Borges, pobló la literatura argentina. Es este el momento en el que la sátira se agudiza y se dirimen varias de las cuestiones que, implícita o explícitamente, han ido apareciendo en la ciudad. Pero de esto último nos ocuparemos más adelante.

2.2 El humor en *Adán Buenosayres*

El humorismo que destila *Adán Buenosayres* es uno de los aspectos que más alabó Cortázar desde su reseña de 1949. En opinión del autor de *Rayuela*, el hecho de que se aborden varias de las grandes cuestiones nacionales con un enfoque cómico y desenfadado supone un síntoma de madurez literaria en las letras argentinas.

A propósito de esto último, me parece adecuado mencionar algunas de las ideas del famoso artículo de Borges, *El escritor argentino y la tradición*³⁸. En este, Borges condena la premisa, bastante extendida durante la primera mitad del siglo XX, de que la literatura argentina, a causa de la corta tradición que la sustenta, debe abundar en aquellos rasgos que la distinguen de la del resto de naciones. En un punto del artículo, el escritor se permite una breve confidencia:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, [...], escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla [...] en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo “Rue de Tolon”, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin

38 Borges, J.L., “El escritor argentino y la tradición” en *Jorge Luis Borges: Obras Completas*, vol II, Barcelona, Emecé, 2001, pp.267-274.

habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.³⁹

El mismo anhelo de universalidad del que habla Borges late en *Adán Buenosayres*. La diferencia es que Marechal aspira a crear una obra universal sin abandonar las calles de Villa Crespo, esto último se fundamenta en el hecho de que para nuestro autor, Buenos Aires es <<un puñado del mundo>>⁴⁰ o, lo que es lo mismo, una representación en miniatura del orbe entero.

Pero la idea que más me interesa destacar del ensayo antes mencionado es la siguiente. De manera implícita, Borges sugiere que los argentinos deberían aprender del ejemplo de la cultura judía y la literatura irlandesa. Como apunta Piglia, <<esas culturas laterales se mueven entre dos historias, [...] a veces entre dos lenguas: una cultura nacional, dispersa y fracturada, en tensión con una línea dominante de alta cultura extranjera>>⁴¹. En opinión de Borges, como estas dos culturas no están sujetas de manera tan directa a la tradición preponderante pueden permitirse la posibilidad de juzgar y jugar irreverentemente con las tradiciones centrales. <<Por eso, -dice Borges citando a Veblen- a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental>>⁴².

Esta pequeña digresión que nos hemos permitido no es baladí. El desenfado y el manejo irreverente de la tradición argentina -y también de la cultura universal- que exhibe Marechal en *Adán Buenosayres* testimonian su modernidad. El humor es la piedra de toque que permite que esto sea posible. En una literatura poco dada a lo cómico, nuestro autor pasa revista a las grandes problemáticas nacionales desde una perspectiva lúdica y natural. Pongo como ejemplo la nueva versión de la leyenda de Santos Vega, que se analizará en profundidad en el capítulo 3.3. En dicho fragmento, Marechal rescata uno de los mitos fundacionales de la literatura argentina para parodiar el género gauchesco y abordar el controvertido tema de la inmigración.

Cuando estudiemos el libro III, se observará la soltura y la falta de afectación de los personajes a la hora de discutir sobre la pampa, la literatura argentina o la inmigración. El empleo del humor para abordar temas trascendentes lo hereda Marechal de su querido compañero Macedonio Fernández. A excepción de estos dos escritores, Cortázar señaló en su artículo de la revista *Realidad* <<cómo tropiezan nuestros novelistas cuando, a mitad de un relato, planean discusiones de carácter

39 Íbidem, pág. 270.

40 De sola, G, *op.cit*, pág 911.

41 Piglia, R., pról., “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*” en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *op.cit*, pág 17.

42 Borges, J.L “el escritor argentino y la tradición”, *op.cit.*, pág 271.

filosófico o literario>>⁴³.

Ya en plena madurez, Cortázar vuelve a reflexionar sobre el mismo asunto. En dos opúsculos de *La vuelta al día en ochenta mundos*⁴⁴ (1967), alude a la poca naturalidad de los escritores argentinos a la hora de empuñar la pluma y a su falta de sentido del humor. Me refiero, por una parte, a *Grave problema argentino: Querido amigo, estimado, o el nombre a secas* donde el escritor ironiza sobre la excesiva afectación de los argentinos cuando cambian del registro oral al escrito. En *Más sobre la seriedad en los velorios*, Cortázar espiga algunas excepciones entre los literatos argentinos que, con una espontaneidad poco usual, llevaron el humor a las letras de su país. Me gustaría rescatar una cita de este opúsculo:

La madurez nacional, supongo, nos llevará a comprender por fin que el humor no tiene por qué seguir siendo el privilegio de anglosajones y Adolfo Bioy Casares. Cito exprofeso a Bioy porque su humor es de los que empiezan por admitir honestamente los límites de su literatura mientras que la seriedad se cree omnímoda desde el soneto hasta la novela, y segundo porque logra esa liviana eficacia que puede ir mucho más lejos (cuando la usa un Leopoldo Marechal, por ejemplo) que tanto tremendismo Dostoievskiano al cuete que prolifera en nuestras playas. [...] Pero seamos serios y observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal [...], son outsiders escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa [...] una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales.⁴⁵

Empezamos a comprender a qué se refería Cortázar cuando dijo que Marechal hizo <<una tentativa en profundidad que no se había hecho hasta ese momento en la Argentina.>>⁴⁶ Puesto que *Adán Buenosayres* quiere testimoniar la vida del Buenos Aires del 20, el empleo del humor se nos aparece no como un capricho sino como una necesidad a la hora de reflejar fielmente el carácter de los argentinos. Lo mismo puede decirse del lenguaje, como se verá a continuación.

43 Cortázar, J., *op.cit.*, pág 882.

44 Cortázar, J. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

45 Íbidem, pp. 54-56.

46 Sosnowski, S., *op.cit.*, pág. 52.

2.3 El lenguaje

Siguiendo la terminología de Bajtin, *Adán Buenosayres* es una novela polifónica. Un sinfín de discursos y estilos se entretajan para formar el corpus textual del relato; pasamos desde el refinado lirismo del libro VI al exabrupto y las palabras malsonantes puestas en boca de las clases populares. Si más arriba comentamos el afán de Marechal por captar la esencia de Argentina mediante una representación minuciosa de la ciudad y sus habitantes, esto tiene también su correlato en el lenguaje. Nuestro autor quiere que sus criaturas hablen según su condición, con todo lo que ello conlleva. Me estoy refiriendo aquí al empleo de “vocablos gruesos” que tanto le criticaron en las primeras reseñas. Años más tarde, en *Claves de Adán Buenosayres*, Marechal se defendería arguyendo que <<esas “malas palabras” que tanto me censuran algunos [las utilicé] no por gusto, sino por necesidad>>; en el sentido de que obviar esos vocablos supondría lastrar o falsear la verdadera habla de la calle.

Cortázar, ya en su ensayo de 1949, destacó el intento de Marechal de renovar el lenguaje de la literatura argentina. Asimismo, puso de manifiesto la hipocresía de aquellos que atacaban al autor de *Adán Buenosayres* por emplear expresiones malsonantes -harto frecuentes en el habla coloquial- <<como si los ojos tuvieran más pudor que los oídos>>⁴⁷. De hecho, el tema del lenguaje está estrechamente vinculado al del humor. La misma queja que expresa Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) es aplicable a la cuestión que nos ocupa ahora, porque el problema de base es el mismo. Un más que cuestionable recato impedía a la mayoría de escritores argentinos reflejar en sus novelas ciertos aspectos representativos de su cultura, como lo son el humor o el habla fiel de la calle.

Pero, volvamos ahora a la reseña en la revista *Realidad* (1949). En ella, Cortázar selecciona algunos fragmentos de la obra (la noche de Saavedra, la cocina donde se encuentran los malevos, el diálogo de Adán con sus compañeros en la Glorieta de Ciro y algunas partes del libro VII) que para el autor de *Rayuela* suponen <<avances memorables en la novelística argentina>>⁴⁸. Creo oportuno citar un trozo de dicho artículo para ilustrar la aportación lingüística que supuso *Adán Buenosayres*:

*Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa <<literaria>> y fusionar cada vez mejor con ella [...]. El idioma de *Adán Buenosayres* vacila todavía, retrocede cauteloso y*

47 Cortázar, J., “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, *op.cit.*, pág. 881.

48 *Íbidem*, pág 881.

no siempre da el salto; [...] Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés.⁴⁹

Veamos ahora algunos ejemplos de la aportación lingüística de *Adán Buenosayres*. Durante el libro II, Adán recorre las calles de Villa Crespo convertido en espectador de una gran trifulca entre inmigrantes de varias nacionalidades. En este pasaje, Marechal incorpora el voseo y construcciones verbales típicas del habla de los argentinos: <<-¡Tomá! -le grita, aplicándole su infalible *zurdazo* en la mandíbula-. ¡Reíte ahora!>>⁵⁰. A pesar de que el voseo es uno de los rasgos más significativos de la lengua de los argentinos, pocos novelistas lo usaron en sus narraciones. Como apunta Javier de Navascués, <<Arturo Capdevila hizo cuestión de honor combatir el “ruín”, “calamitoso” y “horrendo” voseo, que consideraba “verdadera mancha del lenguaje argentino”>>⁵¹. Si bien es cierto que Marechal emplea el voseo, este no predomina en el habla de la mayoría de los personajes; su uso parece restringido a las clases más populares o a situaciones cómicas -tal vez a eso se refería Cortázar cuando dijo que el idioma de *Adán Buenosayres* <<no siempre da el salto>>-. Además del voseo, nuestro autor utiliza varias expresiones muy frecuentes en el habla de sus compatriotas tales como “salió echando putas” o eufemismos típicamente argentinos como “la loma de la miércoles” o “mocosos de miércoles”. En lo que atañe a la representación de los inmigrantes, Marechal configura su idioma empleando ciertos elementos genuinos de su nacionalidad. Así pues, el andaluz del libro II dice: <<-Y ahora mire uté>> y el italiano: <<¡Santa Madonna!>> o <<¡Giovinezza!>>.

Cabe mencionar también el cambio polifónico operado en la novela cuando se discute sobre temas criollos, como por ejemplo el gaucho. En esas situaciones, el idioma de los personajes altera su registro habitual y aparecen vocablos típicos de la literatura gauchesca, tan frecuentes en obras como el *Martín Fierro* o el *Santos Vega*. Así pues, cuando Juan sin Ropa se presenta ante los expedicionarios, dice: <<¡Es al ñudo, señores!>>, <<-Lo he *redotao* en *güena* ley>> o <<-Pa lo que gusten mandar, aparceros>>. Estas incursiones en la lengua literaria gauchesca contribuyen a crear el clima de parodia del libro III, que estudiaremos a continuación. Nada más alejado del idioma gauchesco que el libro VI, donde se cuenta <<con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro>>⁵² el amor de Adán por Solveig; un amor vivido y narrado a la manera de los *fedelli d'amore* del renacimiento italiano.

En definitiva, el lenguaje de la novela se transforma en función de aquello que se esté

49 Íbidem, pág 881.

50 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit*, pág 277.

51 De Navascués, J., *Adán Buenosayres: una novela total*, Pamplona, Eunsa, 1992, pág. 166.

52 Cortázar, J., “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, *op.cit*, pág 881.

representando. El ambicioso deseo de Marechal por representar la realidad multiforme de la Argentina de los 20 queda reflejado en la rica variedad de tonos de su prosa. Si bien, como dice Cortázar, el idioma a veces <<vacila y no da el salto>>; debe reconocerse a *Adán Buenosayres* su avance en el aspecto lingüístico y la senda que inauguró para los futuros novelistas.

3. El Libro III, un viaje al corazón de Argentina

En este apartado analizaremos el viaje que llevan a cabo siete personajes de la novela por el suburbio de Buenos Aires en la primera parte del libro III. En primer lugar nos ocuparemos de la cuestión del género; tema en el que parto del camino que dejó abierto Ángel Núñez en sus investigaciones sobre *Adán Buenosayres*, quien ya se refiere a nuestro libro como una <<menipea criolla>>⁵³. Más que catalogar el libro III en función de las influencias literarias que recibe, me interesa destacar cómo se adecuan el fondo y la forma, es decir, cómo a través de los rasgos menipeos se introducen las discusiones sobre las cuestiones nacionales, tema principal de este capítulo.

A continuación trazaré un breve esbozo de los siete personajes que llevan a cabo el viaje antes mencionado. Como ya dijimos, es la nuestra una novela en clave y por ello estos siete personajes designan a personas reales -o bien poseen muchos rasgos de ellas-. Para entender mejor las posturas que adoptan ante los temas que se abordan (inmigración, criollismo, el gaucho, el futuro de argentina...), representativas de distintos colectivos argentinos, me parece oportuno establecer brevemente cuál es la idiosincrasia con la que Marechal caracteriza a sus criaturas.

Tras esto último nos adentraremos propiamente en el análisis de las cuestiones nacionales que hemos mencionado arriba. Considero que la mejor forma de hacerlo es comentar una a una el carrusel de figuras sobrenaturales que se les aparecen a los expedicionarios puesto que esta retahíla de seres fantásticos condensa, de manera simbólica, la historia social y literaria de Argentina. El camino abarca desde el gliptodonte hasta el inmigrante italiano, pasando por el indio quechua y el gaucho. Cada uno de estos seres fantásticos encarna, por sinécdoque, alguno de los problemas nacionales que preocupaban al autor.

3.1 Una menipea criolla

Para establecer las bases de la sátira menipea me remito al libro de Bajtin *Problemas de la poética de Dostoievski*⁵⁴. De entre las características que señala el crítico ruso, mencionaré las que tienen un influjo más evidente en nuestra obra. Asimismo, resultará conveniente rescatar algunas de las observaciones que hicimos sobre *Adán Buenosayres* en el capítulo 1. Como se verá, ciertos rasgos de la menipea coinciden con aquellos aspectos que ya entrevimos al principio del trabajo.

53 Núñez, Á., *op.cit.*, pág 728.

54 Bajtin, M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. de Tatiana Bubnova, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Me refiero, principalmente, al juego de oposiciones que gobierna la novela, a la parodia y a su intención épica. Pero veamos primero en qué consiste este género.

La designación <<sátira menipea>> es epónima de Menipo de Gadara, filósofo sirio del siglo III a.C y supuesto padre del género. Hasta nuestros días no ha llegado ninguna obra de Menipo, sabemos, sin embargo, sus títulos y que sin duda influyó mucho a las generaciones venideras. Así lo ratifican las *Satirae Menippeae* de Marco Terencio Varrón, del siglo I a.C. Apunta Bajtin, no obstante, la probabilidad de que el primer exponente de la sátira menipea fuera todavía más antiguo, <<quizá hubiese sido Antisfeno -dice el estudioso-, un discípulo de Sócrates y uno de los creadores del “diálogo socrático”>>⁵⁵. Sea como fuere, la línea que “inauguró” Menipo tendrá una amplia acogida desde la época grecolatina hasta el Renacimiento y el Barroco, de donde le llegará la menipea a Marechal.

Bajtin establece las características de la menipea en catorce puntos. Puesto que nuestro afán no es tanto definir este género minuciosamente sino rastrear las huellas que dejó en nuestro autor, resumiré los aspectos fundamentales que enumera el crítico ruso. La menipea tiende hacia lo risible, no está sujeta a la verosimilitud y se complace, habitualmente, en la descripción de los bajos fondos y en la aparición de personajes grotescos. Sin embargo, como podemos ver en el *Icaromenipo* y en el *Menipo o la necromancia* de Luciano, la menipea oscila entre el Olimpo y el Hades, abarca desde lo sublime hasta lo más vulgar. Estos puntos de vista diametralmente opuestos tienen como objetivo relativizar la vida del mundo terrenal a través del distanciamiento. Un distanciamiento que propicia el perspectivismo -elemento importante en el libro III de nuestra obra-, evitando caer así en una representación maniquea de los problemas que se discuten. A propósito de esto último, comenta Bajtin: <<En la menipea aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida>>⁵⁶. Un ejemplo de ello lo vimos en la representación aérea de la ciudad de Buenos Aires.

La sátira menipea es un género extremado que se mueve entre burlas y veras para ascender a una verdad superior y también para criticar los defectos de la sociedad. Es una suerte de catarsis por la risa, idea que rescataremos más adelante. Como se puede deducir de lo antedicho, en la menipea predomina la fantasía y la libertad creadora, las situaciones incongruentes, los escándalos, las conductas excéntricas... Hay, asimismo, otro rasgo fundamental que señala el crítico ruso: <<En la menipea también aparece por primera vez aquello que podría llamarse experimentación psicológica-moral: la representación de estados anormales, [...] toda clase de demencias, desdoblamientos de la

55 Íbidem, pág 159.

56 Íbidem, pág 164.

personalidad, ilusiones irrefrenables [...] Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre>>⁵⁷. Esta última aportación nos será de gran ayuda cuando analicemos los personajes.

Durante la época del Renacimiento, este género literario sufrió una evolución determinante que podremos constatar en el fragmento que analizamos. Me refiero al proceso de *carnavalización* que en el Renacimiento, <<-época de carnavalización profunda y casi total de la literatura y de la visión del mundo- se introduce en todos los géneros>>⁵⁸. Bajtin cita varios autores en los que esta nueva concepción de la vida se refleja en su literatura, de entre los que nombra el crítico ruso queremos destacar dos que ya aparecieron más arriba: Quevedo y Rabelais. Pero, ¿en qué consiste esta *carnavalización* de la literatura del Renacimiento? Atengámonos ahora a la definición de Bajtin, aplicable en su totalidad al libro III del *Adán Buenosayres*: <<En el carnaval todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval [...] no se representa sino que se *vive* en él según sus leyes mientras estas permanecen actuales, es decir, se *vive la vida carnavalesca*. Esta es una vida desviada del curso *normal*, es, en cierta medida, la vida al revés>>⁵⁹

Ahora que ya hemos establecido los cánones de la menipea, veamos cómo estos cristalizan en nuestra obra. En *Claves de Adán Buenosayres*, Marechal expone la intención épica de su novela, a la que se refiere en algún pasaje como una “argentinopeya”. Si bien es cierto que el sentido profundo del viaje de Adán es elevado, no podemos decir que este sea épico o heroico en la acepción que usaríamos para definir el viaje de un Ulises o un Eneas. De hecho, la dimensión épica que el autor infunde a su novela es evidentemente paródica. Esto es fácil de observar en el libro III, en el que Marechal configura una suerte de anti-epopeya -una de las características fundamentales de la menipea es precisamente esta-. Desde la escenificación hasta la descripción de los personajes, todo el texto rezuma parodia. La intertextualidad, tanto con las grandes epopeyas clásicas como con la literatura nacional, contribuye a crear este clima anti-heroico. Observemos cómo empieza el libro III:

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 un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. *Saavedra* es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido. [...] El turista que volviendo sus espaldas a la ciudad aventura los ojos en aquel paraje no tarda en sentir un vago sobrecogimiento: allí, sobre un terreno desgarrado y caótico, se alzan las últimas

57 Íbidem, pp.164-165.

58 Íbidem, pág. 154.

59 Íbidem, pág.172.

estribaciones de Buenos Aires [...] 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.[...] El jueves 28 de abril de 192., a las diez horas de la noche, siete aventureros detenían su marcha frente a la región temible que acabamos de nombrar.⁶⁰

El fantasmagórico ámbito que enmarcará la acción parece prefigurar una gran aventura épica. Hacia esa misma dirección apuntan los adjetivos con los que el narrador califica a los siete protagonistas, a quienes llama aventureros, expedicionarios o héroes. Del mismo modo, se refiere a las aventuras -tal vez sería más acertado decir desventuras- que estos viven como hazañas o gestas. Sin embargo, aunque los protagonistas sean presentados grandilocuentemente actúan de manera grotesca e incluso cobarde, muy lejos están de tener la pretendida dimensión heroica que se les quiere infundir.

Como apunta Pedro Luis Barcia, <<toda esta aventura es una versión tópica de la “nave de locos” (*stultifera navis*) tan frecuente en la iconografía medieval>>⁶¹. Y es que, por si fuera poco, los siete protagonistas emprenden la “gesta” en un claro estado de embriaguez; una embriaguez que el narrador, paródicamente, atribuye a generosas libaciones que, como es de rigor, los héroes han ofrecido a los dioses antes de comenzar la marcha. Lo hiperbólico -otro rasgo menipeo- enaltece aún más el clima de parodia del libro III, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Aquellos varones, porteños de origen o vocación, se habían despedido largamente de la ciudad maravillosa: todos los boliches rústicos de la calle Colodrero, desde la Triunvirato hasta la de Republicuetas; todos los almacenes⁶² rumorosos y las cantinas hospitalarias[...] habían recibido el adiós de aquellos héroes magnánimos cuya religiosidad no habría consentido nunca en emprender negocio aventurero alguno sin hacerse antes propicios a los dioses que habitan las alturas mediante una libación entusiasta de aguardiente catamarqueño, guindado montevideoense, caña del Paraguay, zingani de Bolivia, grappa de Cuyo, pisco chileno y otros licores favorables a tan piadosa liturgia.⁶³

Nuestros héroes abandonan la ciudad y se internan en la llanura, en este momento la novela ingresa en el umbral de lo fantástico. Las leyes que regían la vida urbana han cambiado, acudimos

60 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pp. 349-351.

61 *Ibidem*, pág 360, nota al pie 18.

62 Los boliches son despachos de bebidas y comestibles, los almacenes son sitios semejantes, pero de mejor calidad.

63 *Ibidem*, pp. 353-354.

ahora al ambiente de *carnavalización* del que hablaba Bajtin; lo sobrenatural se acepta sin ambages, todo se deforma y se torna grotesco y agigantado. Los personajes viven, en definitiva, la vida carnavalesca.

Rescatamos ahora los nombres de Rabelais y Quevedo dado que es precisamente en el libro III donde palpita con mayor fuerza la influencia de ambos. Me permito una breve digresión aquí. A pesar de que el viaje a Saavedra no sea un descenso *ad inferos* como tal, posee varios rasgos de este tipo de narraciones: los protagonistas cruzan unas aguas estancadas que sugieren la laguna Estigia del Hades clásico; el destino de la travesía es acudir a un velorio, los expedicionarios se dirigen, por tanto, a la región de los muertos; por último, una de las figuras que se les aparece durante la travesía es la de un demonio que se transmuta en varios seres de la literatura y la sociedad argentina. Ciertamente, la efigie de este demonio que se metamorfosea recuerda al que recrea Quevedo en el *Sueño del alguacil endemoniado*. Asimismo, esta suerte de configuración infernal del viaje va en consonancia con el dualismo platónico del que hablamos en el capítulo 1.; según afirma Ángel Núñez, el del libro III sería el viaje infernal “visible” mientras que el del libro VII el “inteligible”⁶⁴.

La influencia de Quevedo no termina en los tipos grotescos que pueblan el libro III. Es fácil advertir la huella del madrileño en las descripciones paródicas de los personajes, donde un solo rasgo físico, tratado de manera hiperbólica, sirve para degradar o animalizar al objeto de la sátira. Como muestra de ello cito la burla que Franky Amundsen hace sobre Samuel Tesler, sobre el cuál, a causa de su gran nariz, contempla la posibilidad de que se convierta en un ave de rapiña, <<metamorfosis, por otra parte, no difícil -dice el narrador- ya que la estructura de su nariz le adelantaba la mitad del trabajo>>⁶⁵. Este y otros ejemplos de degradación satírica y agudeza lingüística no son infrecuentes en *Adán Buenosayres*.

En cuanto a Rabelais, Marechal resume así el influjo del francés en su novela: <<Tempranas lecturas de Rabelais [...] dejaron en mí: 1º el gusto de un humor sin agresiones, que oculta un sentido profundo bajo la máscara “tremendista” de la *dive bouteille* 2º una inclinación a la “gigantomaquia” que se advierte no poco en *Adán Buenosayres*; y 3º una falta de temor a los vocablos gruesos (¡esas “malas palabras” que tanto me censuran algunos y que yo utilicé, no por gusto sino por necesidad!)>>⁶⁶ Por lo que atañe a lo que nuestro autor denomina “un humor sin agresiones”, debemos retomar ahora una idea que se nos quedó en el tintero: la catarsis por la risa.

En su *Poética*, Aristóteles define la catarsis como una suerte de estado de compasión derivado de la contemplación de lo trágico que conduce al espectador hacia la purificación espiritual. La *Poética* no se conservó en su totalidad, hecho que motivó múltiples hipótesis sobre el contenido de

64 Ángel Núñez, *op.cit.*, pág 661.

65 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pág 359.

66 Marechal, L. “Claves de *Adán Buenosayres*”, *op.cit.*, pág. 867.

los fragmentos perdidos. Una de las especulaciones que se hicieron al respecto es la de que Aristóteles considerara que la catarsis puede, también, surgir de lo cómico.

Marechal, en otra muestra del intento de síntesis que gobierna su concepción literaria y filosófica, sostenía esta idea que explica detalladamente en el capítulo XI de su *Cuaderno de Navegación*. Samuel Tesler, personaje del que a menudo se sirve el autor para vehicular su pensamiento, dice en el primer capítulo de *Adán Buenosayres*: <<Reirse dramáticamente del prójimo y llorarlo cómicamente, he ahí dos aspectos iguales de la compasión>>⁶⁷ Más que de lo cómico, en nuestra novela la catarsis surge de la sátira, pero, como apunta Ángel Núñez: <<la sátira Marechaliana no es *ad hominem*, no es contra personas. El objetivo es mucho más amplio y trascendente, a la manera de los satíricos ingleses neoclásicos; se trata de hacer la crítica de la sociedad nacional apuntando hacia un futuro superador [...] porque la patria del presente novelístico no es un modelo elogiado, sino una sociedad que debe transformarse>>⁶⁸ El uso de un humor, corrosivo a veces, contribuye al distanciamiento y a la posibilidad de enjuiciar los problemas nacionales desde un punto de vista más amplio y menos maniqueo. Esto último lo podremos constatar en el apartado 3.3, antes es necesario comentar el abanico de teorías que esgrime cada uno de los expedicionarios para comprender la diversa interpretación de los seres sobrenaturales que se les aparecen.

3.2 Los héroes de la aventura

En este capítulo no abundarán las referencias biográficas, nuestro interés no radica tanto en identificar a los personajes del libro III con las personas reales que designan sino en definir los rasgos con los que Marechal los caracteriza. Mediante estos siete personajes el autor expone distintas formas -contrapuestas en algunos casos- de entender la cuestión nacional. Por ello, creo conveniente reseñar la ideología de cada uno antes de abordar los temas del capítulo 3.3. Marechal, como veremos, comulga con el pensamiento de algunas de sus criaturas mientras que rechaza decididamente el de otras. Esto tiene su correlato en el grado de sátira de que son objeto los personajes. Veamos ahora, de manera individual, cuál es la idiosincrasia de los “héroes” de la aventura.

67 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit*, pág 44.

68 Núñez, Á., *op.cit*, pág 666.

Adán Buenosayres

Lo primero que cabe destacar del protagonista es la simbología de su nombre: Adán nos remite a lo ecuménico, al hombre desterrado del paraíso, al fundador de un nuevo linaje. El apellido, en cambio, se circunscribe en lo local: la capital de Argentina. Es este otro ejemplo más del intento de universalidad que subyace a lo largo de la novela. Pero Adán representa, además, el tipo de hombre que debe encarnar la Argentina del futuro, según el autor.

Son muchas las coincidencias entre Marechal y Adán, tanto en el plano ideológico del personaje como en el biográfico: Adán es un joven poeta vanguardista en plena crisis espiritual. Sin embargo, de entre los múltiples rasgos autobiográficos que Marechal traslada a su criatura me interesan tres: el primero de ellos es que la niñez de Adán transcurre en los vastos campos de la pampa -en Maipú-, luego se interna en el medio urbano del Buenos Aires de los años 20 y, por último, viaja a Europa para tratar de reencontrar sus raíces. Y es que Adán, igual que Marechal, tiene sangre española y francesa en sus venas.

Los tres rasgos que acabamos de enumerar tienen una importancia fundamental para el autor en la búsqueda de la identidad nacional. Una vez conocida la vida rural y urbana argentina, el protagonista debe bucear en las raíces genealógicas y culturales de su ser que se encuentran en Europa. En el libro V, durante un monólogo en segunda persona en el que Adán se dirige a sí mismo, el protagonista define la búsqueda de su identidad del siguiente modo: <<Bien sabes que la tierra, lejos de darlo, recibe su número del hombre, porque el hombre es la verdadera forma de la tierra. Y es en tu sangre donde buscarás aquella medida, la que trajeron los tuyos del otro lado del mar: necesitas readquirir ese número; y para ello es menester que lo veas encarnado en la obra de tu estirpe, allende las grandes aguas>>⁶⁹

Podemos resumir la idiosincrasia de Adán -portavoz de Marechal- como una síntesis entre el medio rural y urbano argentinos sumado a la “re”adquisición del legado europeo, extraviado a lo largo de varias generaciones. La concepción de Marechal sobre la identidad argentina está condicionada por su ideología religiosa, recordemos la cita de David Viñas, <<su cristianismo creía en la posibilidad de instaurar un orden nuevo por yuxtaposición de los contrarios, por conciliación o por amorosa fusión de los opuestos, [...] donde sin violencia la cultura y las masas, América Latina y París, las novedades y lo tradicional, el lunfardo y lo clásico, nación y mundo, líder y pueblo, se funden.>>⁷⁰

La visión de Adán sobre la identidad argentina se contrapone a la de Bernini y Pereda. El

69 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pág 569.

70 Viñas, D., *op.cit.*, pág 56.

primero, trasunto de Raúl Scalabrini Ortiz, resume los rasgos definatorios del hombre argentino en función de la orografía del medio en el que vive: la pampa. Pereda, máscara del joven Borges, configura una suerte de mitología argentina poblada por guapos, taitas y malevos; seres pendencieros que deambulan por los arrabales de la ciudad. Según el joven Borges, estos tipos poseen una de las características prototípicas de los argentinos: el culto al valor. Explicaremos con más detalle estas dos posturas cuando analicemos ambos personajes.

Si bien Adán es, en gran parte, portavoz de las ideas de su autor, no escapa por ello a la sátira. En varios fragmentos el protagonista aparece como una persona alterable y excesivamente sentimental; incluso alguna de sus teorías, como la que expone sobre el río de la Plata, es ridiculizada por otros personajes. A través del humor, como dijimos más arriba, evita Marechal caer en lo asertivo y maniqueo. Por ello, el tratamiento sobre las cuestiones nacionales se torna más rico y complejo en las múltiples perspectivas que ofrecen los siete héroes de la aventura.

Samuel Tesler

Histriónico, escandaloso y controvertido, Samuel Tesler es uno de los personajes más elaborados de la novela. Tesler no sólo acompaña a Adán durante el viaje del libro III sino que es el habitual interlocutor del protagonista durante los cinco primeros libros. Para configurar su efigie, Marechal se inspiró en Jacobo Fijman, poeta martinfierrista nacido en Odesa pero afincado en Buenos Aires desde los cinco años. Fijman fue un hombre extravagante, <<este extraño y solitario inmigrante -dice Masiello- quien renunció a su fe judía por la católica y que se ganaba la vida como violinista ambulante antes de su confinamiento institucional, muestra un llamativo contraste frente a la cosmopolita elegancia de sus colegas.>>⁷¹ En nuestra novela Samuel exhibe, sin embargo, una confianza sin requiebros en el judaísmo, del que se convierte en apologeta -hecho que motiva varias discusiones teológicas con Adán-.

Tesler, definido como “filósofo villacrespense” se nos aparece como una especie de Diógenes. Enemigo declarado de la higiene y las convenciones sociales, el cinismo es tal vez aquello que mejor lo define. A diferencia del resto de sus colegas, quienes a menudo exaltan su patriotismo, Samuel reflexiona sobre lo argentino desde una postura más desapasionada, algo que comparte con su *alter ego*: <<Mientras los demás [martinfierristas] afirmaban su sentido del yo dentro de alianzas grupales y la alegría general de la época, Fijman se retrajo hacia un espacio privado, íntimo, alienado de la vida cultural argentina>>⁷². Podríamos decir que el interés de Tesler por las

71 Masiello, F., *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, pág 136.

72 Íbidem, pág 136.

cuestiones nacionales depende de sus convicciones filosóficas, en función de las cuales enjuicia los problemas discutidos. Tesler, gran conocedor de la Biblia y el saber oriental, no apoya sus opiniones bajo la base de un saber racional, como sí lo hacen Bernini, Pereda o Del Solar, sino que es un espiritualista. Esta última característica divide al grupo de expedicionarios en dos bloques, por un lado están Tesler, Adán y Schultze -cuyo razonamiento se apoya en lo religioso o lo literario- y por el otro están Bernini, Pereda y Del Solar, partidarios del saber científico.

Igual que Adán, Tesler se erige, a veces, como portavoz de Marechal. Apoyándose en Hesíodo, Samuel rescata la idea de las cuatro edades del hombre; según el filósofo villacrespense, la edad actual es la de hierro -la más baja de todas-. Uno de los argumentos que esgrime para justificar esta aseveración es que el siglo XX es un siglo puramente materialista, la gente ha olvidado las preocupaciones del alma para entregarse tan sólo a las del cuerpo. No obstante, en el caso de Samuel Tesler importan menos las teorías que propone que la burla de que hace objeto a sus compañeros. El filósofo se ríe constantemente de la excesiva afectación de sus colegas en sus apasionadas discusiones sobre lo argentino. Tesler actúa como contrapunto cómico, evitando así que los diálogos caigan en lo dogmático o lo excesivamente solemne.

Schultze

Si Tesler destaca por su extravagancia, el astrólogo Schultze no le anda muy lejos. Para confeccionar este personaje, Marechal se inspiró en Xul Solar, una de las figuras más enigmáticas de la generación martinfierrista. Xul, pseudónimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (1887-1963) poseía una fecunda imaginación; probó suerte en el campo de la pintura, la poesía, la narrativa y el ensayo. Era conocido por su gran conocimiento de todo tipo de ciencias oscurantistas. Inventó, además, un juego al que llamó “panjuego” <<que articulaba ajedrez, música, astrología etc.>>⁷³ Xul Solar fue uno de los personajes más queridos de la generación martinfierrista, Borges sentía devoción por él⁷⁴. Pero lo que más nos interesa de este insólito hombre es su teoría sobre el “neocriollo” que Marechal adopta en su novela.

Contrariamente a la opinión de Tesler, Schultze sostiene que el hombre experimenta un proceso de evolución constante. Este proceso culminará, según la teoría de Xul Solar, en el neocriollo, criatura perfeccionada que amalgamará lo mejor de los cinco continentes. Xul, incluso, llegó a confeccionar un nuevo idioma al que llamó igualmente “neocriollo”. A modo de curiosidad y para demostrar el afecto que Borges profesaba por este curioso personaje, en su cuento *Tlon, Uqbar*,

73 Barcia, P.L, pról., en L.Marechal, *Adán Buenosayres*, *op.cit*, pág 41.

74 Vázquez, M.E., *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1999, pág 106.

Orbis Tertius, el escritor argentino transcribe una frase en neocriollo. La peculiar teoría del neocriollo lleva a Schultze a justificar la desaparición de los indios y la progresiva extinción de los gauchos; fenómenos que considera como un <<choque violento entre dos razas, una sin destino ya, la otra con misión>>.

El personaje de Schultze contribuye en buena medida a configurar el tópico de la “nave de locos” del que hablamos más arriba. Su predilección por las ciencias oscurantistas y lo esotérico, cristaliza en una visión harto peculiar y extravagante de la cuestión nacional. Las teorías de Schultze, lejos de aportar soluciones válidas al problema de la identidad argentina, son más bien el testimonio del ambiente fresco y lúdico que caracterizó al grupo martinfierrista.

Bernini

Bajo la máscara de Bernini se esconde la efigie de Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959). Poeta y cuentista en su juventud, se interesó más tarde por la economía y la sociología. Enemigo declarado de los ingleses, corría, sin embargo, sangre anglosajona en sus venas. Así traza Marechal el retrato de Bernini: <<Las dos razas heterogéneas que habían concurrido en su gestación peleaban en él [...] la más feroz de las batallas: cierto era que su costado anglosajón lo solía inducir en un pragmatismo agudo y en feos bacanales racionalistas; pero también lo era que su costado latino, mediante una sublimación a la que nunca fueron del todo extraños los líquidos espirituosos, lo arrastraba frecuentemente a locuras dionisiacas que constituían otros tantos bofetones dados en la mejilla izquierda de la diosa razón>>⁷⁵.

A pesar de la ambivalencia de su carácter, Bernini trata de comprender la problemática nacional desde una perspectiva científica. A menudo reprocha a sus colegas que sus opiniones carecen de rigor científico, que son solamente “literatura”; él, por el contrario, refrenda las suyas sacando a relucir estadísticas y estudios sociológicos -hecho que provoca la hilaridad entre el grupo de expedicionarios-. Como veremos en el siguiente apartado, a través de Bernini, Marechal parodia la teoría del “Espíritu de la tierra” que Scalabrini desarrolla en el ensayo *El hombre que está solo y espera*, publicado en 1931 y que tuvo cierta notoriedad en aquella época.

A diferencia de Adán, que sostiene que el “alma nacional” debe buscarse en el extranjero, Bernini opina que esta se halla en la pampa argentina. El gran contingente inmigratorio que llegaba a Argentina mezclaba cada vez más la sangre de los habitantes del país; por ello sostiene Bernini que la esencia del ser nacional se encuentra en el medio que circunda a los argentinos y no en sus raíces culturales o genealógicas. A pesar de que Scalabrini utiliza con frecuencia la expresión

⁷⁵ Marechal, L., *Adán Buenosayres*, ed. y prólogo, de Pedro Luis Barcia, *op.cit.*, pág 374.

“Espíritu de la Tierra” en el mentado ensayo, la definición de este término es harto ambigua; según el sociólogo argentino al “Espíritu de la Tierra” lo representa <<un arquetipo enorme, que se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo>>⁷⁶. Si la etopeya de Bernini es fiel al carácter de Raúl Scalabrini Ortiz, podríamos conjeturar que su teoría del “Espíritu de la Tierra” atañe más a su costado latino que al anglosajón.

Pereda

Es la literaturización del joven Borges -con este apelativo nos referimos al periodo que abarca desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) hasta *Cuaderno San Martín* (1929)-. Hay indicios más que evidentes que permiten asimilar a Pereda con el gran escritor argentino: su agnosticismo, su formación en Ginebra, alguna velada alusión a sus primeras obras y, sobre todo, su fervor por lo criollo. Pereda es tal vez el personaje más caricaturesco de toda la novela, ello se debe a que la concepción de Marechal sobre lo criollo difiere mucho de la su colega. Me remito al ensayo *Evaristo Carriego* (1930) para establecer la temprana visión de Borges sobre la identidad argentina.

En dicho ensayo el escritor analiza los personajes que pueblan la literatura de Carriego. Borges, sin embargo, se desinteresa por aquellas figuras de Carriego excesivamente sentimentales, tan caras para los letristas del tango. <<Pienso en el guapo antiguo -dice Borges-, persona que me interesa con más justificada atracción que ese otro mito más popular de Carriego, la costurerita que dio aquel mal paso, y su contratiempo orgánico-sentimental>>⁷⁷. Para Borges, los guapos, los malevos y los taitas, -pendencieros de arrabal-, encarnan lo verdaderamente argentino: <<El guapo no era un salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Carriego: un cultor del coraje. Un estoico en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo>>⁷⁸

La predilección por este tipo de personajes se fundamenta en el hecho de que para Borges el valor era una de las señas de identidad de los argentinos -acaso la más loable de todas-. <<Si una comunidad resuelve que el valor es la primera virtud, la simulación del valor será tan general como la de la belleza entre las muchachas o la del pensamiento inventor entre los que publican; pero ese mismo aparentado valor será un aprendizaje>>⁷⁹. Como apunta Adolfo Prieto: <<la voluntad nacionalista de Borges, operando en el plano estético al mismo tiempo que en la averiguación intelectual del carácter del Ser nacional, encontró la síntesis en el arrabal porteño y la figura del

76 Íbidem, pág 376.

77 Borges, J.L., *Evaristo Carriego*, pág 66.

78 Íbidem,.

79 Íbidem

guapo. [...] El guapo representaría así el tipo humano en el que se quintaesencia la primera virtud reconocida por la comunidad: el valor>>⁸⁰.

A lo largo de *Adán Buenosayres* hay varios pasajes en los que se parodia el criollismo de Borges. Extraigo dos fragmentos como muestra de ello. En el primero, Samuel Tesler -portavoz ocasional del autor- se burla de manera ácida de los defensores de dicha corriente:

Una mezcla de irritación y de lástima se había translucido ya en el semblante del filósofo villacrespense. No ignoraba él los estragos que venía produciendo en la última generación una doctrina herética en sus principios y dudosa en sus fines [...] Criollismo era el nombre de tan oscura heterodoxia [...] 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 ciudad⁸¹

El segundo fragmento pertenece al libro VII, donde volvemos a reencontrarnos con Pereda en el infierno bonaerense al que desciende Adán. Cuando el protagonista pregunta de qué se lo acusa, obtiene por respuesta lo siguiente:

-Se lo acusa de andar por los barrios de Buenos Aires haciéndose el malevo, echando a diestro y siniestro oblicuas miradas de matón, escupiendo por el colmillo y rezongando entre dientes la mal aprendida letra de algún tango.

-Un gesto individual que a nadie molesta. [contesta Adán]

-Exactamente. Lo malo está en que don Luis ha querido llevar a la literatura sus fervores místicosuburbanos, hasta el punto de inventar una falsa Mitología en la que los malevos porteños adquieren, no sólo proporciones heroicas, sino hasta vagos contornos metafísicos.⁸²

Marechal, desde sus tiempos de martinfierrista, reprobó el intento de fundar una literatura nacional en base a ciertos elementos anacrónicos -como el gaucho- o a la sublimación de lo criollo: <<Las letras rioplatenses, tras un discutible propósito de nacionalismo literario, están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal.[...] Resulta doloroso que en América, donde todas las cosas están en su primer peldaño, nos aferremos a una tradición que no se anima a serlo todavía...Nuestra incipiente literatura debe arraigar en el hoy>>⁸³

80 Prieto, A., "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*", en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *op.cit.*, pág 904.

81 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pág 328.

82 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, *op.cit.*, pág 892.

83 Marechal, L., *El gaucho y la nueva literatura rioplatense*, en «Martín Fierro», n° 34, 5 de octubre de 1926, pp.33-

La sátira desmitifica el criollismo borgeano. Como apunta Adolfo Prieto, <<En *Adán Buenosayres* [...] se entona la jocosa acta de defunción a la compartida voluntad nacionalista del martinfierrismo>>⁸⁴. La intención de Borges de encontrar la esencia de los argentinos en el criollismo fracasa, puesto que <<el criollismo es un gesto retórico>>⁸⁵. El propio Borges renegaría más tarde de sus juveniles afanes, una prueba de ello la encontramos al comentar su ensayo *El escritor argentino y la tradición*, donde el autor de *El aleph* confiesa que solamente logró una cabal representación de Argentina cuando se abandonó al sueño creador y prescindió de palabras locales como cuchilleros, milongas, tapia... La evolución en su literatura fue tal que se referiría a sus primeras obras como <<olvidables y olvidados libros>>. Ciertamente un gran trecho separa el poema *Elegía de los portones* del Borges maduro de *Ficciones*.

Sin embargo, en su búsqueda sobre la identidad de los argentinos, Marechal no despeja lo criollo de la ecuación. Lo que nuestro autor rechaza resueltamente es la idealización que parte de sus colegas martinfierristas hicieron de esta corriente, a través de la cuál trataron de definir la esencia de los porteños. El criollismo de Marechal dista mucho del de sus excompañeros, para nuestro autor el criollo auténtico es el hombre de campo que debe domeñar el paisaje y las criaturas que le rodean mediante el trabajo. Su visión telúrica se adscribe plenamente a la que vierte Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, novela, por cierto, muy elogiada por Marechal. Como se verá más adelante, el criollismo de Pereda y Del Solar tiene su contrapunto en el personaje de Sebastián, quien encarna los valores que acabamos de mencionar.

Del Solar

Oficia de guía del viaje por los bajos de Saavedra. Del Solar es también un fervoroso defensor de todo lo criollo. Falto del acervo cultural y la imaginación que la mayoría de sus compañeros poseen, no se embarca en conjeturas literarias; es el más serio de todos los expedicionarios. La concepción de Del Solar sobre el criollismo coincide con la de Pereda, en un fragmento del libro III el narrador define al primero como “criollista práctico” mientras que al segundo como “criollista teórico”⁸⁶. Este personaje no aporta nada nuevo sobre la cuestión nacional. Además de ser el guía de la aventura, su función es la de reforzar los argumentos de Pereda, los cuales apoya incondicionalmente.

34.

84 Prieto, A, *op.cit.* pág 904.

85 Íbidem, pág 904.

86 Marechal, L., *Adán Buenosayres, op.cit.*, pág 358.

Franky Amundsen

Como apunta Jorge Lafforgue en su edición de *Adán Buenosayres*, el propio Marechal trazó una flecha al lado del nombre de Franky Amundsen en la que se leía: “Willy Borges”⁸⁷, es decir, Guillermo Juan Borges, primo del autor de *El Aleph*. Franky es el más hilarante de todos los personajes; el narrador lo califica como “el animador”⁸⁸ del grupo. Si apenas nos habíamos referido antes a él es porque no expone ningún argumento sino que se burla de sus compañeros cuando estos desvarían o defienden con excesivo arrobamiento sus distintas posturas. Franky es, pues, un personaje modelado *ex profeso* para la sátira. Del mismo modo que Tesler, impide que las discusiones adquieran un cariz demasiado solemne.

3.3 El viaje a Saavedra: Un tratado de la Argentina

También en este apartado voy a continuar la senda que dejó abierta Ángel Núñez en su artículo *Desmesurado Adán Buenosayres*. Dicho ensayo es un excelente punto de partida para cualquier estudioso de la novela, puesto que Núñez ordena en él los temas, influencias, estilos y géneros de la obra de Marechal. Como es natural, un enfoque de esta naturaleza no permite profundizar en los inúmeros materiales que se agolpan en esta *desmesurada* narración; sin embargo, el trabajo del mentado crítico facilita muchísimo una cabal comprensión de *Adán Buenosayres*.

Parto del siguiente párrafo de Ángel Núñez : <<La excursión desde Saavedra hasta el velorio de Juan Robles, trayecto de exaltación báquica y de apariciones fantásticas, es un verdadero tratado de la Argentina, desarrollado en el diálogo de los seis amigos. Se analiza la *naturaleza*: sus orígenes [...], su terreno, el Río de la Plata; la *fauna* (gliptodonte, el caballo) y sobre todo el *hombre* (indios, gauchos, inmigrantes de distintas nacionalidades y ambiciones, hasta culminar en el Neocriollo).>>⁸⁹ Mi propósito es desglosar los temas que el crítico enuncia con la finalidad de establecer la visión de Marechal sobre la identidad y la literatura nacional.

El libro III es toda una cosmogonía argentina, el viaje físico de los expedicionarios se bifurca, gracias a la aparición de lo sobrenatural, en mil direcciones. Es un viaje al pasado más remoto y al pasado reciente, un viaje al presente y al futuro del país, un viaje hacia las raíces de la identidad de los argentinos pero también un viaje intertextual. Marechal incorpora en su narración la efigie de Santos Vega, uno de los mitos fundacionales de la literatura gauchesca. También en el aspecto de la

87 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *op.cit.*, pág 113.

88 Marechal, L., *Adán Buenosayres*, ed. y pról., de Pedro Luis Barcia, *op.cit.*, pág 358.

89 Núñez, Á., *op.cit.*, pág 678.

intertextualidad se permite nuestro autor un uso <<menipeo>> de la tradición, y es que, como se verá, Marechal parodia la leyenda de Santos Vega que Ascasubi, Mitre y Obligado literaturizaron en sus respectivos poemas.

Santos Vega se erige como la representación del gaucho por antonomasia. La comicidad con la que se presenta esta figura del folklore argentino, no obstante, no debe entenderse como el rechazo o la devaluación de la tradición gauchesca; Marechal fue un gran admirador y un erudito de este tipo de literatura -su ensayo sobre el *Martín Fierro* da buena cuenta de ello-. La parodia a la que somete al gaucho es benévola, tanto es así que incluso en algunos fragmentos se permite enaltecer su figura. Marechal no polemiza con el legado de la tradición argentina, no lo niega, sino que quiere evidenciar que este género no puede representar ya la Argentina contemporánea. Ese fue, precisamente, el objetivo de nuestro escritor: captar la realidad de su país. Por ello, no exento de nostalgia, debe excluir al gaucho tanto en su búsqueda sobre la identidad nacional como en el ámbito literario.

Durante el libro III el humor se agudiza. Si bien el tema de la identidad nacional aparece de forma obsesiva a lo largo de este episodio, en el fondo late la preocupación del autor sobre la literatura argentina. La parodia de Marechal apunta ostensiblemente al terreno de las letras; y es que el viaje a Saavedra puede leerse como una cómica despedida de la literatura precedente. Nuestro autor reinterpreta de manera burlesca el legado de la tradición; el objetivo es claro, se quiere desmitificar una literatura que ya pertenece al pasado y que debe ser superada. Recordemos las palabras de Adolfo Prieto: <<En *Adán Buenosayres* [...] se entona la jocosa acta de defunción a la compartida voluntad nacionalista del martinfierrismo>>; me permito engrosar un poco más el número de fallecidos: Bartolomé Mitre, José Hernández y Ricardo Rojas, entre otros. A lo largo del libro III se alude de forma más o menos directa a la obra o a los temas que trataron estos tres escritores. La paradoja yace en que Marechal escribe una novela *martinfierrista* para evidenciar el fin de una etapa de la literatura argentina e inaugurar otra nueva.

A continuación trataremos de demostrar estas últimas afirmaciones mediante el análisis de las figuras sobrenaturales que se les aparecen a los expedicionarios. Siguiendo el esquema de Ángel Núñez, he decidido ordenarlas en dos bloques; en primer lugar comentaremos la flora y la fauna argentinas, en el segundo nos encargaremos del *hombre*.

3.3.1 El Río de la Plata, el caballo y la pampa

Estos tres elementos representan el paisaje argentino por antonomasia. Desde los tiempos de Sarmiento hasta Lugones y el primer Borges; el Río de la Plata, el caballo y la pampa han sido visitantes asiduos de la literatura nacional. Veamos ahora cómo, a través del humor, Marechal desmitifica estos tres símbolos.

El primer tema de conversación entre los expedicionarios es el del Río de la Plata. Es el propio Adán quien, en un exceso lírico, lo saca a colación:

El primero en dar muestras de aquel poético delirio fue Adán Buenosayres, el cual, deteniéndose bruscamente y reclamando silencio:

-¡Oigan! -exclamó de pronto-. ¡Escuchen!

Seis figuras inquietas lo rodearon al punto.

-¿Qué hay? -Preguntaron algunas voces en son de alarma.

-¡Allá! -respondió Adán, tendiendo su brazo hacia el horizonte-. ¡Oigan! ¡Es el canto del Río!

-¿Qué Río? -gruñó el de la voz humorística-.

-¡El Plata! -declamó Adán exaltado-. ¡El río epónimo, como diría Ricardo Rojas! ¡Ha erguido su torso venerable sobre las aguas: lleva la frente ceñida de camalotes, y entona una canción de barro [...]!

Se oyó una risotada en la tiniebla. Pero el de la voz humorística lanzó un juramento brutal.

-¡Estamos fritos! -anunció-. ¡Se nos ha mamado el aeda!

Pero Adán insistía:

-El que no ha escuchado la voz del Río no comprenderá nunca la tristeza de Buenos Aires. ¡Es la tristeza del barro que pide un alma!⁹⁰

Adán ofrece una visión romántica del Río de la Plata a través del cuál intenta comprender la ciudad de Buenos Aires. Como señala Pedro Luis Barcia, Adán <<apunta una figuración mitologizante del río, similar a la que trazara el poeta argentino Manuel de Lavardén en su “Oda al Paraná”>>⁹¹.

Sin embargo, Samuel Tesler se opondrá ácidamente a esta concepción sentimental del río: <<Venía riéndome solo -declaró- al pensar en las miserias del oído terrestre. No hace diez minutos un pobre sentimental, borracho de mitología y de algo peor, ha intentado hacernos creer que oía la

90 Marechal, L., *Adán Buenosayres, op.cit*, pp.355-356.

91 *Ibidem*,pág. 355.

voz del río. [...] Sólo a un debilitado mental se le ocurre meter el Río de la Plata en una figuración mitológica. ¡Bah! Un río muerto: un cóctel de agua y barro>>⁹². Tesler, como ya dijimos, es ajeno a los fervores nacionalistas de sus compañeros. Por este motivo él es el encargado de criticar la exaltación patriótica del Río de la Plata.

Barcia comenta que la burla de este pasaje apunta hacia dos direcciones; por un lado, Tesler desmonta la visión idealizada de Adán, pero además se alude aquí al poema de Borges “La fundación mitológica de Buenos Aires”, en *Cuaderno San Martín* (1929), que posteriormente titularía “La fundación mítica de Buenos Aires” y del que cambiaría varias palabras. En la primera versión de dicho poema, Borges incluye algunos quechuismos así como voces arcaicas, para conferir al poema el cariz de las crónicas de la época que relata. Cito como muestra los dos primeros versos: <<¿Y fue por este río con traza de quillango/ que doce naos vinieron a fundarme la patria?>>

Si bien la parodia que envuelve todo el pasaje y las opiniones contrapuestas de los personajes relativizan el tema que se aborda, creemos que bajo la máscara de Tesler se esconde la opinión del autor. Marechal se burla de la idealización que sus compañeros martinfierristas -y él mismo- hicieron del Río de la Plata, reduciéndolo a un mero <<cóctel de agua y barro>>.

Unas páginas más adelante, los siete héroes de la aventura se topan con un caballo muerto. En este caso no hay divergencias; a todos los personajes les embarga un sincero sentimiento de piedad por el animal. El criollismo de Del Solar se deja sentir cuando infiere que sólo un gringo puede haber dejado morir al caballo así, <<ningún criollo abandonaría su mancarrón en esta forma>>, dice el guía.⁹³ El caballo muerto se convierte en símbolo para representar la decadencia de la vida ecuestre nacional; a través de Del Solar, el narrador describe en estilo indirecto el desafortunado sino de los caballos argentinos:

Y Del Solar, así estimulado, se puso a maldecir el destino de la caballada criolla que, después de haber entrado en todas las gestas nacionales, había caído en torpes manos cocheriles y arrastraba un deshonor cuya magnitud era patente ahora en aquel noble corcel, víctima de un urbanismo traicionero que amenazaba con envolver en sus redes lo más puro de la tradición argentina⁹⁴.

La ciudad se impone progresivamente a la vida rural. El caballo, elemento fundamental tanto en la gestación de Argentina como en el estilo de vida de antaño, ha quedado relegado a las <<torpes manos cocheriles>>. Su cometido, asimismo, es harto más bajo ahora. Si bien antes el caballo

92 Íbidem, pp 359-360.

93 Íbidem, pág 369.

94 Íbidem, pág 369.

participaba de las gestas nacionales, a finales de los 20 su función se limita prácticamente a la del transporte público.

No obstante, no podemos dejar de advertir cierto tono zumbón en el pasaje que acabamos de citar. La emotiva elegía de Del Solar, quien dignifica al caballo muerto llamándolo <<noble corcel>>, se contrapone a la descripción física del animal: <<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 (el de la izquierda reventado tal vez a picotazos por algún carancho madrugador); y su belfo caído manifestaba unos dientes gastados y sarrosos>>⁹⁵ El retrato degradante se completa con el <<montón de bosta final que yacía bajo la cola del bruto>>⁹⁶.

Es significativa la distinción entre el animal muerto que los expedicionarios se encuentran con el recuerdo glorioso que Adán guarda de los caballos de su niñez: <<Por su parte Adán, sin más auditorio que Schultze y la noche, improvisaba una confusa elegía en la que desfilaban los atardeceres de Maipú, sus auroras radiantes, y cien caballos que redoblaban la tierra sonora como un tambor>>⁹⁷. El recuerdo de Adán es la transposición autobiográfica de la niñez del autor. El sentimentalismo que impregna esta parte del relato evidencia el amor que sentía Marechal por los caballos, un amor que heredó de sus abuelos. Varios de sus poemas dan cuenta de ello, como “a un domador de caballos” o “al domador Celedonio Barral”.

El glorioso recuerdo de Adán/Marechal, sin embargo, pertenece ya a otra generación, los imponentes caballos que rememora el protagonista son parte del pasado. Así pues, la efigie del caballo muerto testimonia el fin de la tradición ecuestre, no sólo en el estilo de vida de los argentinos sino también en el ámbito literario. El caballo, junto al gaucho, ya no tiene cabida en la década de 1920.

Los expedicionarios prosiguen la marcha y abordan un nuevo tema de conversación: la pampa. Como no podía ser de otro modo, es el petizo Bernini quien lo introduce mediante su teoría del “Espíritu de la Tierra”, que comentamos más arriba. Durante la tertulia del libro II, Bernini ya había expuesto dicha teoría, ridiculizada por varios de sus contertulios:

-El país no necesita buscar su alma en el extranjero -anunció al fin [Bernini]-. Hay alguien que se la dará, y sin pedírsela.

-¿Quién? -le preguntó Adán.

-¡El Espíritu de la Tierra!

95 Íbidem, pág 368.

96 Íbidem, pág 369.

97 Íbidem, pág 369.

Samuel Tesler volvió a dejar oír su risa peligrosa.

-¡Naturalmente! -dijo-. Un buen día la pampa se abrirá de piernas y parirá una metafísica.

-Hablará el Espíritu de la Tierra -insinuó el petizo, atorado de misterio-. ¡Hablará, no lo duden!

-Y hará un papelón -dijo Franky-. Soltará un mugido de vaca.⁹⁸

Este fragmento prefigura la primera manifestación sobrenatural del viaje a Saavedra. Y es que, cuando Bernini vuelve a enunciar su teoría en medio de la travesía nocturna, a los expedicionarios se les aparece un gliptodonte. <<Nunca debieron proferir en aquel sitio y aquella hora palabras cuyo valor mágico fuera capaz de abrir en la negrura los invisibles portales del misterio. Hasta entonces[...], nada fuera de lo común se había ofrecido a la consideración de los exploradores. Pero la figura extraordinaria que se les apareció en aquel instante se salía del orden natural que preside las cosas de este mundo.>>⁹⁹ Barcia explica que este animal antediluviano era una especie de armadillo gigante -medía unos 3 metros y pesaba más de una tonelada- y fue muy abundante en la región de la Patagonia y la pampa argentina¹⁰⁰.

El gliptodonte se presenta a sí mismo como la encarnación del Espíritu de la Tierra; mediante este curioso personaje Marechal parodia algunas de las teorías antropológicas sostenidas por Bernini y otros científicos argentinos como Florentino Ameghino, quien afirmaba que en la región de la pampa se originó el ser humano. Este pasaje configura una clara burla de la idealización y la exaltación del paisaje pampeano, una de las señas de identidad de la literatura argentina del siglo XIX y principios del XX. El gliptodonte hace toda una disertación geológica sobre los orígenes de esta región, tan cara para los primeros poetas argentinos. <<*In principium* -dice el animal- la pampa era una base cristalina formada por estructuras montañosas; o mejor dicho, era un relieve periférico de rocas metamórficas y eruptivas, o más claro aún, la pampa era una *gran llanura de destrucción*>>¹⁰¹

El Río de la Plata, el caballo y la pampa, por sí solos, no pueden resolver el problema de la identidad argentina. La sátira de Marechal desmitifica estos tres elementos: el Río es un <<cóctel de agua y barro>>, el caballo muerto es <<feo como él solo>> y la pampa se nos aparece como una <<gran llanura de destrucción>>. Aunque la novela de nuestro autor transcurra en los años del martinfierrismo, resulta evidente la distancia temporal que la separa del tiempo de escritura. Marechal parodia el fervor nacionalista del grupo de vanguardia -del que él también fue partícipe-; durante aquel tiempo de efervescencia literaria se configuró una suerte de mitología argentina para

98 Íbidem, pág 333.

99 Íbidem, pág 376.

100Íbidem, pág 377.

101Íbidem, pág 378.

tratar de explicar el “Ser nacional”. En este apartado hemos visto cómo Marechal se distancia de las posturas de sus antiguos compañeros en lo que atañe a la idealización del paisaje que los circunda. Ahora es momento de analizar la visión de nuestro autor sobre el crisol de nacionalidades que amalgama Argentina desde sus tiempos más remotos.

3.3.2 Del indio al neocriollo

Tras la aventura del gliptodonte, a los expedicionarios se les aparece un carrusel de seres sobrenaturales que, de manera simbólica, configuran el contingente humano presente en Argentina desde el pasado hasta la contemporaneidad. El primero de ellos es Paleocurá, indio araucano que propiciará controversia entre el grupo. El nombre de este personaje es elocuente, como señala Barcia¹⁰², “curá” es una palabra araucana que significaba “piedra”: los Curá fueron una dinastía de indios araucanos que tuvo mucho poder en la región de la pampa. El prefijo griego “Paleo” sugiere que el personaje con el que han topado los aventureros es el ancestro de dicha dinastía.

Parco y absurdo es el diálogo que mantiene el grupo con el indio, quien se limita a insultarlos en una especie de pidgin araucano-español y a prohibirles el paso¹⁰³. Su aparición, no obstante, motiva varias consideraciones sobre el exterminio de esta raza. Bernini, adepto de la pampa, considera que los indios eran los dueños legítimos de esta región y condena su genocidio. Schultze, por contra, justifica este <<encuentro violento entre dos razas, una sin destino ya, la otra con misión>>¹⁰⁴. Más interesante resulta la opinión del tándem criollista Pereda-Del Solar. El último afirma que la extinción de esta raza atañe más <<a la prehistoria que a la historia de los argentinos>>¹⁰⁵. Sin embargo, aunque el indio sea un individuo aparentemente tan lejano y ajeno de la identidad de los argentinos, <<aquella raíz indígena, poco antes de morir, había dejado en la pampa un retoño doliente, una heroica prolongación de su sangre, un tipo crucial, flor de la guerra [...]: ¡el Gaucho!>>¹⁰⁶

He aquí la primera muestra de mestizaje, fenómeno que marcará el sino de Argentina. En este momento Marechal inserta en su narración las figuras de Santos Vega y Juan sin Ropa, hipotexto¹⁰⁷ que le sirve para reinterpretar la leyenda, parodiar el género gauchesco e introducir el tema de la inmigración. Antes de comentar el fragmento que nos ocupa, creo necesario explicar brevemente el

102Íbidem, pág 386.

103 He aquí un ejemplo más de la intertextualidad de este pasaje con la literatura nacional. Para configurar el idioma de Paleocurá, Marechal acude a la obra de Mansilla, *Excursión a los indios ranqueles*.

104 Íbidem, pág 385.

105 Íbidem, pág 387.

106 Íbidem, pág 387.

107 Sigo la terminología que emplea Genette en *Palimpsestos*, según la cual el hipotexto se define como la relación de un texto A que se inserta en un texto B sin que este sea un comentario del primero. Un ejemplo ilustrativo: la *Odisea* y la *Iliada* son el hipotexto de la *Eneida*.

hipotexto al que acude Marechal.

Santos Vega es una figura del folklore argentino, se cree que vivió en la región de la pampa a principios del XIX aunque no hay ninguna aportación documental que lo confirme. Vega dio origen a una leyenda popular, este gaucho pacífico y afable poseía una gran habilidad como payador¹⁰⁸, tanto era así que nadie lo podía derrotar. El único que pudo vencerlo fue el demonio, encarnado en la figura de Juan sin Ropa.

Esta leyenda suscitó varias interpretaciones; Marechal incorpora algunas de ellas en boca de sus personajes. Bernini entiende el mito a la manera de Sarmiento, esto es, que Juan sin Ropa es la alegoría del progreso venciendo a la barbarie. Esta postura es objeto de sátira, el Juan sin Ropa marechaliano responde a Bernini que “Progreso” es el nombre que usa el demonio cuando viaja de incógnito. En esta nueva versión de la leyenda, Juan sin Ropa no encarna la evolución sino la corrupción de un tipo de vida simple e inocente. Fijémonos en lo que dice el demonio sobre Santos Vega: <<Su falta de ambición, su desnudez terrestre y su caballito amenazaban con establecer en estos pagos una nueva edad de la inocencia>>¹⁰⁹.

Todo el fragmento rezuma parodia. Cuando se le pregunta a Juan sin Ropa cómo pudo derrotar a su contrincante, este responde: <<Vega no lo hizo del todo mal; pero un diablo es mejor guitarrero: tiene más uña>>¹¹⁰. Asimismo, la efigie de Santos Vega, magnificada en las versiones de Mitre, Obligado y Ascasubi; aparece aquí sin esa aura folklórica. <<El jinete fantasmal se detuvo al oír su nombre y volvió los ojos hacia el grupo que así lo invocaba; y al observar aquel gesto, los hombres de Saavedra no dudaron que les hablaría. Pero el rostro del fantasma, súbitamente iluminado, volvió a nublarse, y su noble cabeza trazó en la noche un largo movimiento de negación.>>¹¹¹ El Santos Vega marechaliano es un hombre derrotado que nada tiene ya de sublime. Es el reflejo de la decadencia del gaucho tanto en el aspecto sociológico -la vida ecuestre, como vimos en el análisis del caballo muerto, forma parte ya del pasado de Argentina- como en el ámbito literario.

Marechal emplea de manera muy original la leyenda de Santos Vega. Por un lado, el manejo irreverente y *menipeo* que de ella hace objeto sirve para poner cierre al género gauchesco, pero además, la figura de Juan sin Ropa se erige, ya no como la alegoría del progreso, sino como el trasunto de la inmigración. Volviendo al tema de la interpretación de la leyenda, Del Solar

108 El payador es un cantor popular que, acompañado de su guitarra, improvisa sus canciones. Durante el siglo XIX eran habituales las competiciones entre payadores, llamadas “payadas de contrapunto”, que serían una suerte de canto amebeo virgiliano a la criolla. Este género musical fue especialmente cultivado por los gauchos, en *La vuelta de Martín Fierro* -por ejemplo- hay una payada de este tipo entre Fierro y Moreno.

109 Íbidem, pág 392.

110 Íbidem, pág 392.

111 Íbidem, pág 392.

-criollista empedernido- considera que Juan sin Ropa simboliza el inmigrante (el *gringo*) cuyo único interés consiste en enriquecerse; el criollista lamenta que los afanes materialistas del gringo han desposeído al país de lo más sagrado de su tradición popular. Tras enunciar esta teoría, el demonio se metamorfoseará sucesivamente en varios personajes que representan por sinécdoque los contingentes inmigratorios más representativos de Argentina.

Así pues, nuestro autor rescata paródicamente uno de los mitos fundacionales de la literatura nacional para abordar la cuestión de la inmigración, una de las piedras de toque en la búsqueda de la identidad de los argentinos. He aquí un ejemplo del humor *trascendente* que gobierna la novela; si bien Marechal convierte la leyenda de Santos Vega en algo risible, otorga a esta un nuevo significado para entroncar con uno de los grandes temas nacionales.

Nos estamos acercando al fin de este viaje fantástico, de este tratado sobre la Argentina. El tema de la inmigración, como es evidente, es el que atañe de forma más directa a la problemática de la identidad nacional. Antes de analizar los distintos inmigrantes en los que se transforma Juan sin Ropa, debo rescatar un fragmento de la tertulia en casa de los Amundsen, pasaje que precede el viaje de los expedicionarios. Este retroceso es forzoso puesto que en la tertulia uno de los temas de debate es el de la inmigración; mediante el comentario de este fragmento advertiremos las distintas posturas de los personajes, así como la que defiende Marechal, puesta en boca de Adán Buenosayres.

Dejando a parte a los místicos Schultze y Tesler, el sentimiento general del grupo es que los extranjeros, aunque han contribuido a la evolución económica del país, corrompieron a las gentes sencillas y humildes que vivían en él.

La devoción al recuerdo de las cosas nativas -tartamudeó Del Solar [...] - es ya lo único que nos va quedando a los criollos, desde que la ola extranjera nos invadió el país. [...] Es verdad que la ola extranjera nos metió en la línea del progreso. En cambio, nos ha destruido la forma tradicional del país: ¡Nos han tentado y corrompido!

-¡No hay duda! -corroboró el petizo Bernini.¹¹²

El criterio de Adán es diametralmente opuesto al que defienden Del Solar, Pereda, Bernini y Franky. Según el protagonista es Argentina quien ha tentado a los extranjeros y no al revés. En el siguiente pasaje es fácil advertir la máscara de Marechal, tanto en los datos autobiográficos que Adán espiga como en sus opiniones:

112 Íbidem, pág 330.

Para ver con alguna claridad en mi país y en mí mismo fue necesario que 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. [...] ¿qué sistema de orden les ofreció el país a cambio del que perdían? Un sistema basado en cierto materialismo alegre que se burlaba de sus costumbres y se reía de sus creencias. [...] Los extranjeros hallaron en el país no un sistema de orden, sino una tentadora invitación al desorden. Casi todos eran ignorantes: no tenían defensa. Y 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 genealogía. Son los argentinos de ahora, sin arraigo en nada.

Atengámonos ahora al análisis de los distintos inmigrantes que se les aparecen a los expedicionarios. La exposición de dichos inmigrantes está hecha, también, en clave paródica; cabe señalar que la caracterización burlesca de estos no se corresponde con la opinión del autor, Marechal adopta el punto de vista de Del Solar para caricaturizar las diversas etnias que confluyen en Argentina, singularizando un rasgo que las define. Así pues, acudimos a ahora no a una representación general sobre el fenómeno inmigratorio sino a la visión criollista del mismo.

Juan sin Ropa se transforma, en primer lugar, en un italiano llamado Cocoliche. Barcia apunta que “cocoliche” era el nombre propio que adoptó <<un bufonesco personaje teatral rioplatense, que encarnaba a un italiano entre criollos. Como sustantivo común, nomina la forma peculiar de hablar [...] que ridiculizaba el personaje teatral y que era frecuente entre los inmigrantes.>>¹¹³ Cocoliche representa por sinécdoque a los inmigrantes italianos llegados a Argentina a finales del XIX. Los criollistas Pereda y Del Solar acusan a este personaje de querer enriquecerse a costa de los argentinos. La respuesta de Cocoliche es elocuente: *Sono venuto a l'Argentina per fare l'America [...] e sono in America per fare l'Argentina*¹¹⁴. El italiano justifica sus anhelos materialistas arguyendo que gracias a su egoísmo -y por ende, el de sus compatriotas- Argentina se ha desarrollado económicamente. Esto no logra, sin embargo, convencer a los expedicionarios: <<¡Es un bolichero! -insistía Del Solar-. ¡Sólo ha venido a enriquecerse!>>¹¹⁵.

A continuación la figura de Cocoliche se transmuta en la del abuelo Sebastián, quien encarna la inmigración española del siglo XIX. Esta es la única nacionalidad que escapa a la sátira; Sebastián

113 Íbidem, pág 393.

114 Íbidem, pág 394.

115 Íbidem, pág 394.

-trasunto del abuelo materno de Marechal, Juan Bautista Beloqui- representa al hombre sencillo de la pampa; trabajador, honesto y pobre. Su efigie es todo un elogio a la vida rural decimonónica: <<Cien veces crucé la pampa en mi carreta -dice Sebastián-[...]. Aré la tierra virgen y agrandé rebaños. Y no es mía ni la tierra donde se pudren mis huesos.>>¹¹⁶ Para Del Solar, quien concibe la inmigración como corruptora de las costumbres y tradiciones argentinas, el testimonio de Sebastián constituye una <<excepción honrosa, pero nada frecuente.>>¹¹⁷

La siguiente nacionalidad que es objeto de sátira es la inglesa. En la década de los años 20 Inglaterra tenía un considerable dominio económico sobre Argentina, la privatización de los ferrocarriles y la expropiación de las Malvinas dan buena cuenta de ello. Mister Chisholm, personaje que ya había aparecido en la casa de los Amundsen, encarna la inmigración inglesa. La anglofobia de los expedicionarios se deja sentir ya en la tertulia del libro II, varios de ellos reprochan a dicho personaje que Inglaterra ha convertido Argentina en una factoría. Por eso, el Chisholm fantasmagórico que se les aparece a los aventureros les ofrece <<una locomotora reluciente a cambio de nuestras catorce provincias.>>¹¹⁸ Esta es una buena muestra del clima de aversión hacia todo lo inglés que se vivía en la época del martinfierrismo.

Chisholm adopta a continuación la figura del tío Sam. Otra vez se insiste en la idea de que las grandes potencias mundiales trataron de aprovecharse de una Argentina todavía floreciente. Se hace burla aquí del frívolo estilo de vida norteamericano, y es que el tío Sam trata de corromper a sus paisanos tentándolos <<con la gloria de convertirlos en una estrella más de su galerón ilustre y la de hacerlos figurar en una película de *cow-boys*>>¹¹⁹.

La siguiente figura del carrusel de inmigrantes es la del Judío Errante, no menos interesado que sus predecesores. Se alude aquí a la fama de prestamistas de los judíos, una vez más planea la teoría criollista de Del Solar según la cual los inmigrantes han desposeído a Argentina de sus tradiciones genuinas. Por ello el Judío Errante se ofrece a comprarles <<desde los botines hasta la Cruz del Sur>>¹²⁰, constelación austral visible durante todo el año en los países sudamericanos.

La serie de inmigrantes se cierra con la aparición de un marsellés, representante de la nacionalidad francesa. A diferencia de sus antecesores, el marsellés no quiere beneficiarse económicamente de Argentina; su inclusión responde a un tema muy en boga en la década de los 20, me refiero al influjo de Europa en el panorama cultural argentino. En aquella época Francia era el centro cultural del mundo; muchos artistas e intelectuales argentinos -Marechal, entre ellos- viajaron a Francia para impregnarse del ambiente de las vanguardias que luego trasladarían a las

116 Íbidem, pág 395.

117 Íbidem, pág 395.

118 Íbidem, pág 395.

119 Íbidem, pág 395.

120 Íbidem, pág 395.

letras argentinas: el futurismo, el cubismo y el surrealismo dejaron su impronta en el grupo martinfierrista. Sin embargo, como vimos al comentar el ensayo de Borges *El escritor argentino y su tradición*, hubo quien se opuso a la influencia de todo lo europeo, abogando por la representación de aquellos temas que sólo atañen a los argentinos. Esta visión se adecua con el criollismo de Del Solar y su rechazo a todo lo ajeno a la cultura nacional; Marechal parodia este debate sobre aceptar o no el legado europeo, rebajándolo a algo risible. Por ello, el personaje marsellés ofrece al grupo <<la adquisición de una cultura, un *ars amandi* y una cocina refinados>>¹²¹.

El extravagante periplo antropológico culmina en el Neocriollo, última transformación de Juan sin Ropa. La inclusión de este personaje debe entenderse más como un guiño cómplice a su creador, Xul Solar, que a un intento de elaborar una teoría sobre el futuro de Argentina. El pasaje del Neocriollo nada aporta a la cuestión del ser nacional, Marechal se burla amistosamente de la invención de su querido compañero. Como señala Graciela de Sola, este fragmento <<para nosotros carece del sabor a travesura escolar que debe tener para el autor>>¹²², así como para sus antiguos camaradas martinfierristas. Y es que el Neocriollo, mitad humano mitad robot, se limita a soltar un disparate detrás de otro. El ambiente lúdico y desenfadado de este pasaje es un claro homenaje a los fervores juveniles del grupo martinfierrista, cuyos integrantes se dedicaban entre sí epitafios donde el humor absurdo e irreverente era la tónica dominante.

Hemos llegado ya al fin de nuestro viaje. A lo largo del libro III, asistimos a una representación variopinta del problema de la identidad argentina; la sátira constante en todo el fragmento impide, no obstante, que ninguna postura se imponga como la solución definitiva a dicho problema. Este capítulo es una suerte de juego de espejos, en el que cada uno de los personajes tiene su propia visión sobre qué significa ser argentino. Cito un pasaje para ilustrarlo:

Un jirón de viento, llegado quién sabe de qué lejanía, azotó de pronto la cara de los héroes y los embarcó en diversas conjeturas: Adán Buenosayres, que todo lo veía en imagen, lo tomó por el mismo resuello de la pampa; en cuanto a Samuel Tesler, declaró respirar en aquel soplo una “enorme frescura de diluvio” [...] por su parte Del Solar, aspirando el viento como si lo bebiera, no tardó en reconocer el olor de las parvas fragantes, el de los rastrojos en abril, el de las cascarrientas majadas, el de los trebolares húmedos. [...] Lo cierto era que todos, con orgullo legítimo, acariciaban la noción de aquella patria inmensa, de aquella patria desnuda y virgen, de

121 Íbidem, pág 395.

122 De Sola, G., *op.cit*, pág 913.

aquella patria niña y como brotada recién de las manos de su Creador.¹²³

Huelga comentar cuál es la opinión de Marechal sobre la cuestión nacional, una opinión que no se encuentra en este capítulo. El motivo es el siguiente. El viaje a Saavedra es un regreso al pasado, a lo que ya no existe. El ambiente que envuelve este pasaje apunta hacia esa dirección; el periplo tiene lugar de noche, la muerte planea a lo largo de la travesía -recordemos el caballo muerto, las aguas estancadas y el hecho de que los personajes se dirigen a un velorio-. La pampa, a diferencia de la urbe, admite la posibilidad de lo sobrenatural. Este es, por tanto, el medio idóneo para poner punto y final al gaucho. La ciudad, por contra, representa el presente y el futuro de Argentina. Por ello, esta dicotomía simbólica entre la ciudad y el campo explica que la reflexión del autor sobre la identidad nacional no se encuentre en libro III.

Ya en 1936, Marechal había dejado constancia de su preocupación por el sino de Argentina en su conferencia *Fundación espiritual de Buenos Aires*:

Pertenezco a una legión ya numerosa de hombres que, siendo al mismo tiempo actores y espectadores de la ciudad en marcha, vienen preguntándose con [...] inquietud, adónde se dirige la ciudad [...]. Vemos la ciudad enérgica, enteramente dada a los vientos de la acción; y la ciudad nos duele porque sabemos que la acción pura es una energía ciega que se destruye a sí misma [...] y la ciudad nos duele porque no vemos aún la forma espiritual de su cuerpo, la forma de su vida, y porque sabemos que sin esa forma espiritual ningún cuerpo vivo tiene forma auténtica, sino un mecanismo helado que se resuelve, como todo mecanismo, en una triste parodia de la vida.¹²⁴

Este anhelo de hallar la *forma espiritual* de Argentina cristaliza en *Adán Buenosayres*. Durante la tertulia de los Amundsen, -que tiene lugar en la urbe, trasunto del progreso- Marechal expone a través de Adán su teoría sobre la identidad y el futuro de los argentinos. Como se verá, el parlamento del protagonista es prácticamente una glosa del texto que acabamos de citar.

No pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso es 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 su 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.¹²⁵

123 Marechal, L., *op.cit.*, pag 372.

124 Maturo, G., *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pág 52.

125 Marechal, L., *op.cit.*, pp 332-333.

De las palabras de Adán se desprende la consideración del autor sobre Argentina. Marechal, sabedor de la amalgama de etnias, culturas y religiones que confluyen en el país, juzga inútil tratar de englobarlas a todas bajo un mismo patrón que las defina. El escritor considera que Argentina ha sesgado las tradiciones de sus habitantes produciendo así una generación de inmigrantes desarraigados. La solución que propone es la de recuperar de manera individual ese legado perdido; sólo cuando los argentinos reencuentren sus raíces tendrá el país “una forma espiritual”.

4. Conclusión

El estudio de *Adán Buenosayres* exige un intento de ordenación. En las primeras páginas del presente trabajo, expusimos la enorme variedad de temas que incorpora la novela; el afán de síntesis que impera a lo largo de la narración, sin embargo, unifica y dota de significado los materiales heterogéneos vertidos en ella. Este afán, como hemos visto, es evidente desde el mismo título de la obra -toda una declaración de intenciones-. “Buenosayres” remite a lo particular, a la capital de Argentina. Esta ciudad se nos presenta como un Babel en miniatura donde confluyen todas las etnias, las culturas y las religiones del orbe entero. “Adán”, en cambio, sugiere lo universal, el comienzo de un nuevo linaje. De este modo, Marechal condensa en el nombre de su protagonista su obsesiva reflexión sobre el ser nacional.

A diferencia de sus precursores, nuestro autor ensaya una respuesta al problema de la identidad argentina mediante una representación minuciosa de Buenos Aires y sus habitantes. A lo largo del libro III, pasamos revista a las múltiples teorías imperantes en la década del martinfierrismo; la parodia que reina en este fragmento evidencia el distanciamiento de Marechal respecto a las opiniones de sus antiguos compañeros. El escritor se desmarca del clima de exaltación patriótica del grupo de vanguardia y propone una nueva solución: sólo será posible la madurez nacional cuando cada argentino recupere de forma individual el legado de su tradición. He aquí otra muestra del anhelo de síntesis del autor.

Este ejercicio de unión entre contrarios tiene también su correlato en las influencias presentes en *Adán Buenosayres*. Como vimos, en ella convergen dos grandes tradiciones literarias: una seria y la otra cómica. Por lo que atañe a la primera, el autor acudió a las grandes epopeyas clásicas para confeccionar la estructura de su novela que se desarrolla según el motivo del viaje. Sin embargo, en el libro III predomina un tono jocosos y burlón, herencia de las sátiras menipeas del Renacimiento y el Barroco. Marechal utiliza de manera muy original las convenciones de este género para introducir en su narración algunos de los mitos más representativos de su tradición.

En el inicio de nuestra investigación nos propusimos demostrar que en el libro III se cierra una etapa de la literatura argentina. Este pasaje tiene autonomía respecto al resto de libros de la novela, gobiernan en él unas leyes distintas que ya enunciamos (la fantasía, la sátira, la parodia, etc.); su función es, asimismo, diferente. Si bien a lo largo de *Adán Buenosayres* nuestro autor testimonia el presente y apunta hacia el futuro de Argentina, el libro III es, por así decirlo, un ajuste de cuentas con el pasado. Marechal se despide del gaucho y de la pampa, se burla del criollismo, de las exaltaciones localistas y de aquellos que abogaron por negar la tradición europea en la búsqueda de la identidad nacional. Nuestro autor se despide, en definitiva, del martinfierrismo rescatando el

mismo humor irreverente y atrevido que fuera uno de los rasgos definitorios de aquella generación.

5. Bibliografía

- Arlt, R., *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubovna, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Borges, J.L., *Jorge Luis Borges: Obras completas*, vol.II, Barcelona, Emecé, 2001.
- Cortázar, J., *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- Cortázar, J., “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp. 879-882.
- De Navascués, J., *Adán Buenosayres: una novela total*, Pamplona, Eunsa, 1992.
- De Sola, G., “La novela de Leopoldo Marechal”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp.908-922.
- González Lanuza, E., “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*” en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp.876-878
- Güiraldes, R., *Don Segundo Sombra*, ed. de Paul Verdevoyer, Barcelona, Allca XX, 1997.
- Hernández, J., *Martín Fierro*, ed. de Élica Lois y Ángel Núñez, Barcelona, Allca XX, 2001.
- Maturó, G., *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- Marechal, L., *Adán Buenosayres* ed. de Pedro Luis Barcia, Madrid, Castalia, 1994.
- Marechal, L., *Antología poética*, Buenos Aires, Austral, 1950.
- Marechal, L., “Claves de *Adán Buenosayres*”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp.863-875.
- Marechal, L., *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.
- Marechal, L., *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca Marechal, 1994.
- Marechal, L., *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca Marechal, 1994.
- Masiello, F., *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Núñez, Á., “Desmesurado *Adán Buenosayres*”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp 657-739.
- Piglia, R., “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*” en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, XV-XVIII.
- Prieto, A., “Los dos mundos de *Adán Buenosayres*”, en *Adán Buenosayres* ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA XX, 1997, pp.897-907.
- Saítta, S. “Ciudades revisitadas”, en *Revista de Literaturas Modernas*, 2004, consultado el 10-8-13, <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/144/Saitta%20RML34.pdf>, pp. 136-149.
- Shaw, D.L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2008.

-Vázquez, M.E., *Borges: esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1999.