

SOBRE NOVELA ARGENTINA: "RAYUELA" Y "ADÁN BUENOSAYRES"

Javier de NAVASCUES

Universidad de Navarra

1. En el año 1948 apareció una novela en Buenos Aires que con el tiempo iba a representar un hito dentro de la evolución de las letras argentinas y, quizá, de toda Hispanoamérica. Su título, *Adán Buenosayres*, parecía conciliar dos tendencias opuestas. "Adán" resumía las inquietudes cosmopolitas y universalistas del argentino y "Buenosayres" anunciaba el marco autóctono de referencia en el que se desarrollaba la acción. Su autor, el poeta Leopoldo Marechal, había integrado en su día la generación martinfierrista junto a J. L. Borges, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange, etc... Había tardado dieciocho años en escribir la novela y, en el momento de publicarla, se encontraba según su propia confesión, "vacilando entre temores y esperanzas"¹. Como veremos, las reacciones iniciales pudieron hacer más fundados los primeros que las segundas.

En esta extensa y compleja novela, Marechal relata los avatares de un joven poeta porteño, Adán Buenosayres, durante los días 28, 29 y 30 de abril de un año indeterminado de la década de los veinte. La complicación estructural se hace patente desde la primera página. En el

1. Leopoldo MARECHAL: *Adán Buenosayres*, Barcelona, Edhasa, 1984, p. 5. A partir de aquí todas las citas de la obra siguen esta edición.

"Prólogo indispensable" un narrador que firma como L.M. (obvio trasunto del autor) nos informa de la muerte de su amigo Adán y de cómo éste le ha legado dos manuscritos inéditos. El primero, el *Cuaderno de las tapas azules*, consiste en una autobiografía espiritual al modo de la *Vida nueva* de Dante. El segundo, el *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia*, se desarrolla en torno a un descenso satírico-burlesco a los Infiernos de la capital argentina. Según declara L.M., al comprobar la calidad de las dos obras, ha decidido adjuntar él mismo una larga semblanza de Adán que se ajusta a dos días cruciales en su vida con el fin de que se puedan entender mejor el *Cuaderno...* y el *Viaje...* Y así, se narran las andanzas de Adán con una "barra" de intelectuales amigos suyos tan bullangueros como él. Entrelazada con distintos episodios humorísticos, discurre una historia de amor no correspondido y de búsqueda existencial por parte del protagonista: El resultado global es una serie de cinco Libros o partes "compuestos" por L.M. y otros dos por Adán.

Llama la atención la variedad prodigiosa de temas y estilos de *Adán Buenosayres*. El problema de la argentinidad, la parodia literaria, teoría poética, crítica social, el evolucionismo y el positivismo son algunos de los temas tratados en una lista ciertamente incompleta. Por encima de todos, sin embargo, destaca uno que se constituye como la principal preocupación de Adán: la búsqueda religiosa, que al final se resuelve en el encuentro con el Cristo de la Mano Rota².

El ambicioso proyecto de Marechal de construir una síntesis novelada de la experiencia humano no disfrutó, sin embargo, de una crítica

2. Un grupo de investigadores compuesto por Hortensia Lemos, Angel Núñez, Nannina Rivarola, Beatriz Sarlo y Susana Zanetti ha sintetizado los principales temas de la novela: Tema principal: Adán y su búsqueda religiosa. Subtemas: La Argentina, lo argentino, lo telúrico; Buenos Aires, el barrio y el suburbio; la sociedad argentina, su crítica, sátira y parodia en el *Viaje...*; las ideologías: el nacionalismo; la cultura, especialmente el ambiente literario en la década del treinta; teoría poética de Adán Buenosayres. (Cfr. Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres: "Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres", en J. LAFFORGUE (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, vol. 2, Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 90-92).

que lo respaldara. Eduardo González Lanuza escribió en *Sur*: "Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el P. Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada del libro" ³. E. Anderson Imbert se refirió al *Adán* como "bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificarán de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de James Joyce" ⁴.

El interés de estas citas radica en mostrar cómo la recepción de *Adán Buenosayres* fue negativa al censurársele dos aspectos de índole estrictamente formal: el empleo desinhibido del lenguaje que se manifestaba en los chistes coprológicos y las semejanzas con el *Ulises* de Joyce, que fueron vistas como un plagio por parte de Marechal ⁵. Existen, de todos modos, otras razones de tipo extraliterario. Sin duda, el libro fue interpretado como una provocación en círculos intelectuales porteños y ésta no sólo se manifestó en el uso de las "malas palabras". En realidad, lo que irritó a muchos fue el hecho de que *Adán Buenosayres* podía ser leída como una "novela de clave". El protagonista era claramente el Leopoldo Marechal de los tiempos combativos de *Martín Fierro*. Y, entre sus compañeros de ficción, era fácil asociar a Luis Pereda con Jorge Luis Borges, a Samuel Tesler con el poeta Jacobo Fijman, al petizo Bernini con el ensayista Scalabrini Ortiz, a Schultze con el extravagante pintor Xul Solar... Y, en el personaje de Titania, uno de los condenados al Infierno de la Lujuria, se podían reconocer rasgos de la directora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo ⁶.

3. E. GONZALEZ LANUZA: *Adán Buenosayres*, *Sur*, 69, nov. 1948, p. 91.

4. E. ANDERSON IMBERT: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, México, FCE. 1954, pp. 326-327.

5. "En cuanto a las inmundicias con que cubre casi todas las páginas de su novela, sólo repiten con pueril fruición, las más fatigadas del idioma, esas que decoran las letrinas del orbe hispánico..." (Emir RODRIGUEZ MONEGAL: "Adán Buenosayres: una novela infernal", en *Narradores de esta América*, vol. 1, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1976, p. 242. El artículo original se publicó en 1949).

6. Para el paralelo con Broges, Cfr. Nel DIAGO: "Marechal/Borges: dos notas sobre literatura argentina", *Homenatge a José Belloch Zimmermann*, Universidad de Valencia, 1988, pp. 95-104; los

Señalaba Germán García pocos años después: "*Adán Buenosayres* (...) quiere ser escandaloso (...) Retorna con él la novela de clave para zarrandear a la gente, sin peligro de acusaciones judiciales, ni riesgo de padrinos que demanden reparación de injurias y calumnias..."⁷. Todavía debiéramos añadir otra razón, ligada en este caso más a las circunstancias personales del autor que a la obra en sí misma. La militancia peronista de Marechal era públicamente conocida en su tiempo y no fue compartida en abrumadora mayoría por los intelectuales⁸. De hecho, con la caída del gobierno de Perón en 1955, el nombre de Marechal cayó automáticamente en el olvido, del cual sólo es rescatado diez años después, gracias al éxito de su segunda novela *El Banquete de Severo Arcángelo*.

En medio de este panorama de rechazo destacó el bello artículo de un escritor desconocido que firmaba con el pseudónimo de Julio Denis, o lo que es lo mismo, Julio Cortázar. "La aparición de este libro" - declaraba el futuro autor de *Rayuela* me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa"⁹. A partir de estas palabras elogiosas se trataba de realizar un análisis más comprensivo de *Adán Buenosayres*. Pese a las notorias diferencias en el plano ideológico y

parentescos con Xul Solar, Scalabrini Ortiz y Fijman fueron reconocidos explícitamente por Marechal: Cfr. A. ANDRÉS: *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1968, p. 65 y 133; el personaje de Titania, por último, caricaturiza a Victoria Ocampo, basándose en los rasgos de bella mujer, aficionada a las cuestiones intelectuales, de poderosos medios económicos y fuerte carácter. Cfr. Blas MATAMORO: *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.

7. Germán GARCÍA: *La novela argentina*, Buenos Aires Sudamericana, 1952, p. 233.

8. Cfr. A. ANDRÉS, op. cit., p. 68.

9. Julio Cortázar: "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, en VV.AA.: *Las claves de Adán Buenosayres*, Mendoza, Azor, 1966, p. 23. El artículo original fue publicado en *Realidad*, Buenos Aires, 14, marzo-abril 1949. A partir de aquí las citas del artículo seguirán la edición de 1966 y las de *Rayuela* remitirán a la ed. de A. AMOROS, Madrid, Cátedra, 1984.

religioso que separaban a los dos escritores, Cortázar encontró en la obra de Marechal una calidad artística que juzgó digna de una reseña favorable.

Bastantes años después, aquel prometedor escritor de cuentos recordaba los sucesos cuando la consagración de *Adán Buenosayres* era ya una realidad:

«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, resueltamente antiperonista. Del lado del peronismo había muy pocos artistas y muy pocos escritores, entre los escritores estaba Leopoldo Marechal. Todos mis amigos y yo mismo considerábamos que su conducta políticamente hablando, era insensata, puesto que estábamos en contra del régimen peronista. En ese momento aparece *Adán Buenosayres* y, como es natural y frecuente, la lectura de ese libro se hizo en términos políticos y entonces los mejores escritores del momento, los más conocidos, Eduardo Mañea, 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, a quien no conocía yo personalmente, 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. Entonces escribí ese artículo sobre *Adán Buenosayres* y Francisco Ayala lo publicó en *Realidad* y se produjo un pequeño escándalo en Buenos Aires. Durante quince días yo recibí amenazas e insultos telefónicos, por ejemplo, anónimos, de gente que me insultaba por todos lados porque consideraba que yo me estaba pasando al peronismo con ese artículo»¹⁰.

10. Saul SOSNOWSKY: "Julio Cortázar: modelos para desarmar", en Reina ROFFÉ (ed.), *Espejo de escritores*, Hanover, Ed. del Norte, 1985, pp. 51-52.

2. Las divergencias entre la personalidad y la obra de Marechal y Cortázar resultan evidentes. Bastaría comparar las distintas ideas políticas y el universo cristiano y ordenado de Marechal con la angustia existencial que impregna gran cantidad de páginas de Cortázar para reafirmarnos en este punto. Además, este último se halla ubicado en una generación posterior y su narrativa progresa hacia una mayor audacia técnica, así como acaba entrando en temas como el erotismo, cuyo tratamiento difiere absolutamente de lo que escribió el autor de *Adán Buenosayres*.

Diversos estudios críticos han sugerido aisladas vinculaciones temáticas y formales. Graciela Maturo, por ejemplo, señala cómo el símbolo del viaje en un contexto cotidiano emparenta a *Los premios* con *Adán Buenosayres*¹¹. Y Graciela Coulsón destaca el parejo sentido del símbolo de la tabla como nexo entre el mundo de las criaturas y el más allá en la obra maestra de Leopoldo Marechal y en *Rayuela*¹². Pensamos, de todos modos, que el testimonio que nos ofrece el artículo publicado por Cortázar en 1949 posee para esta cuestión un interés insustituible. Como subraya Ana María Barrenechea acerca de la temprana reseña, ésta "es importante para otros aspectos de la novelística de Cortázar pues se unen la sed de mística unitiva y la angustia occidental contemporánea"¹³. Debido a que las referencias posteriores a Marechal por parte del autor de *El perseguidor* son escasas, el examen del trabajo de 1949 nos permitirá conocer mejor las preferencias literarias del primer Cortázar y, en segundo lugar, cómo ciertos elementos centrales que él advirtió en *Adán Buenosayres* reaparecen en su narrativa, especialmente en *Rayuela*. A lo largo de nuestro estudio, iremos analizando determinadas características de *Adán Buenosayres* que podrían emparentarse no sólo con éstas, sino también con otras novelas y libros de cuentos de Cortázar como *Los premios*,

11. Cfr. Graciela DE SOIA: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 78.

12. Cfr. Graciela COULSON: *Marechal: la pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambreiro, 1974, p. 133.

13. Ana M^a. BARRENECHEA: "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar", en Jorge Lafforgue (ed.), op. cit., n. 7, p. 229.

Libro de Manuel, Las armas secretas... Sin embargo, donde mayor número de coincidencias reunidas en una sola obra podemos hallar es en *Rayuela*. Tal vez no sea casualidad el hecho de que ambas novelas tengan un fondo autobiográfico y pretendan contar una acumulación de experiencias desde la atalaya de la vida que supone para sus autores el haber entrado prácticamente en el medio siglo de edad. No es desdeñable el dato de que cuando *Rayuela* y *Adán Buenosayres* salen a la luz Cortázar y Marechal hayan cumplido cuarenta y ocho y cuarenta y nueve años respectivamente.

3. Comienza el artículo con la mención de un hecho que refleja ya desde el principio la singular recepción del lector y crítico que es Cortázar: el desorden estructural del libro, que contrasta con la armónica visión del mundo que sostiene su autor. Esto es considerado como un demérito al no adecuarse la forma con el fondo, que se corresponde con la imagen que el crítico tiene del cristianismo neoplatónico de Marechal. De todos modos, se percibe también una cierta "simpatía" con Adán, debido a que éste es también un "perseguidor" del sentido del mundo y a que la raíz de su desasosiego "toca el fondo de la angustia contemporánea" (p. 25). Cortázar parece encontrar en Adán un reflejo de esas preocupaciones tuyas que sólo afloran después de *Las armas secretas* (1959): "Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo" (p. 24). En efecto, largos pasajes de *Adán Buenosayres* refieren los recuerdos felices de un protagonista desorientado que indaga en sus vivencias de infancia en busca de un mundo más puro y simple. En *Rayuela* el escritor Morelli se pregunta: "¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (Y van...) [...] hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) [sic] el Paraíso, el otro mundo..." (p. 537). Además, Horacio Oliveira es un personaje marcado por la obsesión nostálgica hacia el pasado de tal manera que su amigo Traveler le reprocha una vez; "Lo malo en vos es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia" (p. 391).

Pueden rastrearse algunos aspectos técnicos comunes vinculados al tema del desarraigo. El empleo de la segunda persona singular en un monólogo interior atribuido a un "yo" es un recurso ampliamente cultivado por la novela del "Boom" (Cortázar incluido). Sin duda *La modificación* de Butor influyó directamente en los renovadores de la narrativa hispánica de los sesenta pero en *Adán Buenosayres* también podemos encontrar muestras aisladas del uso de la segunda persona. De este modo comienza una serie de recuerdos del protagonista después de una noche de borrachera:

«(...) ¿Te acuerdas?... Y hubo una cierta edad en que los días empezaban con una canción de tu madre:

Cuatro palomas blancas,
cuatro celestes,
cuatro coloraditas
me dan la muerte.

Contabas tus días y tus noches como por una serie de habitaciones blancas y negras. El petizo blanco era un mañero del diablo: se arrancaba freno y bozal en un mojón del palenque...» (p. 371).

En *Rayuela* no son frecuentes los recuerdos sobre la infancia. Sí se recogen, en cambio, monólogos en segunda persona con las ideas acerca de la finalidad nostálgica de la creación literaria: "Del amor a la filología estás lucido Horacio. La culpa la tiene Morelli que te obsesiona, su insensata tentativa te hace entrever una vuelta al paraíso, pobre preadamita de snack-bar, de edad de oro envuelta en celofán..."

La funcionalidad del recurso a la segunda persona singular en ambos autores expresa una actitud de desdoblamiento del yo que se liga al problema contemporáneo de la identidad. "Por lo que hace a nuestros novelistas españoles e hispanoamericanos (...) el "tú" les ha servido para mostrar no cómo se accede a un determinado nivel del lenguaje, sino para exponer distintos grados de objetivación del "yo" y de conciencia refleja o de lejanía en la vivencia"¹⁴. En el pasaje an-

14. Fco. YNDURAIN: "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", en Gérman y Agnes GULLÓN (ed.): *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, p. 219.

teriormente citado de Marechal la introducción del "tú" se justificaba por la aparición ante el protagonista de un grupo de Adanes "muertos" en su niñez que entablaban conversación con aquél. Por lo que respecta a *Rayuela*, Morelli se ha identificado en repetidas ocasiones como otro "yo" de Horacio, lo mismo que éste tiene ciertos rasgos del propio Cortázar¹⁵.

Tanto *Rayuela* como *Adán Buenosayres* se constituyen en torno a la búsqueda de un Paraíso Perdido, de modo que sus protagonistas deambulan por las calles de Buenos Aires o de París tanteando una salida para su desconcierto interno. Inmerso en su crisis existencial, Adán llega al límite de plantearse el valor real de su labor como artista y como intelectual. Al no encontrarse justificado en absoluto, se enfrenta con Dios y consigo mismo reconociendo la falta de sentido de su poesía si no se orienta fuera de ella, más allá del lenguaje. Delante del Cristo de la Mano Rota, Adán reza lleno de remordimiento: "Sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que solo eran caminos, y tú el fin de mi viaje" (p. 423). Cortázar, cuando comenta esta escena, señala: "Muchas veces este alfarero de objetos bellos se reprochará su vocación demorada en lo estético. Qué entrañable ha de ser esta demora, esta búsqueda por las "huellas peligrosas"..." (p. 28). En el año en que escribía Cortázar estas líneas, su literatura aún se encontraba en sus primeros balbuceos y no se había despegado del esteticismo del que tanto renegó posteriormente. No es arriesgado suponer entonces una cierta "participación" por parte del reseñista en el sentir de Adán. Por el contrario, en *Rayuela* el rechazo hacia este anhelo de belleza adquiere ya una total rotundidad. Horacio Oliveira se reprocha continuamente la desconexión existente entre su mundo hecho de abstracciones y la visión directa y certera de la realidad que halla en la Maga. Es ella quien, sin dificultad, accede al Mandala que da sentido a la vida, lo mismo que algunos personajes de Marechal de alma sencilla poseen una mayor disponibilidad de comunicarse como Dios o de estar

15. Cfr. Ana M^a BARRENECHEA: "Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n^o. 125, oct.-dic. 1983, pp. 809-828.

en contacto con la Verdad. La vieja Cloto, por ejemplo, es digna de la admiración de Adán porque su arraigada fe llega más alto "que todas las filosofías del mundo" (pp. 124-125). Asimismo, Solveig Amundsen, la amada desdénosa de Adán, se convierte, gracias a su ingenuidad, en mediadora hacia el Absoluto y dadora de infinito.

La ausencia de la mujer y, por tanto, de la mediación, causa una grave situación de desamparo metafísico, al mismo tiempo que sirve a Horacio y a Adán para conocer sus limitaciones. Cuando desaparece la Maga, Horacio explica a Ossip y se explica a sí mismo porque ella no ha de volver nunca más junto a él:

«¿Para qué nos vamos a engañar? No se puede vivir cerca de un tiritero de sombras, de un domador de polillas. No se puede aceptar a un tipo que se pasa el día dibujando con los anillos tornasolados que hace el petróleo en el agua del Sena. Yo, con mis candados de aire, yo, que escribo con humo» (p. 332).

Es posible que, además, esta última frase se extrajera, de forma más o menos consciente, de la expresión "tejedor de humo", reiterada como "leit-motiv" en *Adán Buenosayres* para referirse a la inautenticidad vital de Adán:

"Un jugador tramposo, un tejedor de humo, jeso había sido él y eso era! Más había valido jugarse todo como el abuelo Sebastián, en la gran ilusión que afuera tejía cada hombre..." (p. 33).

"¡Basta! se gritó a si mismo Adán Buenosayres ¡un loco tejedor de humo! No necesitaba mirarse al espejo del salón para conocer que tenía el semblante contraído..." (p. 178).

"¡Basta! ¡Basta! He malogrado mi único destino real, por asumir cien formas inventadas, tejedor de humo" (p. 419).

Sea como sea, ambos autores desarrollan el tema de los desvíos de la imaginación como signo del egocentrismo del hombre y como un obstáculo para el conocimiento directo de la realidad.

Otra cuestión de interés para Cortázar en *Adán Buenosayres* se vincula a la prosa de Marechal. Esta se manifiesta como la "dimensión más importante del libro" (p. 25). "Muy pocas veces entre nosotros se

había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras (...) Para alcanzar esta inmediatez Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas" (id.). Marechal introduce sin reparos el voseo en determinados lugares de la narración, así como otras peculiaridades morfosintácticas de la zona rioplatense que, hasta entonces, apenas habían figurado en textos cuya intención no fuera marcadamente costumbrista¹⁶. Su obra recoge, también en el plano léxico, la pedantería extranjerizante de ciertos círculos burgueses porteños, el habla de los inmigrantes vascos, italianos o andaluces, las jergas de los arrabales, los giros coloquiales de determinados oficios populares, etc... En este sentido, se da aquí un distanciamiento de lo que Cortázar consideraba el lastre retórico de las letras argentinas. Recordemos que ciertos novelistas importantes y difundidos como Enrique Larreta en *Zogoibi* hacían hablar a sus personajes originarios de la Pampa como si estuvieran en Valladolid. El estilo inconfundible de la prosa cortazariana se debe sin duda a unos pocos ejemplos de la tradición anterior, entre ellos Marechal. La búsqueda de un lenguaje literario "propio", que se acerque al coloquial argentino sin transcribirlo, constituye una constante en progresión desde *Bestiario* (1951). "Estamos haciendo un idioma", declaraba Cortázar decidido, "mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título" (p. 27). Cortázar, por cierto, había trabajado tiempo antes de Profesor de Letras en dos pueblos del interior argentino. Esta inquietud se reveló tempranamente. Tras la publicación del poema dramático *Los reyes*, unos amigos intentaron publicar en Losada una novela corta que, sin embargo, no salió a la luz debido a las "malas palabras" que contenía¹⁷. Se comprende entonces que Cortázar, al referirse al "escándalo" de las "obscenidades" de *Adán Buenosayres* atacara a aquellos que "se

16. Cfr. N.E. DONNI DE MIRANDE: *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1967, pp. 23-31 y R.A. BORELLO: "Habla coloquial y lengua literaria en las letras argentinas", *Anales de Literatura hispanoamericana*, nº. 1, 1972, pp. 5-52.

17. Cfr. Luis HARSS: *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 264.

escandalizan ante una buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha –como si lo sojos tuvieran más pudor que los oídos...”– (p. 24).

Asociándola al problema de la prosa, Cortázar destacaba la habilidad de Marechal en insertar discusiones filosóficas y literarias en medio de la narración. El desenfado intelectual de muchas conversaciones de *Adán Buenosayres* es un notable antecedente de otras muchas de *Rayuela*. La delirante tertulia en casa de los Amundsen constituye una constante fuerte de comicidad y, a la vez, desvela las posturas metafísicas y antipositivistas del autor:

«—Ustedes me hablarán de conocimientos místicos, visiones o iluminaciones –admitió con absoluta buena fe—. Pero se ha demostrado ya que todo eso entra en el dominio de la patología nerviosa, o tal vez en el de la secreción interna.

»Con una vibrante, irresistible, asombrosa carcajada Samuel Tesler festejó el advenimiento de aquel periodo; el señor Johansen quedó aterrado, Lucio Negri palideció ante los veintiséis ojos de la tertulia que a él se volvieron de repente; y hasta *mister* Chishelm sobre la escalerita de tijera, frunció un instante su entrecejo, con el pincel detenido en el aire.

—¡La risa no es un argumento! –protestó Lucio Negri—. Sólo un espíritu retrógrado puede negar en estos días el misterio de la secreción interna.

»Como arrebatado en éxtasis, el filósofo cayó a los pies de Lucio.

—¡Secreción interna! –le suplicó de rodillas—. *Ora pro nobis!*» (pp. 125-126).

En *Rayuela* la reunión de amigos del Club de la Serpiente o las numerosas conversaciones y reflexiones salpicadas a lo largo del texto reproducen esa sensación de cruce entre humor y seriedad perceptible también en Marechal. La escena del tablón (que Coulson relacionaba con un episodio de *Adán Buenosayres*) se narra jocosamente pese a la trascendencia de su significado. Lo reconocía el mismo Cortázar: "Para mí, el episodio del tablón es uno de los momentos más hondos del libro, en la medida en que se deciden destinos. Sin embargo, es una

broma desaforada todo el tiempo¹⁸. Las irreverencias anti-intelectualistas se expresan en algún caso de la misma manera: por medio de la invocación humorística a un filósofo cuyo sistema de ideas se asocia de repente a lo que piensan o sienten Adán u Horacio Oliveira. "¡Cartesius, viejo jodido!" llama el protagonista de *Rayuela* al filósofo racionalista cuando se da cuenta de que sólo pensando es consciente de su existencia, por otro lado casi fantasmal (p. 207). "¡Salud, viejo Empédocles!", "¡Salud, viejo Anaximandro!", proclama Adán en su primer despertar metafísico, al comprobar cómo, con el contacto con la luz del día, el mundo creado se le ofrece en toda su multiplicidad, presentándose los cuatro elementos de la Naturaleza de los que hablaron los presocráticos (p. 18).

Se nos ofrecen diversas causas que explican esta aparente contradicción entre humor y preocupación metafísica. Benasso la justifica por el "extremado temor del argentino a ser tomado en falta, a ascender hasta el ridículo" en la exposición de cualquier tema intelectual¹⁹. Nos parece más seguro, sin embargo, ajustarnos a ciertas confesiones de los propios creadores, no porque vengan de ellos, sino porque sus explicaciones concuerdan con otros aspectos importantes de su obra. Marechal habló en repetidas ocasiones de su admiración por Rabelais y su gusto por un "humor sin agresiones que oculta su sentido profundo bajo una máscara tremendista"²⁰. Esto está en consonancia con su formación clásica y humanística que se manifiesta ya en *Laberinto de amor*, *Sonetos da Sophia* y *El centauro*, libros de poesía anteriores a *Adán Buenosayres*. En cuanto a Cortázar, la comicidad, según propia confesión, tiene una función defensiva, pero no en el sentido que le da Benasso, sino como "antipathos" ante la angustia

18. Idem., p. 282.

19. Rodolfo BENASSO: "Entre Marechal y Cortázar", *Bibliograma*, Buenos Aires, nº. 41, 1964, p. 13.

20. A. ANDRÉS, op. cit., p. 129. El humor, es, por tanto, vía de conocimiento en Marechal: "Si lo cómico nace de cierta privación,/ límite o quebradura de algún ser,/ todo lo que se instala fuera del Gran Principio,/ ya es cómico en alguna medida razonable" (*Poema de Robot*, Buenos Aires, Tierra firme, 1986, p. 16).

existencial²¹. No olvidemos, además, ese fondo infantil, común en dos autores tan nostálgicos, que justifica el placer lúdico (también intelectual) de crear situaciones disparatadas y absurdas en las ficciones. Así, por ejemplo, en el Infierno de la Soberbia, Samuel Tesler va entrevistando a diversos atletas-filósofos que se encuentran dando vueltas a un estadio vacío. A Tesler no se le ocurre otro procedimiento mejor para detenerlos y conversar con ellos que el garrotazo. Y, de esta manera tan expeditiva, se caricaturizan ciertas posturas filosóficas después de unos cuantos interrogatorios (pp. 693-700).

4. No todo es aplauso en Cortázar. Este se despega de Marechal en dos cuestiones importantes: el código poético amoroso expresado sobre todo en el Libro VI, el *Cuaderno de las Tapas Azules*, y la heterogeneidad estructural de toda la obra. En cuanto a lo primero, no es de extrañar puesto que el autor de *Los premios* estuvo, casi desde los inicios de su producción, lejos del tono clásico y elevado de la prosa lírica del *Cuaderno de las Tapas Azules*. Al reconocer en ésta una nueva manifestación de la concepción "poética" de la novela de Leopoldo Marechal, prefiere para sus fines una opción expresiva más moderna: el lenguaje surrealista. En este sentido, otros artículos publicados por aquellos años dan fe también de esta predilección temprana²².

Más rendimiento puede sacarse de la segunda objeción. En realidad, ya la habíamos apuntado más arriba, al referirnos a la falta de adecuación de forma y fondo que Cortázar creía percibir en *Adán Buenosayres*. La interpretación realizada por él difiere en este aspecto de la del propio Marechal. Para éste, los cinco primeros Libros que relatan el deambular del protagonista por Buenos Aires están al servicio de una mejor comprensión de los dos últimos (pp. 6-7).

21. Cfr. L. HARSS, art. cit., p. 283. Cortázar también considera el humor con una función cognoscitiva: "Para Cortázar, que ha conseguido ver el lado cómicamente serio de las cosas, el empleo del humor como un instrumento de investigación es un síntoma de alta civilización" (Ídem.).

22. Cfr. "Irracionalismo y eficacia", *Realidad*, nº. 17-18, 1949.

Antes de pasar a analizar las relaciones entre la estructura y el plan general de la obra, Cortázar procede a resumir el contenido argumental. Sin embargo, aquí se demuestra de modo patente que, como recuerda Genette, todo resumen presupone inevitablemente una interpretación ya que implica la selección de unos elementos y la supresión de otros²³. En nuestro caso, importa la síntesis que realiza Cortázar y su interpretación en la medida en que tienen que ver con su posterior concepción sobre el arte de la novela. El propósito general, por tanto, "se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen "novela" y los dos restantes ampliación, notas y glosario (...) Los Libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están resulta difícil juzgarlos si no es en función de "addenda" y documentación; carecen del calor y el color de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrupulo del biógrafo incorpora para librarse por fin del todo de su fichero" (p. 24). Por tanto, la valoración negativa se realiza basándose en la lectura de los dos últimos Libros como "apéndice" del cuerpo central de la novela, de la novela propiamente dicha. Estos quitan unidad, diluyen el significado global del texto y su supresión hubiera beneficiado a la obra en su conjunto. De todo esto se deduce que, para Cortázar, la heterogeneidad y el desorden desembocan en un fallo artístico.

Estas afirmaciones de Cortázar en 1949, empero, parecen encubrir inconscientemente bajo la calificación de rechazo, un germen del proyecto estructurador de *Rayuela*. En su obra de 1963 se dan cabida un relato principal y otros "innecesarios" o secundarios que se encuentran separados formando un bloque independiente. Como sabemos, los "Capítulos prescindibles" cumplen la función de aportar una información adicional (podríamos añadir, a modo de "ampliación, apéndice, notas y glosario") a la acción que se desarrolla en "Del lado de acá" y

23. "(...) ninguna reducción, al no ser nunca una nueva reducción, puede ser transparente, insignificante, inocente: dime cómo resumes y te diré cómo interpretas", *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 316. El comentario se hace, precisamente, al hilo de otro resumen de un crítico y creador, BALZAC, sobre *La Cartuja de Parma*.

"Del lado de allá". Así, en los "Capítulos Prescindibles" Morelli expone sus ideas sobre la vida y la literatura, de las cuales sólo tenemos unas escasas noticias en el relato principal. El final puede quedar incompleto, como señala Ana María Barrenechea, si se elimina lo que le sucede a Horacio después de que se le deje en el capítulo 56, frente a la ventana abierta²⁴. Del mismo modo, si se suprime el destino de Adán en Cacodelphia, la novela de Marechal queda incompleta en cuanto a su significado global. Nótese, además, cómo en las dos obras el "Final" de la Historia se narra fuera del relato principal, y se tiñe de una notable ambigüedad. En *Adán Buenosayres* se nos cuenta la muerte del protagonista en el "Prólogo indispensable" y desconocemos las causas de su fallecimiento. Tampoco sabemos qué le sucede a Adán después de encontrarse con el Paleólogo al final de su viaje infernal por Cacodelphia. En *Rayuela* la conclusión es opcional para el lector: puede leer el capítulo siguiente al 56 guiado por el tablero de dirección, o bien, abandonar la lectura cuando Horacio está a punto de intentar el suicidio.

En consecuencia, la fragmentación argumental es un rasgo común, hasta tal punto que puede decirse que el sentido gravita necesariamente en torno a las dos estructuras. Ambas reproducen en medio del desorden narrativo que refleja el desorden interior del protagonista, la búsqueda anhelante de un orden armónico. Lo que Cortázar halló como una manifestación de caos estructural, la falta de una coherencia lineal temática y narrativa, coincide después con lo que el mismo desarrolla en el modelo más complejo de *Rayuela*. Su juicio negativo es fácilmente explicable. Los presupuestos estéticos del reseñista aún no habían superado en la creación un concepto tradicional de novela, que no admitía un "orden abierto" como *Adán Buenosayres* o *Rayuela*. Cortázar evolucionó de manera decisiva desde 1949 a 1963 y, muy probablemente, si hubiera tenido que comentar este aspecto de la novela de Marechal durante los años sesenta lo hubiera hecho de forma muy distinta.

24. Cfr. Ana M^a BARRENECHEA: *La estructura...*, pp. 231-234.

5. A través del artículo de Julio Cortázar hemos examinado diversos rasgos de orden temático, estilístico y estructural que establecen relaciones de semejanza entre *Adán Buenosayres* y *Rayuela*. La atención por el lenguaje cotidiano, el tema de la angustia contemporánea y sus variantes (el problema de la identidad, la búsqueda del Paraíso Perdido, los desvíos de la imaginación), la Mujer como mediadora entre el Cielo y la Tierra, el enlace entre Metafísica y humor, o incluso el desorden estructural son puntos que emparentan las obras de los dos escritores argentinos. Cortázar halló en *Adán Buenosayres* unas afinidades que se reflejaron reelaboradas en su propia creación. Que éste había encontrado en Marechal a un maestro de la generación anterior resulta obvio en las últimas palabras de su valiente reseña: "(...) tal como lo veo, *Adán Buenosayres* constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras (...) a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo" (p. 30). Una última observación nos toca también a nosotros antes de concluir. Se ha hablado de la preocupación por el problema de la Argentina y su identidad para equiparar a nuestros dos autores²⁵. Lo cual, en realidad, es sintomático en varias generaciones de escritores del país rioplatense. Pero existe, además, en ambos un esfuerzo por abrir un camino propio y original a la novela argentina hasta el punto de que, si olvidamos esto, sus producciones literarias pierden una parte importante de su razón de ser. Ya lo vimos en Cortázar al referirnos a la cuestión de la lengua literaria. Y Marechal también confesaba haberse preocupado por esa empresa:

«...Leyendo a los autores argentinos y a los autores universales llegué a decirme: "Con mi cultura voy a crearle un complejo de inferioridad a la gente de mi país. Yo soy argentino, pero también soy un hombre, y si un hombre de Inglaterra, Francia, Italia, ha podido escribir grandes obras, por qué yo no puedo hacerlo. Y así, empezó en mí el deseo de hacer una gran obra. Esta anécdota es rigurosamente verda-

25. Cfr. David VIÑAS: "Cotidianidad, classicismo y trascendencia: Leopoldo Marechal", *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971, pp. 103-109.

dera. Puede ser que *Adán Buenosayres* provenga de esa voluntad de ser igual como argentino a los demás hombres del mundo»²⁶.

No hay, por tanto, nada de complejos de inferioridad sino la ambiciosa voluntad de hacer algo verdaderamente nuevo. Con *Adán Buenosayres* y *Rayuela* la novela argentina pone los pilares de su plena consolidación.



26. E. CARBALLO: "Diálogo con Leopoldo Marechal", *Revista de la Universidad de México*, XXI, n.º. 8, abr. 1967, p. VI.