



geográficos según la procedencia del volumen y las posibles anotaciones manuscritas; reconstruir el proceso creativo gracias a subrayados, notas hológrafas, comentarios marginales que a veces funcionan como intertextos invisibles; indagar las constelaciones temáticas de preferencia del autor mediante el establecimiento de un canon de lectura personal, o incluso conjeturar olvidos ante libros intonso. Los libros son testimonios inestimables para recobrar los gestos cotidianos de una estrecha convivencia con sus poseedores.

El estudio de colecciones particulares se presta a investigaciones de dos naturalezas: una de *índole cualitativa* (al focalizarse en los fenómenos inventariados en el párrafo anterior) o bien de *índole cuantitativa*, cuando partiendo del número de volúmenes que integran la biblioteca se efectúa un desglose estadístico de las materias que la componen según *criterios temáticos* (materias privilegiadas), *criterios geográficos* (origen de las publicaciones), *criterios cronológicos* (antigüedad de los volúmenes y/o de la materia tratada), *criterios lingüísticos* (idiomas de los textos), entre otros. En este artículo nuestra labor presentará someramente algunos datos cualitativos y materiales recolectados durante el estudio de la colección alojada en la Biblioteca Leopoldo Marechal perteneciente a la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Los datos e imágenes que presentamos fueron recabados en cuatro viajes efectuados a la Biblioteca de la Escuela de Letras entre septiembre de 2007 y junio de 2009.

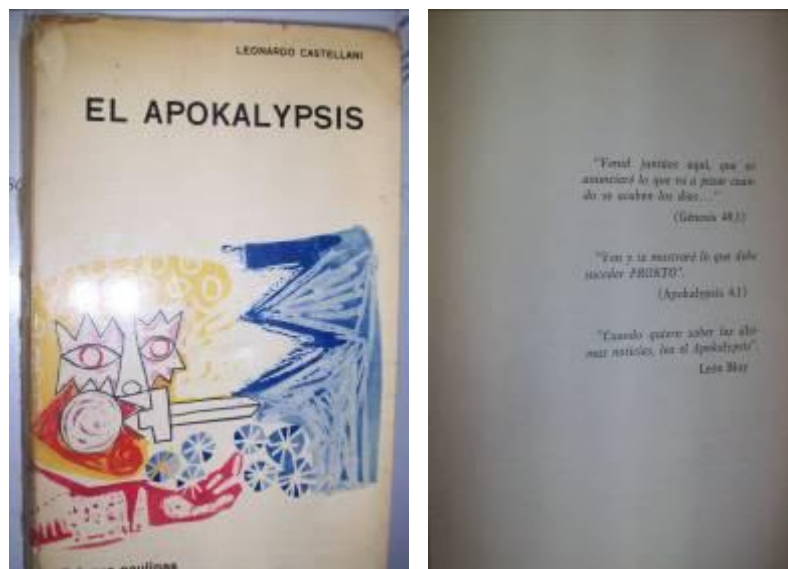


Fig. 1: Ejemplar perteneciente a Leopoldo Marechal publicado por Ediciones Paulinas, Buenos Aires, 1963, presente en la que fue su biblioteca personal. Fotografías de la autora.

Del interés de Marechal por el relato del Apocalipsis y su hermenéutica, además de los sedimentos incorporados en su ficción, existen testimonios en su biblioteca. Allí encontramos *El apokalipsis de San Juan* de su amigo jesuita Leonardo Castellani (1899-1981), traducido del griego y con comentario literal. El autor, un sacerdote santafecino nacido en el Chaco argentino y doctor en teología por la Pontificia Universidad



Gregoriana de Roma, se dedicó escrupulosamente a la exégesis y hermenéutica del texto bíblico guiado por los siguientes presupuestos:

Cuanto más tradicional sea una exégesis de la Sagrada Escritura, mejor es. La presente interpretación no podría llamarse exactamente “mía”, por lo cual es llamada “nuestra”. Proviene del trabajo de innumerables intérpretes, comenzando por los Santos Padres antiguos. [...] La idea fundamental que nos ha guiado proviene del eximio teólogo cardenal Luis Billot. [...] Interpretar el Apokalipsis (¡y en la Argentina!) parecerá a algunos empresa temeraria. Muchos sabiazos [...] parecen creer que el Apokalipsis es un libro dado por Jesucristo a su Iglesia para que no sea entendido nunca; y produzca confusión y demencia. Eso es imposible. (Castellani 1963: 9-11)

En un intento de ofrecer una clave de interpretación propia, en *Adán Buenosayres* Marechal había postulado años atrás una reescritura y apropiación íntima del mensaje del Apokalipsis adaptándolo al desengaño amoroso sufrido por Adán, cuyas vivencias sentimentales entroncan con el sexto sello del último libro del Nuevo Testamento según el procedimiento de puesta en abismo. El crítico canadiense Norman Cheadle en su ensayo *El apokalipsis irónico en las novelas de Leopoldo Marechal* (2000) ha puesto de manifiesto que la Revelación apocalíptica de Jesús a Juan es el intertexto fundamental de *Adán Buenosayres*, reelaborado a través de la ironía, mientras que la historia de Adán es paralela a la pasión de Cristo en tanto el poeta inicia su calvario en abril, el mes de la Pascua, lo cual habilitaría una lectura abierta de una resurrección del poeta en el Paraíso, después de la agonía terrenal.

Génesis y Apokalipsis son capítulos del drama individual del protagonista. En su habitación de la pensión de la calle Monte Egmont se desarrollará el siguiente panorama:

...una parodia de Génesis [...] Adán cerró de nuevo los ojos y el universo de su cuarto volvió a la nada [...] ¡Diablo! [...] ¡Ciertamente no debería insistir en sus lecturas el Apokalipsis a medianoche! Aquellas terribles imágenes de la destrucción prolongaban sus insomnios, interferían en sus sueños y al despertar le dejaban un regusto de oscuras premoniciones. (Marechal 1998a: 35)

La parodia ha sido definida por Henri Bergson como la transposición del tono solemne al familiar (Bergson 1984: 31). Nos interesa señalar el concepto de “contraste descendente” intrínseco a lo cómico: tanto la parodia como la caricatura parten de la imitación del modelo, que se convierte en objeto de ridículo gracias a su doble paródico o caricaturesco. El hiperbólico desorden del cuarto del joven pensionista resultará homologable, en virtud de la parodia, al caos primigenio. No obstante, la incorporación que Marechal hace de la parodia como estrategia textual para abordar el tratamiento de personajes “de clave” (asimilaciones deformadoras de referentes extratextuales, muchos de ellos identificables) amerita una ampliación y profundización, puesto que en *Adán Buenosayres* la parodia es incorporada con su doble valencia: algunas veces con intención parricida (de discursos que circulaban en



la Argentina de la década del '20, como el criollismo o el nacionalismo) y otras veces con intención celebratoria (de personajes con referentes reales reconocibles, o de discursos sagrados como el bíblico). Esta novela pone en funcionamiento la doble acepción del prefijo griego *para*, uno de los lexemas que integran el vocablo *parodia*: *contra* y *al lado de*.

Para entender la dimensión celebratoria de la parodia vertida en *Adán Buenosayres* es necesario apelar a aquello que el autor definió como "humor angélico" en el Prólogo indispensable de esta novela. Allí señala que todos los personajes de su libro asumen una estatura heroica, aunque "no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel *humorismo angélico* [...] gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad" (Marechal 1998a: 7). Esta clase particular de humorismo concibe la risa con una doble función, catártica y didáctica, entendiéndola siempre como vía de conocimiento y purificación de las pasiones. Será en las "Claves de *Adán Buenosayres*" donde se decantará por un "humorismo sin venenos del alma" forjado a la luz de Aristóteles, con el objetivo de desencadenar una "catarsis por la risa" (Marechal 1998a: 670). De esta manera, la concepción anagógica y catártica de la risa en Marechal lo distancia de la definición bergsoniana de la naturaleza de la misma, y por ende complejiza su conceptualización sobre la parodia. La *catarsis por la risa* vehiculizada a través de la parodia de personajes implicaría la identificación del lector con el héroe cómico para hacerlo más consciente de sus propios defectos e imperfecciones, de modo que la parodia de discursos o de personajes de clave, en *Adán Buenosayres*, en vez de ridiculizar mediante un "contraste descendente" al modelo parodiado, participaría de la intención del homenaje del referente (recreación o repetición con diferencia) que ha sido señalada por Linda Hutcheon. Según las teorizaciones de esta crítica canadiense la parodia no sería un fenómeno intratextual sino una modalidad del canon de la intratextualidad:

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. [...] Ahora bien, en griego *para* quiere decir también *al lado de*, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste". (Hutcheon 1992: 177-178)

Decíamos párrafos antes que Génesis y Apocalipsis son capítulos del drama individual del homónimo protagonista de *Adán Buenosayres*: "Adán estaba en su camita, con el oído puesto sobre el mismo corazón de la noche, y de pronto se dijo que la tierra estallaría sin remedio antes de que pudiese contar hasta diez" (Marechal 1998a: 45). Se citará luego el pasaje apocalíptico en el que se vaticina que el cielo será retirado como un libro que se arrolla, con incorporación de cita literal del capítulo 6, versículo 12. El personaje intuye el encuentro decisivo con Solveig, quien, enamorada del médico Lucio Negri, despreciará la lectura del Cuaderno de Tapas Azules: será la falta de correspondencia entre la mujer terrestre y la celeste el descubrimiento que acarreará una catástrofe personal en la vida de Adán. "Silenciosa y prieta de misterio, Solveig enrollaba y desenrollaba el Cuaderno de Tapas Azules" (Marechal 1998a: 149),



con lo cual se establece una correspondencia metafórica entre el cielo y el cuaderno, entre Solveig y las fuerzas de la divinidad, en virtud del hipotexto apocalíptico. De esta manera, "The figurative language of Revelation becomes literal and then ironic. Hence Solveig by rolling up the Cuaderno plays the role of an apocalyptic angel who rolls up the sky and destroys the world of the Cuaderno" (Cheadle 2000: 34). Por este motivo, Adán muere.

La apelación al discurso apocalíptico es funcional al autor para intensificar el mensaje de fracaso en el proceso de tender un puente de plata para el conocimiento de lo Absoluto, visible en las tribulaciones del personaje, en su calvario a lo largo de la calle Gurruchaga, y su deceso. Recuerda Vicente Cervera Salinas que Marechal retoma – e invierte – la tradición del amor platónico que se había volcado en los odres místicos de la cortesía caballeresca medieval, avanzado desde el siglo XII del trobar clus hasta consagrarse en los *fedeli d'amore* italianos y alcanzado coronación simbólica en la obra de Dante Alighieri, quien "al introducir una figura femenina de salvación – Beatriz – como intermediaria entre el cielo y la tierra, transformó el carácter de la relación entre el amante y la dama" (Cervera Salinas 2006: 186). Por oposición, Solveig Amundsen se presentará como la contrafigura del ángel salvador, desencadenando metonímicamente el apocalipsis vital y emotivo del protagonista.

IRRUPCIÓN APOCALÍPTICA DEL MUNDO ABORIGEN

No parece necesario justificar la riqueza que los paratextos aportan a la interpretación de una obra literaria, pues todo filólogo debería reconocer que el estudio de, por ejemplo, periferias textuales como bocetos y anotaciones de autor descartados pero compuestos durante el proceso de fijación del texto definitivo son documentos útiles para vislumbrar la trastienda de la producción y de la creación de la obra final. Son, a nuestro entender, documentos de relevancia. El concepto de *paratexto*, definido por el narratólogo Gérard Genette, hace alusión a aquellos textos periféricos que brindan información en relación con un texto principal y sirven para reforzar o dar información complementaria al mensaje central, proveyendo nuevas claves de lectura (Genette, 1982).

Existe al día de hoy una serie de materiales pre-textuales – y paratextuales – conservados en 62 fichas por el momento inéditas y autógrafas, descatalogadas e inaccesibles al público investigador, que se encuentran alojadas en la Biblioteca Leopoldo Marechal presentada páginas atrás. Cabe suponer que el escritor recolectó los materiales volcados en estas tarjetas – idénticas, de circa 10 x 15 cm – con el objetivo de trazar líneas maestras de su novela *Adán Buenosayres* en una instancia de reelaboración tardía, que suponemos podría datarse a mediados de la década del '40. Gran parte de este material pre-textual resultó descartado, otro fue efectivamente integrado con variaciones. Estas canteras de datos amplían la investigación filológica e invitan a efectuar un análisis genético para reconstruir las etapas de composición de la novela, aportando datos sobre el proceso de producción textual para avanzar en una debida fijación del texto, como dijimos ya. En estos materiales se adivina la intención



de Marechal de dotar a su obra de un *sustento extratextual* emanado de otros saberes por él jerarquizados, como los saberes musicales o del mundo indígena.

María Rosa Lojo, en "El origen y lo aborígen en la narrativa de Leopoldo Marechal" se pregunta qué sucede con los habitantes originarios del país en la obra del escritor, por qué "la figura del indígena aparece en la prosa marechaliana muy raramente" (Lojo 2000: 119). En *Adán Buenosayres* aflora raudamente durante la gesta de los excursionistas a Saavedra, a continuación del Gliptodonte, y lo hace como un cacique ranquel claramente elaborado sobre el molde del famoso texto de Lucio V. Mansilla, construido sobre el patrón de imágenes cristalizadas – el ser demoníaco, el salvaje desnudo y desaforado – propias de la plástica y también de la literatura predominante en el siglo XIX. Pero este cacique, a diferencia de los inmigrantes, y de los ranqueles que visitó Mansilla, no está ya vivo. Recuerda Lojo que su nombre, significativamente, es Paleocurá, híbrido del griego y del araucano que equivaldría a "antigua piedra". Concluye la investigadora argentina diciendo que la composición del personaje:

...pertenece a la galería de fantasmas estereotípicos que se les presentan a estos otros excursionistas como figuras congeladas del pasado argentino. Su única posibilidad de supervivencia, y por lo tanto, de constituir un verdadero "origen" reactualizado y reactualizable, ha sido una fusión ya imperceptible, pero por la sangre y la violencia guerrera –el instinto, lo biológico-, no por la cultura, según el veredicto criollista ortodoxo Del Solar: "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. Y al oír estas observaciones del guía, una sola imagen acudió a la mente de los aventureros y llegó a sus labios en forma de palabra: ¡el gaucho!". (Lojo 2000: 119)

Exterminio, devastación, amenaza son los atributos apocalípticos que en la novela se asocian tanto al indio como a su sucedáneo, el gaucho, ambos condenados a desaparecer tras el duelo simbólico entre Juan Sin Ropa y Santos Vega. Para Lojo, el mensaje que se desprende de la novela es que "lo antiguo" o "lo primero", en un sentido meramente cronológico, no puede constituirse, de por sí, en origen auténtico: el origen se proyecta siempre hacia adelante, prospectivamente, de ahí que el aborígen remita – dice Del Solar – a la "prehistoria" de los argentinos, más que a su historia. La composición del personaje de Paleocurá en la novela está signada por la adopción del cliché y del anacronismo, pues se pone en su boca repetidas veces la palabra *winca* (¡*Winca!* ¡*Matando!* ¡*Winca!*) de origen mapuche, un término despectivo equivalente a "usurpador" con que se bautizó al conquistador español en el siglo XVI. La misma palabra en construcción de gerundio se reitera en boca de los indios ranqueles de Mansilla ("winca engañando"), de modo que el homenaje se hace aún más claro.

En uno de textos descartados se desarrolla la siguiente leyenda toba.¹

¹ *Transcripción.* Corrientes y Chaco. El robo del fuego: Los indios no tenían fuego en que cocer sus alimentos. El carancho (cañagadí en toba) compadecido se ofrece para ir a buscarlo a un pueblo donde unas viejas palomas lo usan. La iguana (kaliguisak) se opone a la idea, diciendo que si lo hace se acabará

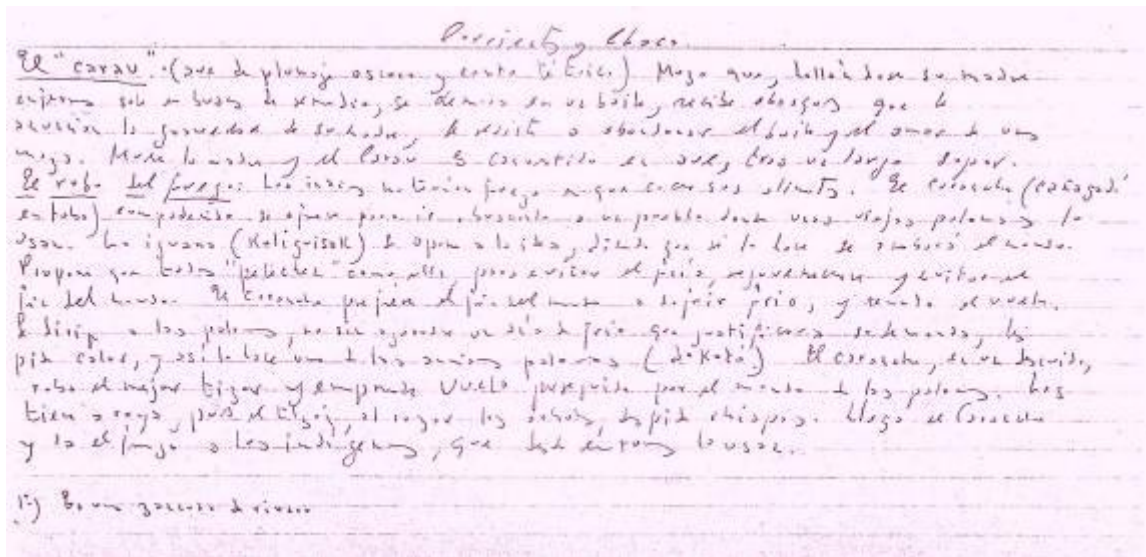


Fig. 2: Ficha fuera de catálogo alojada en la biblioteca de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario. Fotografía de la autora.

Es un apunte veloz, sin gran elaboración literaria, que parece un boceto esquemático de acciones narrativas a desarrollar. Presenta una leyenda cosmogónica que explica el origen de un elemento del mundo, en este caso, el fuego; existen variantes de este “mito prometeico” en distintos pueblos autóctonos latinoamericanos que correlacionan el origen del fuego con la intervención de un ave. Por ejemplo, en la leyenda anónima “El pájaro de fuego”, de una zona oriental del Ecuador, en que los jíbaros no tenían candela y un “quinde” (pequeño pájaro andino) los ayuda a encender una fogata. O la leyenda teogónica guaraní sobre el origen del fuego, donde el Padre Primero crea a unos gigantes negros que luego serán convertidos en “urubúes”, pájaros oscuros y carroñeros que enseñan a los indígenas a encender el fuego. Existen variantes sobre este motivo también en el mundo azteca.

La imagen del carancho – ave de rapiña presente en el Cono sur, Bolivia y Perú también llamado *caracará* por el sonido de su grito – como signo de adversidad se reitera en la obra de Marechal. En *Adán Buenosayres* se lo menta en dos ocasiones, durante la expedición criolli-malevi-funebri-putani-arrabalera – Pereda pregunta: “¿fue una risa? [...] Me pareció un graznido de carancho” ([1948] 1998a: 84) – y durante la descripción del caballo muerto que los excursionistas encuentran en su camino – “tenía los dos ojos inmensamente abiertos a la noche [...] el de la izquierda reventado

el mundo. Propone que todos “pelechen” como ella, para evitar el frío, rejuvenecer y evitar el fin del mundo. El carancho prefiere el fin del mundo a sufrir frío, y remonta el vuelo. Se dirige a las palomas, no sin aguardar un día de frío que justificara su demanda, les pide calor, y así lo hace una de las ancianas palomas (dokotó). El carancho, en un descuido, roba el mejor tizón y emprende vuelo perseguido por el mundo de las palomas. Las tiene a raya, pues el tizón, al rozar los árboles, despidе chispas. Llega el carancho y lo entrega a los indígenas, que desde entonces lo usan.



tal vez a picotazos por algún carancho madrugador” – ([1948] 1998a: 104). El motivo de los picotazos de caranchos en los ojos de un cadáver figura también en *Antígona Vélez*, donde los caranchos de pico y garra le vacían los ojos a Ignacio Vélez, muerto a manos de los indios pampas. A pesar de que las fichas no especifican su inserción en tal o cual parte de la novela, es verosímil que la leyenda del origen del fuego se inserte en el capítulo de la expedición a Saavedra donde se mencionan los caranchos y donde aparece Paleocurá.

Con el robo del fuego Marechal actualiza una variante de la leyenda perteneciente a la región chaqueña, específicamente al universo toba. Este pueblo indígena, caracterizado por su belicosidad durante la conquista española – del cual subsisten hoy sesenta mil habitantes – presenta en su panteón de dioses una deidad llamada “tanqui”, héroe mítico que coincidentemente adquiere la forma de un carancho. Según la etnóloga Florencia Tola,

“Los personajes de los mitos *qom* (tobas) poseen signos de interioridad humana bajo una fisicalidad animal, es decir, un cuerpo con signos distintivos de animalidad. [...] El primer mito describe la existencia en la tierra de personajes que eran humanos y animales a la vez”. (Tola 2005: 118)

A diferencia, del relato prometeico, en el boceto marechaliano no se relata el castigo desencadenado por el robo del fuego ni el advenimiento del fin del mundo que habría sido vaticinado por la iguana.

Entre las fichas descartadas hay otra leyenda cosmogónica esta vez de extracción guaraní, sobre el origen del maíz.²

² *Transcripción. El maíz:* (Avatí: nariz de indio) Los cazadores: viven de la caza y de la pesca. Uno de ellos se preguntó por qué Ñandegara, que envía pájaros y peces, no pondrá sobre la tierra un alimento más fácil de cazar. Pasan días de prueba, por falta de caza y pesca: se alimentan de raíces. Hasta que se les presenta un guerrero, enviado por Ñandegara, que dice les dará el alimento que piden siempre que combatan con él y sucumba el más débil en bien de los demás. Muere Avatí: es enterrado de noche, sobresale la nariz. Al año siguiente, nace de su tumba la planta de maíz (¿toba?).

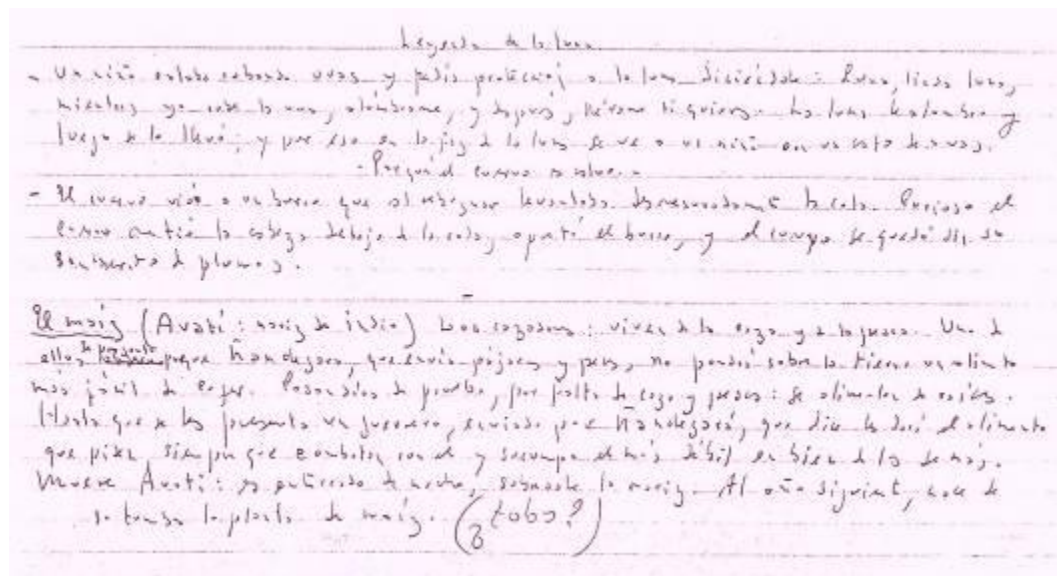


Fig. 3: Ficha fuera de catálogo alojada en la biblioteca de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario. Fotografía de la autora.

Tal leyenda a su vez reelabora un mitologema de la cultura maya quiché, el de la creación de los hombres de maíz por acción de los Progenitores, presente en la tercera parte del *Popol Vuh*. Señalamos que *avati* no significa nariz de indio, sino *maíz* en guaraní; es de destacar que existe la fiesta del maíz entre la población guaraní kayowa de la zona chaqueña, y que esta celebración se denomina “avati kyry”.³

A contracorriente de la presencia acotada del aborigen en la novela, al menos cinco fichas presentan alusiones al mundo precolombino latinoamericano, y ninguna lo hace en clave paródica como ocurre durante la expedición a Saavedra. Cabría preguntarse el motivo de su silenciamiento en el texto final; quizás este vacío (o, literalmente, *descarte*), refuerce la hipótesis del aborigen como reliquia, relicto, difunto, fósil (Paleocurá) carente de peso específico para explicar el carácter del argentino de primera mitad del siglo pasado. Así piensa María Rosa Lojo:

La imagen del indígena se configura pues en el Adán como reliquia o fósil (Paleocurá) en lo cual coincide casi textualmente con Martínez Estrada, como raza de “fuerza hercúlea” pero con la ingenuidad anímica suficiente para caer seducida por el “gualicho brillante” (el alcohol) que el cacique exige a los excursionistas y que se plantea como la primera causa interior de su derrota. (Lojo, 1998: 119-120)

La ausencia del aborigen en la novela final crea un vacío proporcionalmente colmado por la presencia de *argentinos nuevos* y *argentinos viejos*, categorías a las que

³ Recordemos que su novela *Hombres de maíz* Miguel Ángel Asturias empezó a escribirla en Guatemala en 1945 pero la concluyó en Buenos Aires en 1949, un año después de la publicación del *Adán Buenosayres*.



pertenecen las dos parejas con mayor protagonismo de la obra. Arturo Del Solar y Luis Pereda representan al *argentino viejo*, aquel con antepasados de linaje patricio desde la época de la colonia, mientras que Schultze y Adán Buenosayres son los argentinos de segunda generación, la dupla de *argentinos nuevos* que actualizará intertextualmente la pareja Dante-Virgilio en el infierno narrado en el último libro.

El aborigen como personaje arquetípico ha sido desplazado voluntariamente fuera del *plot narrativo* que se había trazado Marechal, a pesar de haber sopesado su inclusión durante el largo proceso de composición de su novela, tal como lo demuestran las fichas descartadas.

PASIÓN Y MUERTE DEL MARTINFIERRISMO, O APOCALIPSIS GENERACIONAL

La fuerza gravitatoria del martinfierrismo en la trayectoria madura de sus otrora integrantes no dejó de colarse en futuras entrevistas, ensayos o ficción, revelándose como una especie de rito iniciático en la literatura cuyo lastre parecía imposible esquivar. La nostalgia perenne de la “martinfierrada”, como la apodaba Borges, lo lleva a admitir al “ultraísta muerto cuyo fantasma sigue habitándome” en *Historia de la Eternidad* (1936) y a evocar las tertulias de la calle Tronador incluso en su último poemario, *Los conjurados* (1985), en los versos dedicados a “Haydeé Lange”.⁴ Norah Lange consagra encomiásticos discursos a su generación hasta 1949 y reconoce que por aquel entonces las virtudes del movimiento “subsisten en casi todos los martinfierristas”, por ello Oliverio Girondo no podía aún transitar por Flore.⁵ También en *45 días y 30 marineros* (1933) se había infiltrado el recuerdo nostálgico de las tertulias durante el viaje de su protagonista, Ingrid, a Noruega. Leopoldo Marechal inaugura su novela fundacional con la muerte de su heterónimo poeta *Adán Buenosayres*, en 1948. Años atrás, en su ensayo *Historia de la calle Corrientes* ([1936] 1998b) había evocado el sótano del Royal Keller ubicado en la esquina de Corrientes y Esmeralda, la compañía de sus camaradas martinfierristas, y reconocido que “alentado por tales recuerdos y venenoso de tales nostalgias” (Marechal 1998b: 270) se había decantado por escribir tal libro.⁶ En su conferencia “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial”, pronunciada el 23 de junio de 1949, ubicará el origen de su reflexión sobre la dialéctica entre el nacionalismo y la universalidad en aquel “montón de recuerdos juveniles [...] de polémicas gritonas, en el Royal Keller; o de conversaciones amigables, en los nocturnos regresos de las peñas literarias; o de soliloquios íntimos [...]; recuerdos vinculados a este motivo de combate: *Lo autóctono y lo foráneo en la creación artística*” (Marechal 1998c: 143). Es sintomático que en 1953 Juan José Sebrelli, al texto que se suele considerar como manifiesto de *Contorno* – la revista más representativa de las nuevas orientaciones literarias argentinas surgidas en

⁴ En *Fervor de Buenos Aires* también había dedicado un poema, “Llaneza”, a Haydeé Lange.

⁵ En alusión al poema “Exvoto (A las chicas de Flores)”.

⁶ Con el Royal Keller Marechal alude al café porteño donde tuvo lugar la Revista Oral (1925-1926), dirigida por el poeta peruano Alberto Hidalgo.



los '50 –, lo titule “Los martinfierristas, su tiempo y el nuestro”, articulando una confrontación polémica entre un “ellos” y un “nosotros” con el ya lejano movimiento vanguardista de los años '20 y no, por ejemplo, con la contemporánea *Sur* (1931-1992). El tránsito por el martinfierrismo resultó genesiaco: despertó la pulsión textual más allá de sus confines cronológicos, constituyéndose en disparador imprescindible para la escritura madura de sus participantes. Como dijera Córdova Iturburu, después de *Martín Fierro* se pinta y se escribe de otra manera en el país (1962: 121).

Adán Buenosayres es una novela escrita en clave donde se ficcionalizan – de manera más transparente o más solapada – las polémicas, los integrantes, las tertulias, las preocupaciones estéticas o la asunción de roles de poder dentro del Ultraísmo argentino, movimiento de origen hispánico que en Argentina fue rebautizado con el nombre de *martinfierrismo-floridismo* y en el Uruguay, *nativismo*. La ficción novelesca se ofrece así como territorio propicio para ejercitar homenajes y venganzas literarios, justificaciones, retractaciones y balances del movimiento *a posteriori*, operaciones de autorrepresentación y autofagia.

A fines de la década del '20, cuando el joven Marechal comienza a bosquejar esta obra, le sucede lo mismo que a como Jorge Luis Borges, Norah Lange o Gerardo Diego: escucha su propio *retour à l'ordre* y se despoja de la vestimenta de los *ismos*, de la que se había embriagado durante los años martinfierristas. Las páginas de *Adán Buenosayres* constituyen una crónica novelada de esa metamorfosis: la historia es inaugurada simbólicamente con la muerte del joven poeta homónimo, a modo de prolepsis. Por la vía oblicua de la ficción, Leopoldo Marechal fabrica en *Adán Buenosayres* un prolijo aparato alegórico en el que acopla *la parodia del discurso* de los núcleos estético-ideológicos del Ultraísmo argentino con *la caricatura-homenaje de los personajes* emisores de los enunciados correspondientes a tales núcleos estético-ideológicos, inspirados en referentes verídicos: criollismo (Luis Pereda y Arturo del Solar), Imaginismo (Adán Buenosayres, Tunicado Violeta, Luis Pereda), humorismo (Franky Amundsen), nacionalismo y antimperialismo (Petizo Bernini), entre otros. El movimiento recibirá otra estocada en el quinto escenario infernal, donde se escarmienta a “las Ultra”, que son “mujeres ultracortesanas, ultrapoetisas, ultraintelectuales: superhembras templadas como laúdes” (1998a: 411). A pesar de que el castigo recaiga sobre el sexo femenino – con señas que permiten reconocer a la escritora Victoria Ocampo como blanco del embate – la elección y obsesión con el prefijo *ultra* no nos parece inocente. *Adán Buenosayres* se esmera en mostrar, literalmente, la *intrascendencia* y la *gratuidad* de aquel eufórico programa de juventud.

El martinfierrismo era todavía un elemento residualmente activo pero no arcaico en el campo literario de los años treinta y cuarenta: “prueba de su vitalidad sería que proporcionó los temas y recursos de mayor eficacia para un texto que procede a su propia parodia, como *Adán Buenosayres*. Y eso exige un posicionamiento” (Gramuglio 1997: 795). Esta novela no comienza con los versos del tango “El pañuelito”, sino con dos pasos textuales anteriores que contienen explícitas referencias a la muerte: en la dedicatoria a los camaradas martinfierristas ya se alude a los difuntos y en el “Prólogo indispensable” se comienza con una fórmula típicamente narrativa donde se narra un entierro. La fecha de ese entierro, 192... es significativa: señala la década del



esplendor de las vanguardias y de la aventura martinfierrista, pero también la de su final, pues la revista dejó de publicarse en 1927. La primera secuencia del prólogo retoma la práctica lúdica del Cementerio martinfierrista: toda ella puede ser leída como una expansión de sus conocidos epitafios. Gramuglio interpreta esa muerte como metonímica del movimiento: "L.M. debe ser visto como otro paso de la ficción [...] es necesario que el poeta muera – y con él todo el martinfierrismo – para que nazca este autor" (Gramuglio 1997: 776). Sea por el deceso del protagonista como por la condena que reciben los poetas castigados en el infierno de Schultze, Marechal efectúa un balance tardío de la prehistoria literaria de su generación y la declara/desea literalmente aniquilada.

Es importante señalar que la identificación de los correlatos biográficos de los personajes no se agota en el juego gratuito de la búsqueda de correspondencias, pues lo relevante para nuestro trabajo es que cada personaje simboliza alguno de los elementos prototípicos de la vanguardia argentina factibles de denuncia retrospectiva. Así, la novela se convierte en un ajuste de cuentas con la generación martinfierrista. Por lo dicho hasta el momento, el retrato novelado del poeta muerto en *Adán Buenosayres* adquiere pleno sentido generacional. Schultze, Amundsen, Del Solar, Pereda y Tesler son cinco nombres, pero los que llevan el ataúd, según el *Prólogo indispensable*, son seis hombres. El sexto firma al final del prólogo con las iniciales L.M, de modo que la figura autoral se presenta como el legatario de los manuscritos del poeta muerto y es concebido dentro del relato enmarcado como estación mediadora fundamental. En la novela de 1948 *Adán Buenosayres/Leopoldo Marechal* se retrata muerto en la década del '20, en un gesto de alejamiento categórico de la estética del grupo de camaradas que conducen su propio ataúd. El autor elige un representación ficcional para reflejar parricidio necesario del Ultraísmo como operación indispensable para renovarse y afirmarse en su futura personalidad literaria. La hipótesis de María Teresa Gramuglio es que la crisis de la subjetividad del héroe, con la dimensión alegórica de su camino de ascesis, solo pudo ser narrada rodeándola de otra zona narrativa que tiene como dominante una representación crítica del grupo de pertenencia sobre el cual se recortó y consolidó el ingreso de Marechal al campo literario de los años veinte:

Si efectivamente esto es así, si solo a partir de esa zona de representación que se despliega en los cinco primeros libros es posible narrar la crisis espiritual, parecería que esa crisis, cuya simbología ha desvelado a los críticos, fuera inescindible del ajuste de cuentas con el martinfierrismo [...] ese camino de ascesis, que no es para nada prescindible como parece haber sugerido Cortázar, debería también ser leído como el viaje textual con que el autor se separa del martinfierrismo, al cual entierra junto con Adán, para arribar a buen puerto. [...] renacimiento triunfal que puede ser visto como la edificación de un nuevo lugar de autoridad para su imagen de escritor. (Gramuglio 1997: 776)

Recapitulando: personaje protagónico, pueblo originario y generación literaria se declaran simultáneamente muertos en esta novela por alusión intertextual –



parodia y/u homenaje – al discurso del Apocalipsis bíblico o, en un sentido amplio, como derrumbe radical de una identidad de pertenencia individual o colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergson H., [1900] 1984, *La risa*, RBA, Madrid.
- Borges, J.L., 1936, *Historia de la eternidad*, Viau y Zona, Buenos Aires.
- Borges J.L., 1985, *Los conjurados*, Alianza Editorial, Buenos Aires.
- Castellani L., 1963, *El Apokalipsis*, Ediciones Paulinas, Buenos Aires.
- Cervera Salinas V., 2006, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2006.
- Cheadle N., 2000, *The ironic apocalypse in the novels of Leopoldo Marechal*, Tamesis, London.
- Córdova Iturburu C., 1962, *La revolución martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- Genette G., 1982, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- González Lanuza, E., 1924, *Prismas*, Samet, Buenos Aires.
- Gramuglio M.T., 1997, "Retrato del escritor como martinfierrista muerto", en Marechal L., *Adán Buenosayres*, ALLCA, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; Guatemala; San José, pp. 771-806.
- Hutcheon L., 1992, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en AA.VV., *De la ironía a lo grotesco*, Iztapalopa, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173-193.
- Lange, N., 1933, *45 días y 30 marineros*, Tor, Buenos Aires.
- Lojo M.R., 2000, "El origen y lo aborígen en la narrativa de Leopoldo Marechal", en AA.VV., *Cincuentenario de Adán Buenosayres*, Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires, pp. 117-125.
- Marechal L., [1948] 1998a, "Adán Buenosayres", en *Obras completas III. Las novelas*, Perfil, Buenos Aires, pp. 5-659.
- Marechal L., [1936] 1998b, "Historia de la calle Corrientes", en *Obras completas II. El teatro y los ensayos*, pp. 269-326.
- Marechal L., [1949] 1998c, "La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial", en *Obras completas. Los cuentos y otros escritos. Tomo V*, Buenos Aires, Perfil, pp. 143-156.
- Tola F., 2005, "Personas corporizadas, multiplicidades y extensiones: un acercamiento a las nociones de cuerpo y persona entre los tobas (qom) del chaco argentino", en *Revista Colombiana de Antropología* 41, pp. 107-134.



Marisa Martínez Pésico es Doctora en Filología Hispánica e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Se desempeña como profesora titular a contrato de Literatura en Lengua Española I, II y III en la Facoltà di Lettere de la Università degli Studi Guglielmo Marconi (Roma), entre otras actividades relacionadas con la docencia, la escritura y la investigación. Temas de interés: los vanguardismos latinoamericanos (Argentina, Uruguay y Ecuador), y la literatura argentina del siglo XX.

m.martinezpésico@unimarconi.it